



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

CAMPUS III

CENTRO DE HUMANIDADES

CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS - INGLÊS

WALDIR KENNEDY NUNES CALIXTO

**QUANDO OS SIMPSONS VISITAM A CASA DE POE:
RECONFIGURAÇÕES PARÓDICAS NA SÉRIE ANIMADA DE TV**

GUARABIRA - PB

2017

WALDIR KENNEDY NUNES CALIXTO

**QUANDO OS SIMPSONS VISITAM A CASA DE POE: RECONFIGURAÇÕES
PARÓDICAS NA SÉRIE ANIMADA DE TV**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada a
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB –
Campus III, como requisito parcial à obtenção do
título de Licenciatura em Letras – Habilitação em
Língua Inglesa.

Orientador: Prof. Ms. Auricélio Soares
Fernandes

GUARABIRA - PB

2017

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

C153q Calixto, Waldir Kennedy Nunes.
Quando os Simpsons visitam a casa de Poe [manuscrito] :
reconfigurações paródicas na série animada de TV / Waldir
Kennedy Nunes Calixto. - 2017.
46 p. : il. colorido.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Humanidades, 2017.
"Orientação : Prof. Me. Auricélio Soares Fernandes,
Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. Paródia. 2. Metaficção . 3. Os Simpsons.
21. ed. CDD 741.98

WALDIR KENNEDY NUNES CALIXTO

**QUANDO OS SIMPSONS VISITAM A CASA DE POE: RECONFIGURAÇÕES
PARÓDICAS NA SÉRIE ANIMADA DE TV**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada a
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB –
Campus III, como requisito parcial à obtenção do
título de Licenciatura em Letras – Habilitação em
Língua Inglesa.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Me. Auricélio Soares
Fernandes.

Aprovada em: 28 / 11 / 2017.

BANCA EXAMINADORA

Auricélio Soares Fernandes

Prof. Ms. Auricélio Soares Fernandes (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/UFPB)

Rosângela Neres J. Silva

Prof. Dra. Rosângela Neres
Universidade Estadual da Paraíba (Examinador - UEPB)

Caio Antonio Nóbrega

Prof. Ms. Caio Antonio Medeiros Nóbrega
Universidade Estadual da Paraíba (Examinador - UEPB)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, eu agradeço a Deus por proporcionar as condições necessárias para que eu tenha desenvolvido esse trabalho, o qual foi construído com bastante empenho e dedicação. Também desejo expressar aqui minha gratidão pelo meu orientador e amigo, Auricélio Soares Fernandes, que me orientou em cada detalhe e me ajudou na construção desta pesquisa, não poupando esforços para estender a mão quando eu precisei. Assim, sou grato por toda a paciência, tempo, orientações, “puxões de orelha” e conselhos que me guiaram ao caminho que eu deveria trilhar até a conclusão final da pesquisa. Com isso, posso afirmar que você Auricélio, é um dos responsáveis pela minha grande devoção à Literatura, você tem minha gratidão eterna por isso.

Deixo meus agradecimentos aos meus amigos da turma 2013.2, Gustavo de Paiva, Paulo Sóstenes, Simone Lacerda, Vitória Kaliane, Jaquicilene Alves, Ivandra Alice e Jaeffison Furtado. Pois como a bíblia relata: “[...] as muitas amizades podem levar à ruína, mas existe amigo mais chegado que um irmão.” (Provérbios, 18: 24). Logo diante de tantas diferenças o nosso convívio foi agradável e sincero diante de momentos bons e ruins, guardo todos em meu coração.

Agradeço a minha família, meu pai, José Waldir, minha mãe, Mércia de Menezes e minha irmã, Mileny Nunes, os quais me deram forças para enfrentar as dificuldades que surgiram em meio a conclusão dessa etapa em minha vida. Graças a minha família eu pude dar mais um passo assegurado da convicção que terei todo o apoio dos passos que há de vir na jornada da vida. Também agradeço a minha tia, Marcela Nunes, a qual me deu total apoio no início do curso me ajudando e me incentivando a não desistir no meio do percurso.

Também agradeço aqui alguns professores da UEPB Campus - III os quais cursei algumas disciplinas, dessa forma contribuíram para minha formação de forma positiva e também com bons conselhos, aos professores Antônio Flávio, Fábio Barbosa, Anacã Agra e Renata Ferreira, deixo meus sinceros agradecimentos.

“O apelo do macabro espectral é geralmente restrito porque exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana.” (H.P. Lovecraft - 2007)

RESUMO

Desde seu surgimento a literatura vem sendo recontextualizada nas mais diversas formas: através de alusões, referências, citações, pastiches, sátiras, paródias e outros possíveis diálogos intertextuais. Logo, séries animadas como *Os Simpsons*, criada em 1980 por Matt Groening e famosa por criticar/ironizar o *american way of life* é um exemplo da ressignificação da intertextualidade no contexto pós-moderno. Apesar do tom de comicidade presente nos episódios, a série também homenageia ícones da cultura popular mundial, como o escritor americano Edgar Allan Poe, autor cujas referências diretas estão presentes em ao menos três episódios do programa. Dessa forma, este presente trabalho tem como objetivo discutir as relações paródicas no episódio intitulado *Lisa The Simpson* (E17T9), cujo enredo retrata elementos do conto “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe. Assim, analisaremos como o episódio ressignifica características da estética gótica poena através da paródia e da metaficção. Para fundamentar esse estudo recorreremos a textos de Linda Hutcheon (1978, 1985) que teorizam sobre a paródia no contexto da pós-modernidade e para analisar a metalinguagem e metaficção nos baseamos nas discussões de Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (1980).

Palavras-Chave: Paródia. Metaficção. “A Queda da Casa de Usher”. *Os Simpsons*.

ABSTRACT

Since its origin, literature has been recontextualized in many forms, through allusions, references, citations, pastiches, satires, parodies and other possible intertextual dialogisms. Therefore, comic series like *The Simpsons*, created by Matt Groening in the 1980's and which criticizes/ironizes the *American way of life* is an example of intertextual resignification in the post-modern context. Despite the tone of comedy in the episodes, the series also honors icons from world popular culture, as the American writer Edgar Allan Poe, an author who is referenced in at least three episodes of that TV program. So, this work aims at discussing the parodic relations in the episode entitled *Lisa The Simpson*(E17T9), in which the plot portrays some features of Poe's short story "The Fall of the House of Usher". Thus, we will analyze how that episode resignifies characteristics of Poe's gothic aesthetics through parody and metafiction. As theoretical and critical support, we used texts by Linda Hutcheon (1978, 1985) who presents some theories on parody in the post-modern context, and to analyze metalanguage and metafiction are supported on discussions by Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (1980).

Keywords: Parody. Metafiction. "The Fall of the House of Usher". *The Simpsons*.

Sumário

Introdução	1
1 Mídia e Literatura.....	3
2 <i>Os Simpsons</i> : Entre Alusões, Paráfrases, Citações, Paródias	4
3 Edgar Allan Poe e Sua Influência na Cultura <i>Pop</i>	8
4 Considerações Sobre A Paródia.....	11
5 “A Queda da Casa” dos <i>Simpsons</i>	16
6 Considerações Finais.....	33
7 Referências	35

INTRODUÇÃO

Utilizando a literatura como fonte de inspiração, inúmeras formas de mídias contemporâneas se utilizam do diálogo intertextual através de paródias, pastiches, referências, plágios, *samplers*, entre outras, para a criação de canções, séries televisivas, filmes, *cartoons*, HQ's e etc. Como exemplo da influência desse diálogo intertextual entre outras artes e mídias temos a série de TV americana *Os Simpsons*, que nas 29 temporadas já produzidas até o presente ano não esconde a utilização de fontes provenientes da literatura, cinema, música, pintura, assim como diversas personalidades do mundo político, religioso, social e artístico para recontextualizar e ressignificar tais discursos na contemporaneidade.

Nesses moldes, o presente trabalho tem como objetivo principal discutir a paródia como mecanismo de intertextualidade pós-moderno tal como, proposto por Linda Hutcheon (1978, 1985). Para discorrer sobre o diálogo existente entre textos literários e áudio-visuais, escolhemos como objeto de estudo um episódio da série animada *Os Simpsons* (E17T9), intitulado *Lisa The Simpson*, e o conto “A queda da casa de Usher”, do escritor romântico americano Edgar Allan Poe. Através de uma análise comparativa entre esses dois textos, também serão analisados elementos da metalinguagem e da metaficção, que estão implícitos no episódio foco de nossa análise; essas discussões serão guiadas pelas teorias propostas por Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (1980).

Desta forma, propomos analisar como o estilo de escrita do escritor americano Edgar Allan Poe considerado por muitos como “estranho”, é mantido na série animada, além de como o *cartoon* reage a um contexto distinto de sua proposta inicial que é um humor e crítica social. Outro ponto a ser considerado é a conversão das características dos personagens de *Os Simpsons* diante do conto de Poe e como foi adaptado o enredo do episódio para receber o conto de Poe em outro plano. Em especial, a personagem Lisa Simpson, a qual foi escolhida para interpretar o papel do protagonista principal do conto de Poe. Desta forma, será analisada a problematização das questões impostas no conto em volta da personagem.

Esta pesquisa divide em 5 capítulos. No primeiro capítulo, que se inicia com o tópico 2, sobre Mídia e Literatura, iremos discutir como a literatura vem exercendo influência na cultura popular em seus mais variados recursos midiáticos; para tal discussão usaremos como

referências textos de Eco (1976) e McLuhan (2005). No capítulo 3, iremos apontar brevemente a influência da literatura na série animada *Os Simpsons*, analisando a intertextualidade com clássicos literários, como também a presença de elementos do gótico, terror e do horror que são encontradas na série; para essa devida análise nos basearemos em Irwin (2004), Herskovic (2004, 2010) e Kristeva (2005).

No capítulo 4, iremos ressaltar a importância do escritor americano Edgar Allan Poe como teórico, contista e mestre do horror, assim expondo suas contribuições para a literatura e a influência que o mesmo exerce sobre a mídia. Para isso, recorreremos a textos de Hayes (2004), Rónai (1987) e Buranelli (1961), Gotlib (2006), Piglia (2004) e Smith (1999). No 5 capítulo, para discutir acerca da paródia na modernidade, utilizamos considerações de Hutcheon (1985) e Moisés (2004) para algumas definições de alguns termos literários. Por fim, no capítulo 6, para discutir sobre paródia nos baseamos em trabalhos de Hutcheon (1985), (1978) e explorar a metaficção e espelhamento, Waugh (1988).

1 Mídia e Literatura

O que entendemos por *pop* ou é mostrado diariamente em sites, filmes, comerciais, programas de TV, seriados, desenhos animados entre outros. Não importa qual ou quais veículos midiáticos que serão utilizados para divulgar e expor, sejam eles um artifício mais antigo como o rádio ou mais moderno como o *podcast*, a mídia se encarrega de expor essa cultura popular.

Uma das coisas que ocorrem quando um novo veículo entra em cena é que nos tornamos conscientes das características básicas dos veículos mais antigos, de um modo que não víamos quando as coisas estavam acontecendo. [...] O rádio parece ter adquirido uma consciência maior de sua própria identidade depois da televisão, e o mesmo ocorreu com o cinema. Assim há uma grande vantagem nessa revolução provocada por um novo meio de comunicação, ao relevar algumas das características anteriores da mídia mais antiga, tornando-as mais inteligíveis e mais úteis, dando-nos uma consciência maior do controle que temos sobre ela. (McLUHAN, 2005, p.62)

De acordo com McLuhan, esse novo veículo vai tomar certa consciência do veículo mais antigo. Exemplificando esse raciocínio, vemos o caso do rádio, que por muito tempo foi responsável por expor novidades e notícias para a população, pois o mesmo ditava o popular, como a músicas que tocavam nas estações de rádio, e que logo se tornavam famosas ao redor do mundo. Dessa maneira, o rádio é também um recurso usado como meio de comunicação com um grande índice de audiência com o intuito de manter uma audiência que poderá consumir seus produtos como divulgação de bandas, músicas, eventos e produtos. Por outro lado, temos o *Podcast*¹ que ainda é muito recente no Brasil, porém também já tem um público considerável. O *podcast* é como um programa de rádio com um toque mais moderno, pois a vantagem é que podemos ouvir na hora que quisermos, basta fazer o download e ouvi-lo. Assim, o *podcast* é uma espécie de reedição do rádio, tomando parte e adquirindo características daquele veículo de comunicação, mas tomando características da mídia mais antiga.

Mesmo as artes, a exemplo da literatura, têm se popularizado devido à mudança das formas de leitura e divulgação ao longo dos tempos; assim o que se conhece por *clássicos da literatura*, hoje podem ser lidos, ouvidos ou vistos agora no cinema, rádio, HQs e outros diversos suportes de leitura:

¹ É uma nova comunicação midiática que funciona através de transmissão de arquivos multimídia, que podem ser ouvidos a qualquer hora através de um player portátil. Sua principal característica é o formato de distribuição intitulado *podcasting*.

[...] toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do “modelo cultural precedente”; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos (ECO, 1976, p. 34).

Nas palavras de Eco, é notório nos conscientizarmos que as modificações ocorridas ao longo do tempo vão ter um alcance cada vez maior, se houver aceitação para com os novos instrumentos que agirão a seu favor. Podemos citar como exemplo o *smartphone*, o telefone inteligente, o qual possui funções semelhantes ao computador pessoal. Logo, o *smartphone* passou a fazer parte da vida do homem, facilitando não apenas a comunicação, como também, a possibilidade de entretenimento entre várias outras funções e com isso, provocando mudanças no estilo de vida, o qual era levado anteriormente ao seu surgimento, demonstrando assim, a mudança no modelo cultural antes já estabelecido.

Dessa forma, com o advento das modificações de novas formas de mídias, percebemos que a literatura tem influenciado a cultura pop, pois tem se tornando cada vez mais comum a presença de clássicos literários nos cinemas, quadrinhos, músicas entre outros, logo, a literatura tem assim se beneficiado com tamanha exposição. Surgindo assim, uma relação de reciprocidade, a qual a cultura pop adquire influência da literatura, e a mídia conduz a literatura para uma evidência.

2 Os Simpsons: entre alusões, paráfrases, citações, paródias...

Os Simpsons, série televisiva, que possui como personagens principais; Homer, Marge, Lisa, Bart e Maggie, dessa forma, compoem a família Simpson. A série tem popularizado até mesmo expressões como o “D’oh”, usada por Homer, a qual significa uma frustração, ou quando as coisas terminam de uma forma não planejada, culminando em algo estúpido. Logo, foi atribuído significância a expressão e assim, a mesma foi inserida no Oxford English Dictionary. Ainda sobre *Os Simpsons*, Irwin (2004) afirma:

Os Simpsons é rico em sátira. Sem dúvida, é uma das comédias mais inteligentes na televisão hoje em dia [...]. Pode parecer incongruente para aquelas pessoas que desprezam a série, considerando-a apenas um desenho animado sobre um

bobão e sua família (e já vimos muitos programas assim), dizer que o programa é inteligente, mas, se ele for assistido com atenção, revelará níveis de comédia muito além da farsa. Vemos segmentos e mais segmentos de sátira, duplos sentidos, alusões à alta cultura e à cultura popular, manipulação, paródia e humor autoreferencial. Em resposta à crítica de Homer a respeito de um desenho animado que as crianças estão vendo, Lisa diz: se os desenhos fossem feitos para adultos, passariam no horário nobre!” Apesar das palavras de Lisa, *Os Simpsons* é, sem dúvida, um programa para adultos, e seria superficial desprezá-lo simplesmente por ser um desenho animado popular (IRWIN, 2004, p.14).

A partir dessa ideia o que se conclui é que *Os Simpsons* não é apenas um *cartoon* de comédia. Ele vai além disso, pois é rico em sátira, ironia e críticas no que dizem respeito aos padrões de vida americanos; é rico também por suas ambiguidades, menções à cultura pop e é abundante em literatura. Ademais, *Os Simpsons* faz referências ao próprio programa, como vemos na fala de Lisa num comentário irônico sobre o teor adulto presente no seriado que se tornou popular há mais de três décadas.

Sabendo que *Os Simpsons* é um *cartoon* inteligente e promissor, ele ainda pode promover uma lógica mais profunda, simbolizando além do que meramente entretenimento em forma de comédia, podendo-se encontrar nas entrelinhas uma lógica dialética.

[...]voltando-se sobre si mesma, como por e sobre um de seus objetos, a semiótica/ a semanálise construir-se-á, com efeito, como uma *lógica*. Mais que uma lógica formal, porém, ela será talvez o que se pode chamar de *lógica dialética* - termo cujos dois componentes neutralizam, reciprocamente, a teleologia da dialética idealista e a censura dirigida ao sujeito na lógica formal (KRISTEVA, 2005, p.24).

Dessa forma, de acordo com as palavras de Julia Kristeva, é o estudo da semanálise que vai nos oferecer uma semiótica com uma lógica mais profunda que o convencional, uma lógica dialética, que nos leva a refletir os diversos pontos de vistas de um discurso.

Apesar de *Os Simpsons* propor ideologicamente um discurso cômico aliado a críticas, ironias e sátiras sociais, culturais e políticas a série, também compartilha de alguns episódios propícios a um tom mais obscuro, como podemos conferir nos especiais de *Halloween*. Esses episódios fazem referências a seriados de terror, narrativas góticas, filmes de terror, bandas de rock com uma estética macabra, entre outros. Sobre esses episódios, Herskovic (2004) aponta:

Uma festa tradicional nos Estados Unidos, *Halloween*, ou o Dia das Bruxas, celebrada no mês de outubro, será o elemento de aproximação entre os personagens da série *Os Simpsons* e tantas obras góticas reconhecidas por seu valor artístico, aludidas nos episódios. (...) Dia das Bruxas ocupa um lugar especial na série, desde a segunda temporada. O primeiro episódio temático intitulou-se, no Brasil, *No Dia das Bruxas* (1990), tornando-se mais tarde *A Casa do Horror III* (1992). Logo após, em 1993, adotou-se uma tradução mais próxima do nome em inglês *A casa da árvore dos horrores* (*Treehouse of Horror*), já com vinte e dois episódios (vigésima – terceira temporada, 2011-2012) (HERSKOVIC, 2004, p. 211).

Entretanto, a série se aproveita das simbologias obscuras envolvendo a popularidade da celebração celta do halloween² na cultura americana para recriar episódios com um tom mais insólito, ligados também ao terror e ao horror³, como os episódios de *Treehouse of Horror*, que abordam temáticas do gótico, mas sempre se utilizando do discurso paródico que é característico da série animada.

Num dos episódios dedicados ao halloween, *Treehouse of Horror XXIV*⁴, vemos personagens da cultura popular, de escritores góticos a filmes de terror. Nessa abertura podemos ver Bart fugindo dos tentáculos do Cthulhu, em referência ao monstro de H.P. Lovecraft; assim como o próprio escritor é representado em traços do próprio *cartoon*, ocorre também com Edgar Allan Poe com um corvo em seu ombro. Há também alusões a filmes como *Hellboy* (2000) interpretado pelo zelador Willie; Homer na figura do vampiro de *Blade II* (2002) e Carl na

² O *halloween* tem sua origem no Reino Unido e deriva de “All Hallows’ Eve”, “Hallows” um termo antigo para *santo*, e “eve” *véspera*. Assim, até meados do século XVI, o halloween antecedia o Dia de Todos os Santos em 1 de novembro. Porém, a origem do Halloween moderno diverge um pouco de seu sentido primitivo, alguns historiadores do século XVIII associam ao antigo festival Celta de Samhain, termo que significa *fim de verão*. Desta forma, era prestada a homenagem ao “Rei dos Mortos” o qual tinha duração de três dias por gratidão a uma boa colheita. “O Dia das Bruxas” na forma que conhecemos hoje, entre 1500 e 1800, se popularizou e ganhou as tradições como envolver crianças, que iam de casa em casa cantando rimas ou dizendo orações para as almas dos mortos. Em troca, eles recebiam bolos de boa sorte que representavam o espírito de uma pessoa que havia sido liberada do purgatório. disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151029_origem_halloween_rb. Acesso em: 14/11/2017, às 7:40.

³ *Terror e Horror*: “O terror, diferentemente do horror, resulta do impasse causado pela manifestação do estranho no mundo real” (ROSSI, 2008, p.67). Ademais, o terror uma interrupção na realidade, uma espécie de distorção da realidade. O horror “constitui-se então em um ato de violência física e/ou emocional [...]” (idem, p.68). Desta maneira, o horror encontra-se mais próximo a um ato de violência como os típicos filmes de horror com cenas de esfaqueamento, decapitação e semelhantes.

⁴ *Treehouse of Horror XXIV*, presente no 2º episódio da 25 temporada de *Os Simpsons* e foi escrito por Jeff Westbrook. Para a abertura do episódio foi convidado o cineasta e escritor mexicano Guillermo del Toro para produzir uma abertura especial, assim o cineasta fez um *mix* de series de terror, filmes inclusive que ele próprio produziu além de também fazer referência a literatura do insólito e ficções.

interpretando *Blade, o Caçador de Vampiros*. Além dessas, há outras referências à narrativas de terror como *A Volta do Parafuso*, quando a torre do relógio marca 10:04; o mesmo horário da novela. Assim, a abertura é repleta de referências e menções honrosas. A respeito da série animada e a intertextualidade com o cinema e literatura, Herskovic (2010) salienta:

A série faz referências e alusões ao cinema e à literatura, e tem na apropriação uma ferramenta para se desenvolver um roteiro com conteúdo crítico e espirituoso, mostrando a convivência em família e em grupos de indivíduos que formam a sociedade e comunidade de Springfield. A cidade de *Os Simpsons* pode ser interpretada como toda e qualquer cidade da cultura ocidental (p.104).

O primeiro episódio de *Treehouse of Horror* (1990) apresenta como texto-fonte o poema de *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, no qual Homer é atormentado por Bart na figura do corvo, parodiando o enredo de todo o poema. Em outro episódio, há também uma referência intertextual em forma de paródia ao romance *Laranja Mecânica* em *Treehouse of Horror XXV* em que a gangue de Alex Delarge é representada por Homer, Carl, Moe e Lenny saem a noite tentando fazer desordem em Springfield, sempre bebendo leite e vestidos de acordo com o figurino descrito no romance de Anthony Burgess.

Podemos mencionar outras referências a clássicos literários como em *Simpsons Tall Tales* que parodia o romance realista *As Aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain. Em um dos episódios, Huck Finn é representado por Nelson que está sempre acompanhado por Bart, que interpreta Tom Sawyer. Ademais, a série faz outras menções honrosas a escritores como no episódio *In the Name of the Grandfather*, quando o vovô Abe num momento de flashback visita um bar na Irlanda chamado *Tom O'Flanagan Pub* e sentados em uma das mesas vemos os escritores James Joyce, Samuel Beckett, George Bernard Shaw e Oscar Wilde bebendo cerveja e conversando. Em outro episódio, intitulado *Father Knows Worst*, Homer sonha que está na Westminster Abbey e é atormentado pelo fantasma do escritor Oscar Wilde numa alusão ao conto *O Fantasma de Canterville*.

Através das incontáveis referências intertextuais, a série animada não se resume a um conteúdo cômico, mas também propicia uma mescla de elementos da paródia, que, associados à ironia, criticam a cultura de massa contemporânea. Desta forma, veremos nos seguintes capítulos como a literatura de Edgar Allan Poe foi parodiada no episódio *Lisa the Simpson*.

3 Edgar Allan Poe e sua influência na cultura *pop*

Edgar Allan Poe foi um poeta, contista, crítico, editor literário e teórico da narrativa curta (conto). Apesar de sua grande popularidade mundial hoje, no começo de sua carreira não era tão reconhecido pelos seus talentos literários, como afirma Hayes (2004):

Embora Poe tenha alcançado um status na França equivalente ao de um grande autor nacional, e através de sua reputação Francesa estava ganhando muita aceitação em outras partes da Europa, sua reputação entre os literatos nas nações falante de Inglês era ambígua⁵ (p. 1).

O estilo de Poe não ia de encontro aos seus contemporâneos que participavam do movimento transcendentalista que tinha como principal membro Ralph Waldo Emerson. Como aponta Hayes (2004): “Poe atacou excessos estilísticos, mas sua irreverência estendeu-se a filosofia social do Transcendentalismo”⁶ (p.15). Tal atitude fez com que Poe se afastasse do cânone da época, justamente pelo seu estilo exótico e macabro, considerado mais sóbrio e obscuro em relação ao idealismo do transcendentalismo.

A aclamação de Poe veio primeiramente na França e um dos responsáveis por tal feito foi o poeta simbolista Charles Baudelaire que traduziu boa parte da obra de Poe na França na segunda metade do século XIX, como salienta Rónai (1987):

Graças ao estudo desse erudito francês pode-se aquilatar com exatidão tudo o que o autor das *Flores do Mal* fez pela glória de Poe. Ainda vivo no momento em que Baudelaire lhe descobriu a obra [...] só depois, em parte influência da repercussão que estas últimas obras alcançaram no estrangeiro, obteve ele o lugar que ocupa na história da literatura americana (p. 106).

Só após Baudelaire reconhecer e propagar os ideais decadentes da escrita de Poe, a obra do escritor americano tornou-se rapidamente popular França e posteriormente o reconhecimento foi concedido na literatura americana.

⁵ While Poe had achieved a status in France equal to that of a great national author and, through his French reputation, was gaining much acceptance in other parts of Europe, his reputation among the literati in English-speaking nations was ambiguous.

⁶ Poe attacked stylistic excesses, but his irreverence extended to the social philosophy of the Transcendentalist.

Sobre o estilo de Poe, Baudelaire, na tradução do livro *Contos de Imaginação e Mistério*, aponta: “Se jamais a palavra ‘estranho’, de que tanto se abusou nas descrições modernas, se aplicou bem a alguma coisa, foi certamente ao gênero de beleza de Poe” (BAUDELAIRE *apud* POE, 2017, p.24). Como Baudelaire argumenta, provavelmente essa estranheza é uma das marcas do denominado estilo *poeano*, principalmente no tocante à caracterizações de personagens, geralmente loucos, psicopatas, mulheres jovens e doentes (as *dark ladies*) e suas temáticas, que explicitam as reações do homem às mais distintas formas da morte, vingança e crimes. Ademais, Poe também foi o primeiro autor a escrever histórias detetivescas. Sobre Poe e seu estilo, Buranelli (1961) escreve:

Se há mais no universo artístico de Poe do que no horror e no terror, no que diz respeito ao que seus contos dizem respeito, são essas as características que parecem mais proeminentes e que têm atraído a maior atenção. Seu humor e zombaria, suas sátiras e narrativas de viagens são completamente pálidas comparadas com pulsação energética de seus horríveis e assustadores temas. Ele elevou um tipo literário com uma alta taxa de mortalidade – o conto Gótico é transformado em algo vivo e duradouro⁷ (BURANELLI, 1961, p.72).

Os contos de Poe vão além do horror e terror, elevando o conto gótico a um patamar mais prestigioso e perdurável, com uma abordagem mais psicológica, como afirma Vanspanckeren (1994): “Em todos os gêneros, Poe explora a psique. Profundas introversões psicológicas faíscam em suas histórias. (p.42). Acompanhado das temáticas que impulsionam o horror, Poe explora a metafísica, mas suas percepções sobre a mente humana quase sempre guiam à morte dos personagens. Tais elementos contribuíram também para a origem de outros gêneros narrativos insólitos como a ficção científica e fantasia. Ademais, como aponta Hayes (2004):

Talvez, escritores posteriores não tenham imitado seus efeitos góticos mais pronunciados, mas diversos escritores como Robert Louis Stevenson, Jorge Luis

⁷ If there is more in Poe’s artistic universe than horror and terror, as far as his short stories are concerned, these are the characteristics that seem most prominent and that have attracted most attention. His humor and hoaxes, his satire and travel pieces, are utterly pallid compared to the throbbing energy of his gruesome and frightening themes. He took a literary type with a very high mortality rate-the Gothic tale-and transformed it into something alive and lasting.

Borges, e Vladimir Nabokov usaram as histórias de Poe como pretextos para suas experiências de ficção de sucesso (p.19).⁸

Muitos escritores foram influenciados pela narrativa gótica de Poe, principalmente pela sua teoria sobre o conto moderno, que expõe o *efeito* como uma das premissas de um “bom conto.” Em 1846, Poe escreve “The Philosophy of Composition”, reconhecido com um dos primeiros textos teóricos da América sobre a narrativa literária. Nesse texto, Poe descreve a “receita” e passo-a-passo da escrita do poema “O corvo” e afirma que alguns escritores escrevem contos de forma errônea sem a unidade de *efeito* tão prezado por Poe, como o mesmo afirma: “Eu prefiro começar considerando um *efeito*. Mantendo a originalidade *sempre* em vista.” (POE, 1846, p.342 – grifos do autor). Nesse ensaio, Poe teoriza sobre alguns elementos da narrativa como a brevidade (a história deveria contemplar tempo de uma *sentada*⁹), seguidos do *tom* que prefigura a história (para Poe o tom mais propício à narrativa gótica era o tom melancólico) elementos que levariam ao efeito único e singular tão defendido por ele.

Os contos de Edgar Allan Poe não apenas narram uma simples história, mas implicitamente contam outra (s) história (s) que dialoga (m) com a (s) trama (s) maior (es). Ademais, algumas vezes sugeridas, duas ou mais lógicas, que divergem entre si contando histórias dentro histórias paralelamente, resultando no conceito metaficção que será melhor analisada posteriormente.

Suas narrativas literárias também levam o leitor a se questionar-se a respeito dos fatos narrativos, a qual iremos abordar a sua presença posteriormente. Sobre essa dualidade dos fatos, Todorov (1970) afirma: “A ambigüidade se manterá até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” (p.148). Logo, as histórias de Poe também estão próximas do fantástico, pois proporcionam essa ambigüidade entre real e imaginário, fazendo as duas realidades se contrastar e dessa forma, gerando a hesitação no leitor.

Sobre as histórias de Poe, salienta Piglia (2004):

⁸ Later writers may not have emulated his more pronounced Gothic effects, but writers as diverse as Robert Louis Stevenson, Jorge Luis Borges, and Vladimir Nabokov have used Poe’s stories as pretext for their won fictional experiments.

⁹ A *sentada* está relacionada com a proporção de tempo que uma leitura leva para sua completude, a qual para Poe deveria ser de brevidade, pois o tamanho adequado e tempo estimado da leitura está extremamente ligado ao efeito desejado que espera-se que o texto proporcione ao leitor. Acaso uma leitura seja muito longa ou breve demais, a mesma perde o efeito tão desejado.

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas (p.90).

Ademais, Gotlib (2006) afirma que as contribuições de Poe parecem ser de ordem geral para o gênero conto, e não exclusivamente o conto de terror ou horror como ele tornou-se tão aclamado na literatura.

Dentre as contribuições de Poe para a crítica de arte e científica, podemos destacar ainda seus ensaios como *The Philosophy of Furniture* (1840), no qual o autor escreve sobre a decoração em nível internacional e critica a decoração de casas americanas, e *Eureka* (1848), que antecede teorias sobre a criação do universo.

Além disso, na contemporaneidade, tanto a arte quanto o artista Edgar Allan Poe têm sido referenciados e homenageados em seriados, *cartoons*, HQ's e principalmente no cinema e na TV, como afirma Smith (1999): "Sem dúvidas, muitos cineastas e roteiristas que nunca fizeram um filme baseados na obra de Poe, no entanto responderam a sua influência, uma influência que abriu espaço para um grande número de filmes." (p.277)¹⁰, principalmente com relação ao uso da ambientação, um dos traços estilísticos mais fortes na literatura de Poe e bastante utilizada nos filmes de terror através da *mise en scène*.

4 Considerações sobre a paródia

Sobre o conceito de paródia encontrado em alguns dicionários, os quais defendem a paródia como propícia a um efeito ridículo, Hutcheon vai afirmar:

O *Oxford English Dictionary* chama à: Uma composição em prosa ou em verso em que os estilos característicos do pensamento e fraseado de um autor, ou classe de autores, são imitados de maneira a torna-los ridículos, em especial aplicando-os a temas caricatamente impróprios; imitação de uma obra tomando, mais ou menos como modelo o original, mas alterado de maneira a produzir um efeito ridículo. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

¹⁰ No doubt many filmmakers and screenwriters who never made a film based on Poe's writings nevertheless responded to his influence, an influence that made its way into a large number of films.

Indo além da definição limitada de paródia cunhada pelo *OED* como uma “imitação com efeito de ridículo, a teórica canadense Linda Hutcheon propõe outras aplicações a esse termo tão conhecido na literatura e nas artes, abrangendo sua conceituação. A autora afirma que “as definições de dicionário não são grande ajuda, já que, com frequência definem um gênero a partir de outro (paródia como burlesco, farsa como paródia)” (HUTCHEON, 1985, p. 38). Desta forma, as definições do dicionário designam paródia levando em conta a semelhança dessa com gêneros literários distintos como o burlesco¹¹ e a sátira¹², que não estão necessariamente associados à essência da paródia.

Como Hutcheon (1985) afirma, na pós-modernidade a paródia recebe novas significações: “O que quero, [...] sugerir é que temos de alargar o conceito de paródia, para o ajustar às necessidades da arte do nosso século – uma arte que implica um outro conceito, algo diferente, de apropriação textual” (HUTCHEON, 1985, p.22). Ademais, a autora propõe uma visão mais abrangente da paródia, diferentemente do que se diz a paródia em seu sentido original e divergindo assim de autores como Gérard Genette¹³. Nesse contexto, suas considerações adequam-se às novas formas de arte do nosso século, assim como nosso objeto de estudo, como podemos conferir a seguir:

Por outras palavras, uma análise puramente formal da paródia: uma implica a outra. Enquanto relacionamento de textos (Genette 1982) não fará justiça à complexidade destes fenômenos; o mesmo acontecerá com uma análise puramente hermenêutica que, na sua forma mais extrema, vê a paródia como criada por «leitores e críticos, e não pelos textos literários em si» (Dane 1980, 45).” (HUTCHEON, 1985, p.50)

¹¹ *Burlesco*: “O vocábulo “burlesco” designa as obras literárias ou teatrais que, visando ao cômico por meio do ridículo ou da zombaria, recorrem à imitação satírica ou parodística de obras sérias, de modo a produzir-se “incongruência entre o assunto e o estilo, incongruência entre o assunto e o estilo, incongruência essa que provoca o riso” (JUMP *apud* MOISÉS, 2004, p.59). Dessa forma, o burlesco procura ridicularizar e provocar o cômico, que não necessariamente é o propósito da paródia.

¹² *Sátira*: “Modalidade literária ou tom narrativo, consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos.” (Idem, p.425). Todavia, a sátira se encontra próxima do burlesco e do humor, logo a sátira ataca de forma nociva com uma finalidade de demonstrar insatisfação. Logo, e contraposta a paródia, pois como Hutcheon demonstra, a paródia não apenas degrina como também pode exaltar.

¹³ **Gérard Genette** desenvolveu um dos estudos mais importantes acerca da intertextualidade *Palimpseste* (1982). Desta forma Genette não aprovava o termo paródia, pois nesta linha de raciocínio surge o neologismo que ele denominava por “hipertextualidade”, o que seria as inserções e transformação que deveriam ser mínimas entre textos. Assim denominando paródia com um efeito ridicularizador, e comparando aos modos satíros.

Através desse ponto de vista percebemos a complexidade da paródia, que não foi propriamente assinalada na teoria de Genette sobre a hipertextualidade¹⁴, a qual expõe a paródia como uma derivação dos modos satíricos com a intenção de ridicularizar ou zombar, apontando assim um texto-fonte contra um novo texto que deveria ser sempre encarado apenas com um o sentido negativado.

Além disso, Hutcheon (1985) discute a paródia a partir de sua etimologia para mostrar-nos suas diversas conotações e aplicações a discursos na pós-modernidade:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia* que quer dizer, «contra-canto», e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação.[...] O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de «contra» ou «oposição». Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. (HUTCHEON, 1985, p.47)

Assim, muitos os teóricos não se aprofundam no outro possível sentido da palavra, o qual nos é dado certa via para outra linha de raciocínio. Consequentemente, a partir de outra significação do prefixo *para* como *contra-canto*, temos uma ideia de oposição, ou seja, uma determinada coisa é oposta a outra. Logo, podemos concluir que, por exemplo, um texto derivado do outro tem a intenção de ridicularizar e zombar o seu precedente, tornando-o caricato. Entretanto, Hutcheon (1985) “reformula” e reaproveita o termo paródia na pós-modernidade:

No entanto, *para* em grego também pode significar «ao longo de» e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas, como veremos no capítulo seguinte. (HUTCHEON, 1985, p.48)

¹⁴ *Hipertextualidade*: termo sugerido por Gérard Genette para afirmar que todo texto é resultante de uma relação de derivação, ou seja, um texto é derivado de um texto anterior. Logo, o texto-fonte é chamado de “hipotexto” e o derivado de “hipertexto”, assim o processo tem a nomenclatura de *hipertextualidade*. Como afirma Koch; Bentes e Cavalcante: “Um texto é derivado de um outro texto – que lhe é anterior –, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. A *paródia*, o *pastiche*, o *travestimento burlesco*, por exemplo, todos se originam de outros textos já existentes[...]” (2007, p. 135). Com isso, percebemos que nessa visão, todo texto surge a partir de um outro texto já existente que age como um percussor.

A partir das considerações de Hutcheon, percebemos novas possibilidades para o que era pensado até então acerca da paródia. Enquanto o prefixo *para* apenas era traduzido como *contra* ou *oposição*, Hutcheon destaca que há outra possibilidade de tradução a qual era esquecida de ser explanada por teóricos. Desse modo, através dessa nova conceituação, podemos compreender um sentido de proximidade que implicaria em uma determinada concordância entre paródia e parodiado; assim, a ótica do sentido primitivo de paródia é reconfigurada para dar suporte às novas formas de arte nos séculos XX e XXI.

Ainda, sobre paródia Hutcheon (1985) afirma:

A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. [...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança (p.17)

Outrossim, é imprescindível apontar a desagregação entre paródia e parodiado, pois a paródia atua como uma repetição do texto parodiado, mas assinala uma diferença cuja marca primordial será uma crítica¹⁵ ao texto-fonte. Consequentemente, a crítica ao elemento parodiado do conto “A queda da casa de Usher” (a decadência da família Usher) retratada em *Os Simpsons* vai ser mais relevante que a semelhança entre ambos.

Ademais, a crítica faz com que os textos contrastem entre si. Assim, é notório como a ironia também está relacionada à crítica, como Hutcheon explica: “Deverá ser evidente pela discussão que é muito difícil separar estratégias pragmáticas de estruturas formais quando se fala da ironia ou da paródia: uma implica a outra” (HUTCHEON, 1985, p.50). Não há como fazer um distanciamento entre a ironia e a crítica, pois uma resulta na outra e nem sempre com um sentido negativo, pejorativo ou que desmereça o texto original, o levando ao ridículo, mas também com a possibilidade de uma condição de homenagem, como uma menção honrosa de forma que eleve o texto parodiado a uma recontextualização. Porém, a paródia conserva o respeito pela obra parodiada, como Hutcheon aponta que “[...] que a ironia é a principal estratégia retórica utilizada pelo gênero.” (HUTCHEON, 1985, p.37). Destarte, a ironia é fundamental para que a paródia se materialize no texto parodiado, pois o seu discurso é estruturado como um comentário irônico sobre o texto original. Ainda,

¹⁵ A crítica aqui mencionada refere-se a uma crítica como interpretação, ou seja, uma forma de releitura.

[...] a ironia é, por assim dizer uma forma sofisticada de expressão. A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o descodificador, têm de efectuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. (HUTCHEON, 1985, p.50)

Hutcheon afirma que a ironia e paródia são técnicas refinadas. A paródia exige do codificador certo grau de consciência para que ela se perpetue no texto que foi incorporado, dialogando entre ambos. Sobre a sofisticação da paródia, Hutcheon (1985) continua: “O que é importante é que todos estes historiadores da paródia são da opinião que a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor (espectador, ouvinte) da paródia” (p.31).

Contudo, essa a sofisticação é elevada também para um âmbito cultural. Os parodistas agregam à paródia uma responsabilidade atribuída ao leitor, ou seja, este deve ter um conhecimento prévio para detectar o (s) código (s) contido (s) no texto paródico. Hutcheon (1985) ainda salienta que “os textos não geram nada – a não ser que sejam apreendidos e interpretados. Por exemplo, sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas” (p.35). Eventualmente, já que os textos não falam por si sós, são indispensáveis leitores que possam ter certo conhecimento prévio ao ponto de identificar o texto-fonte, pois se não há a criticidade suficiente ou uma falta de conhecimento da parte do leitor, a paródia pode não ser detectada. Através disso, o leitor inexperiente vai tratar a paródia como um novo discurso, ausente do fator intertextual usado como recurso entre o contemporâneo e o clássico.

A paródia é um ato de incorporação. Sendo assim busca, não adular ou ridicularizar o material do texto anterior, mas sim para chegar em um acordo com ele, através da ironia ou do criticismo (em um sentido mais amplo). [...] Mas se o ato da paródia é um de síntese, sua função é paradoxalmente de separação, de contraste. A diferença entre o texto parodiado e o novo texto remanejado torna-se claro a medida que eles são avaliados, um contra (e ao lado) do outro. A parodia na arte moderna é uma dramatização de dessa diferença.¹⁶ (HUTCHEON, 1978, p.211)

¹⁶ Parody is an act of incorporation. As such it seeks, not to debase or ridicule the backgrounded material, but rather to come to terms with it, through irony or criticism (in the broadest sense). [...] But if the act of parody is one of synthesis, its function is paradoxically one of separation, of contrast. The difference between the backgrounded text and the new rehandling becomes clear as they are measured, one against (and by) another. Parody in modern art is the dramatization of that difference.

É relevante também discutir que a paródia não busca necessariamente “deteriorar” o texto parodiado, mas também é capaz de enaltecer o parodiado sem mudar do seu sentido original, atingindo uma espécie de conciliação através da ironia e da crítica.

5 “A Queda da Casa” dos *Simpsons*

O conto “A Queda da Casa de Usher” tem como personagem principal o narrador que vai a pedido de seu amigo de infância, Roderick Usher, a sua visita, pois ele se encontrava em um estado de agitação nervosa devido a uma doença que o oprimia. A doença tinha natureza hereditária, a qual também era responsável pela morte de Madeline, irmã gêmea de Roderick. A casa dos Ushers, esbanja uma atmosfera que tende ao sobrenatural, assim, estendendo desde o lago e vegetação próximo a residência, até o interior da casa, evidenciando o anormal. Em uma das noites daquela visita, noite que uma tempestade se formava, o narrador se encontra atribulado devido ao mal estar que a casa o remete, e vai ao encontro amigo Roderick em seu quarto. Assim, o narrador passa a ler um livro para seu amigo, porém o enredo da história lida passa a acontecer na realidade dos personagens, passando a os aterrorizar. Até resultar no momento da aparição de Madeline que voltara de seu possível estado de morte, agarrando seu irmão e ambos morrendo juntos, seguindo da queda da Casa dos Ushers, dada de forma inexplicável, finalizando assim, com o narrador fugindo e assistindo apenas a casa caindo.

A partir das novas conceituações de paródia na contemporaneidade propostas por Linda Hutcheon, nos propomos a discutir como as artes e mídias vêm sendo recriadas através das mais distintas formas de intertextualidade. Encontramos representações paródicas na literatura no cinema, na música, na arte e na TV:

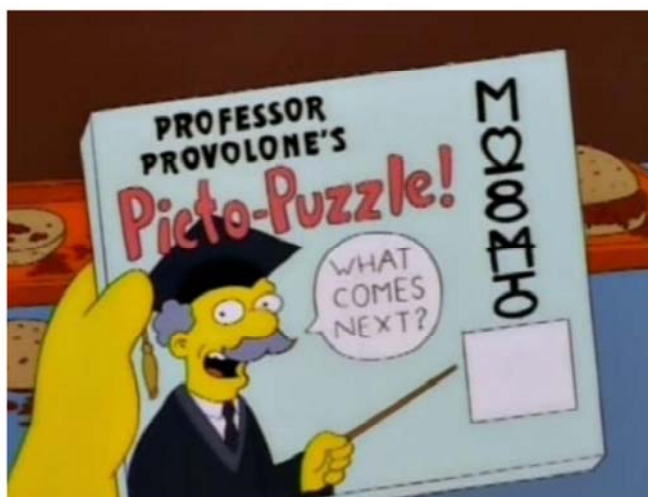
Os vários filmes da série *Guerra das Estrelas* foram todos eles paródias a, entre outros textos, *O Feiticeiro de Oz*. O Leão (muito pouco) Cobarde foi transformado no Chewbacca, o Wookiee; o Homem de Lata é o futurístico *robot* C3PO; o cachorrinho é, agora, R2D2. [...] Outras paródias óbvias encontram-se também em ação: C3PO e R2D2 são um Bucha e Estica mecanizados; Solo, Luke e Chewy são novos Três Mosqueteiros. [...] num dos filmes, Chewbacca apanha a cabeça decapitada, semelhante a um crânio, de C3PO, segura-a na mão e solta uns bramidos – mas os bramidos têm a sintaxe rítmica da fala de Hamlet:

Alas, poor Yorick! I Knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. («Pobre Yorick! Conheci-o, Horácio, era uma mina inesgotável de ditos engraçados; tinha uma imaginação viva e fecundada! ») (HUTCHEON, 1985, p.40)

Os filmes da série *Star Wars*, filmes popularizados e aclamados por fãs em todo mundo, também não são uma exceção de uma possível intertextualidade paródica com a literatura, de acordo com Hutcheon (1985), pois são uma exemplificação de um diálogo literário com uma forma de mídia (cinema) que implica em uma nova forma de arte. Isso não é diferente do que acontece em na série animada *Os Simpsons* (E17T9), no episódio intitulado “Lisa, uma Simpson”, no qual podemos discutir uma referência em forma de paródia “A queda da casa de Usher”, do escritor americano Edgar Allan Poe.

O episódio se inicia com um diálogo entre Lisa, Bart, Nelson, Martin e Milhouse, que se encontram na escola, quando Lisa encontra uma charada (figura 1) na sua bandeja: um desafio chamado “quebra cabeça espectrográfico do professor Provolone”. Assim eles se desafiam a encontrar a resolução de tal resposta.

Figura 1 – O Desafio do Professor Provalone



Fonte: Imagem retirada do episódio *Lisa The Simpson*, episódio 17 da 9ª temporada.

Então, o desafio consegue ser desvendado por todos, exceto Lisa. Ainda, acreditamos que esse desafio pode ser uma metáfora que diz respeito à escrita de Poe, considerada enigmática:

Para desvendar seu sentido, muitas vezes, o leitor da literatura de Poe deve prestar atenção nos anagramas e enigmas elaborados pelo artista. Seus contos, como afirma Santaella (1987), não produzem enredos, mas sim “desenredos”, nos quais o leitor é levado a um labirinto, com enigmas e segredos a serem revelados. É exatamente essa brincadeira narrativa que faz da obra de Poe uma escrita com recursos claramente metalinguísticos, uma vez que estes duplicam, triplicam... a possibilidade de interpretação, tornando-a um verdadeiro *mise-en-abyme*. (FERNANDES, 2014, p.78)

Como podemos observar, a escrita hermética de Poe exige do leitor uma atenção especial para anagramas e enigmas que podem estar implícitos no texto. De tal maneira, o leitor deve ter certo conhecimento para decodificar tal significado, como afirma Santaella (1987) ao discutir que enredos de Poe são tão complexos e elevam o grau de significação até se tornarem “desenredos”, porém da forma mais consciente possível. Ademais, o próprio Edgar Allan Poe escreveu, em *The Philosophy of Composition*, um “passo a passo” e seu processo de criação da escrita narrativa. Com isso, Poe vai advertir sobre a sua estética da criação: “Só então busco ao meu redor (ou melhor ainda, dentro de mim) as combinações de situações ou o tom que possam me auxiliar na construção do efeito desejado.” (POE, 1846, p.342). Logo, percebemos a escolha de fundamentos como a gradação de palavras, tom, rimas, noção de beleza, entre outros elementos que possibilitam o efeito na leitura, conseqüentemente a exaltação da alma.

À vista disso, vamos encontrar a presença da metalinguagem¹⁷ na escrita de Poe, a qual amplifica e concede as mais diversas possibilidades de interpretação. Acerca disso, apresentamos as considerações de Patricia Waugh (1988):

O linguista L. Hjelmslev desenvolveu o termo ‘metalinguagem’ (Hjelmslev 1961). Ele definiu-a como uma linguagem que, ao invés de referir-se a eventos não linguísticos, situações ou objetos no mundo, **refere-se à outra linguagem: é uma linguagem que toma uma outra linguagem como seu objeto.** [...] A metalinguagem é uma linguagem que funciona como um significante para uma **outra língua, e essa outra língua assim se torna seu significado**¹⁸” (p.4 – meus grifos - tradução nossa).

¹⁷ “É a única arte que pode ser objeto de si própria, tornando-se *metaliteratura* (idem: 106; Genette 1966:146 *apud* MOISÉS, 2004, p. 229). Como pontuado por Moisés sobre a metalinguagem e a literatura, é evidenciado como a literatura pode ser usada para falar de si mesma, dessa forma podemos categorizar metalinguagem, pois quando uma linguagem faz menção de si mesma.

¹⁸ “The linguist L. Hjelmslev developed the term ‘metalanguage’ (Hjelmslev 1961). He defined it as a language which, instead of referring to non-linguistic events, situations or objects in the world, refers to *another* language: it is

Assim, como aponta Waugh, a metalinguagem funciona como uma linguagem que faz menção a outra, apontando para uma outra linguagem. À nossa compreensão, no episódio de *Os Simpsons* que citamos anteriormente, a metalinguagem é representada através “quebra cabeça espectrográfico do professor Provolone”, que é usado como um código para referir-se à estética narrativa de Edgar Allan Poe. Todavia, a linguagem do anagrama do desafio, julgada como “difícil”, é apenas uma atribuição à uma outra linguagem. Nesse caso, o outro aqui é relacionado à escrita de Poe a qual foi apropriada e incorporada ao quebra-cabeça presente no episódio.

Ainda, o significante pertencente à outra língua e é empossado no uso da metalinguagem e assim incorporado como seu. Dessa maneira, elementos metalinguísticos e metaficcionais que encontramos em muitas narrativas do escritor americano a exemplo dos contos “A Queda da casa de Usher”, “William Wilson” e “O Retrato Oval”, por exemplo, foram utilizados no episódio de *Os Simpsons*. Por conseguinte, esse recorte do episódio torna-se uma linguagem que faz referência a outra, adicionando o significado de uma linguagem a outra. Ademais, podemos deslocar o termo metalinguagem para um âmbito mais específico, ou seja, a metaficção¹⁹, termo definido por Waugh (1988), como:

[...] Uma celebração de poder de uma imaginação criativa junto com uma incerteza sobre a validade de suas apresentações; uma extrema auto consciência a respeito da linguagem, na forma literária e o ato de escrever ficções; uma penetrante insegurança acerca do relacionamento da ficção e realidade; o parodiado, lúdico, excessivo ou enganoso ingênuo estilo de escrita. [...] Metaficção é um termo dado à ficção escrita que auto conscientemente e sistematicamente chama atenção para seu status como um artefato a fim de propor perguntas sobre o relacionamento entre ficção e realidade.²⁰ (p.2 – meus grifos - tradução nossa).

a language which takes another language as its object. [...] A metalanguage is a language that functions as a signifier to *another language*, and this other language thus becomes its signified.”

¹⁹ “É a ficção que pensa a si própria dentro do texto em que se desenvolve, obedecendo a um impulso de autodesvendamento, como se o autor, desdobrado num “outro”, se espionasse no ato de construir o edifício narrativo, cujos antecedentes podem remontar a Cervantes e o *Dom Quixote*.” (MOISÉS, 2004, p. 290) . Como explorado por Moisés, a metaficção tratara de uma ficção que no decorrer de seu próprio enredo, fazendo menção a outra ficção, dessa maneira fazendo alusão a um outro de uma maneira implícita.

²⁰ “[...] a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively **naïve** style of writing. [...] *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”

Como salienta Waugh, a metaficção é usada junto a um texto de ficção de uma forma totalmente autoconsciente e sistemática; assim, de forma lúcida e lógica o texto vai representar um mundo real que somos levados a reconhecê-lo dentro da ficção, mas também, em um segundo plano, abordará um mundo fora da ficção. Desta forma, a metaficção tratará da relação existente entre realidade e ficção expressando uma dualidade. Assim, podemos presumir que na *figura 1*, temos dado um metaficcional, que por sua vez conta uma história independente, ou seja, a realidade vivida pela personagem Lisa Simpson (história do mundo do seriado *Os Simpsons*), mas o enredo aponta em segundo plano, de forma racional, refere-se a uma outra ficção (nesse caso toda a escrita de Poe).

É congruente também enxergar a *figura 1* como uma metáfora à escrita de Edgar Allan Poe. “A força da metáfora é proporcional à quantidade e qualidade de coisas que ela for capaz de sugerir de modo sintético. Ela é tanto mais surpreendente quanto mais distantes entre si forem os elementos da comparação” (KOTHE, 1986, p. 9). A partir dos apontamentos de Kothe sobre metáfora, compreendemos que a mesma é proporcional à quantidade de conteúdos sugeridos especificamente naquele contexto, ou seja, essa metáfora seria utilizada em paralelo com o desafio do episódio. Assim, há uma comparação entre a dificuldade do desafio em ser desvendado com a escrita de Poe (de uma forma geral) que é de difícil compreensão, com a dificuldade a resposta do quebra-cabeça. Vale ressaltar ainda a disparidade entre *Os Simpsons* aliado a um teor cômico à escrita de Edgar Allan Poe, composta pela sua forma hermética; ambos diferentes, porém, os elementos de comparação se tornam mais surpreendentes devido à tal distância de tom²¹ encontrada entre ambos. Acerca disso, Hutcheon (1985) acrescenta:

Em certo sentido, pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo. (HUTCHEON, 1985, p.50)

Além do mais, podemos considerar a simetria entre metáfora e paródia como salientado por Hutcheon, dada que ambas se originam em códigos que necessitam ser codificados para assim adquirir uma nova significação, reconhecendo assim um novo contexto, uma vez que tal

²¹ O termo aqui referido “tom” está relacionado à natureza dos objetos estudados no presente trabalho, ou seja, está relacionado ao teor equivalente a essência contida no objeto analisado. Desta forma contrastando o teor cômico de *Os Simpsons* contrapondo a escrita sombria do escritor americano Edgar Allan Poe.

processo é existente e inerente ao objeto parodiado e também no campo da metáfora. Portanto, podemos considerar a metáfora como um grau de proximidade da paródia devido à semelhança detectada entre ambas, porém a paródia diverge enquanto incorpora outros elementos como a ironia e a crítica que realçam uma diferença entre a paródia e o texto parodiado.

Figura 2 – Os Simpsons e o genes decadentes



Fonte: Imagem retirada do episódio *Lisa The Simpson*, episódio 17 da 9ª temporada.

Posteriormente, na trama episódio vemos o momento em que Lisa dialoga com Vovô sobre os genes decadentes dos Simpsons que agem na família por gerações, fazendo com que as crianças, em média de sete anos de idade, comecem a perder a “inteligência”. Podemos perceber isso no seguinte diálogo entre Lisa e seu avô:

- _ Ah isso não é nada. Todos os Simpsons começam a perder a inteligência na sua idade.
 _ Do que é que esta falando? (...)
 _ Ah seu pai era esperto que nem um macaco mais aí a mente dele ficou preguiçosa e agora ele é burro que nem um chimpanzé.
 _ Vovô!
 _ Ei, eu também! E seu irmão está indo muito bem, veja os deveres do Bart. Quando tinha a sua idade ele era esperto que nem um chimpanzé.
 _ Grande trabalho Bart Simpson na segunda série, isso foi há dois anos!
 _ Exatamente, aí os genes dos Simpsons agiram.” (SIMPSONS, 1998, 9ª temporada, Ep.17)

Podemos analisar o diálogo acima entre Lisa e vovô Abe como uma confirmação provinda da origem dos genes na família dos Simpsons, assim como um fato já experimentado pelos personagens masculinos Homer Simpson e Bart Simpson, e agora também vivenciado por Lisa Simpson. O gene atua nos Simpsons os deixando “burros” (termo usado na tradução da legenda do episódio citado) e com isso Lisa descobre que, é um mal hereditário do qual ela não poderá fugir. Ademais,

As aflições de Lisa atingiram o ápice quando Vovô lhe fala sobre o “gene dos Simpsons”, uma predisposição genética para o declínio mental que se ativa na metade da infância. Como crianças, Vovô explica, os Simpsons agem de forma perfeitamente normal. Aos poucos, contudo, o gene dos Simpsons dispara a deterioração do cérebro, levando à vidas completamente medíocres, ou até piores. Naturalmente, Lisa fica aterrorizada com a possibilidade de que isso aconteça com ela (HALPERN, 2012, p.29).

Como Halpern (2012) pontua, o vovô Abe diz que o declínio mental causado pelos genes é hereditário e que o mesmo manifestará/perpetuará a “burrice” à toda família Simpsons; ainda, vale também comentar o tom cômico que essa parte do episódio é narrado, podendo ser aparentemente uma paródia dos fatos narrados no conto de Poe, “A queda da casa de Usher”, descrito num tom mórbido:

Foi assim, pois, que ele falou do objeto de minha visita, de seu vivo desejo de ver-me e do alívio que esperava que eu lhe proporcionasse. Referiu-se, durante bastante tempo, sobre o que pensava acerca da **natureza de sua enfermidade**. Era, disse, **um mal constitucional de família**, para o qual **não tinha esperança de encontrar remédio**; uma simples afecção nervosa, acrescentou logo, que, sem dúvida, não tardaria a passar. (POE, 1978 p.13- grifos meus)

Como observamos no conto de Poe, a enfermidade da família também é hereditária e além de não possuir qualquer cura, vem também se propagando na família Usher desde sua origem. Nesse ponto, no fim do conto a queda da casa representará não só a queda física mas também a queda da família Usher, como apontaremos mais adiante.

Os mesmos elementos do declínio da família e da doença que atormentam os Usher são parodiados em *Os Simpsons*. No episódio, a “doença” também é genética mas não leva qualquer

pessoa da família à morte, embora a enfermidade culmine em um estado de deterioração do cérebro. Nesse contexto, a devida cena (representada através do *printscreen* da figura 2) pode ser uma chave para compreendermos a concretização da paródia no episódio.

Além do presente episódio parodiar o conto “A queda da casa de Usher”, percebemos a presença e elementos críticos que ironizam a contemporaneidade, como vemos no comentário de Halpern sobre o episódio:

Tentando dissipar os temores provocados pela teoria de Vovô e animar Lisa, Homer convida vários parentes para uma visita. Ele lhes pede que descrevam o que fazem na vida, na esperança de que os relatos impressionem a menina. Alguns dos homens falam primeiro e, para horror de Lisa, se revelam completos fracassados. Seu tio-avô Chet saiu-se muito mal administrando uma empresa de venda de camarões. Seu primo de segundo grau Stanley perambula por aeroporto se atira em passarinhos. Outro se joga na frente dos carros para receber dinheiro de seguros. Nenhum deles dá a Lisa muita esperança. (HALPERN, 2012, p.29)

A partir das considerações de Halpern (2012) sobre o episódio de *Os Simpsons* podemos constatar que a má sucessão da família ocorrida por gerações ocorre exclusivamente nos homens da família Simpson e não nas mulheres como Lisa. Tal fato pode fazer referência ao empoderamento feminino contemporâneo, quando as mulheres se encontram cada vez mais conquistando espaço no mercado de trabalho. Podemos conferir essa crítica à decadência masculina nas duas figuras a seguir:

Figura 3- Homens Simpsons e a Decadência



Figura 4- As mulheres Simpsons e o Sucesso.



Fonte: Imagens retiradas do episódio Lisa The Simpson, episódio 17 da 9ª temporada.

Dessa forma, os depoimentos dos homens da família Simpson nos sugerem que eles mesmos são os causadores do seu próprio fracasso, como a notória má administração de Chet na empresa de camarões ou Stanley, que usa de trapaças para receber dinheiro fácil; assim, o insucesso surge como consequência das próprias ações dos homens da família Simpsons. Porém,

Felizmente, diversas mulheres Simpson apresentam vívidos relatos de carreiras de sucesso. Uma delas, a muito fluente dra. Simpson, explica que o gene defeituoso está alojado no cromossomo Y e é transmitido apenas de homem para homem. Lisa percebe que só os homens Simpson é que estão condenados; as mulheres não têm problemas (HALPERN, 2012, p.20).

Desta maneira, como é exposto pela dra. Simpson o fracasso da família Simpsons está no cromossomo Y, o qual afeta apenas os homens da família, deixando-os “burros”. Com isso torna-se perceptível uma crítica aos homens; o gênero e genes masculinos são inferiorizados, como podemos ver na **figura 3**, e além de não ter cura essa “doença” será transmitida de geração em geração para todos os homens da família; e como uma forma de ironia²² os homens são representados como imaturos e performando brincadeiras infantis. Sobre isso, a personalidade de Homer Simpson colabora para a nossa discussão:

Não é preciso uma observação astuta para se perceber que Homer está longe de ser um homem moderado. Ele não só não é virtuoso quanto aos apetites físicos, mas é extremamente vicioso, o que se observa de modo particular em seu consumo de comida e bebida, ainda que não em atividade sexual. Seus desejos o impelem a se empanturrar constantemente, e ele sucumbe de bom grado a esses desejos (IRWIN, 2004, p.22).

Podemos levar em consideração o caráter de Homer sofrer de uma falha que o leva a não se preocupar a família e as pessoas que o amam. Seus vícios quase sempre se resumem à bebidas

²² A ironia está ligada a interrogação encoberta, assim a ironia pode revelar certa consciência e ao mesmo tempo a destrói. Não é necessário que acredite na ironia, mas sim que a compreenda, desta forma elucidando-a. Assim como explica Massaud Moisés “Extenso campo semântico abrange o vocabulário “ironia”: é das categorias literárias mais complexas, senão das mais polêmicas, em razão dos seus vários sentidos ou das numerosas interpretações que suscita, além dos vínculos estreitos com noções vizinhas.”(2004, p.255) . Desta forma, a ironia propõe diversas interpretações que são herméticas e sempre geram discursões.

alcoólicas e comidas, sem citar as más decisões que o afetam negativamente, embora como afirma Irwin: “Ele não é uma pessoa maligna, embora não seja um paradigma de virtude, também não é mau. A reação mais dura que podemos ter em relação a ele é de pena.” (2004, p.26).

Todavia, Homer toma algumas atitudes admiráveis numa possível tentativa de expressar certa benevolência, porém não o bastante para que venha ultrapassar seu caráter vicioso. Esse personagem não tem o *Phronesis*, considerado por Aristóteles como aquilo que provém a sapiência e sabedoria. Ademais, esses defeitos são transmitidos a Bart Simpson como uma espécie de hereditariedade, um mal inevitável. Assim, como é exposto no episódio, o cromossomo decadente Y sempre está presente nos homens da família Simpson.

Por outro lado, as mulheres da família são retratadas como bem-sucedidas. A própria escolha da personagem Lisa para vivenciar a história parodiada do conto “*A queda da casa de Usher*” é uma escolha que enfatiza a supervalorização das mulheres de uma maneira geral, pois “(...) Na família Simpson, só Lisa poderia ser descrita como intelectual.” (2004, p.38). Lisa sempre é considerada a personagem mais esperta, racional e intelectual da família, o que a faz ser criticada por Homer e Bart, e como podemos ver na **figura 4**, a progressão de sucesso por parte das mulheres da família Simpson demonstra superioridade na carreira profissional, explorando uma diferença discrepante entre os homens e as mulheres da família.

Outra crítica que podemos ver no episódio é à obesidade (**figura 5**). Ainda, nesse mesmo episódio vemos uma situação hipotética de como Lisa poderia ficar no futuro se aderisse ao estilo de vida de Homer e Bart, ou seja, se ela tivesse a falha no cromossomo Y, o que a faria comer viciosamente até tornar-se obesa, que é também um problema de saúde de boa parte dos americanos.

Figura 5- A crítica à obesidade



Fonte: Imagem retirada do episódio Lisa The Simpson, episódio 17 da 9ª temporada.

Desta forma, consideramos que a obesidade é tanto considerável parte da doença hereditária como também uma crítica aos padrões de vida da sociedade americana, então podemos considerá-la como um dos elementos da paródia, que são acentuados pela crítica, pois para Linda Hutcheon (1985) a paródia opera,

como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica. Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformador, ao criar novas sínteses, como defendiam os formalistas russos. (p.32)

A paródia pode zombar do texto parodiado mas também pode oferecer a esse uma continuidade, transformando-o em um novo (con)texto com inúmeras possibilidades de sentido. Tal recurso é utilizado em *Os Simpsons* quando percebemos a paródia do conto de Poe junto a uma crítica a obesidade e aos homens da família Simpson, que podemos entender como uma crítica social. Dessa maneira, a paródia não escarnece propriamente o conto “A Queda da casa de Usher”, mas é acentuada com a crítica que ganha outra significação diante do poder transformador da paródia.

No decorrer do enredo do episódio *Lisa a Simpson*, apontamos outro trecho do conto de Poe que foi parodiado na série animada. Trata-se do sepultamento de Madeline Usher, que em *Os Simpsons* é parodiado através da cena do congelamento temporário do velho Jasper:

Figura 6- Jasper e o Sepultamento



Figura 7- Jasper e seu Desperta



Fonte: Imagens retiradas do episódio Lisa The Simpson, episódio 17 da 9ª temporada.

No episódio o velho Jasper Jon Beardly²³ entra no refrigerador do Kwik-E-Mart, supermercado do personagem indiano Abu e deixa um recado para ser apenas descongelado no futuro, situação que semelhantemente ocorre em “A queda da casa de Usher”, como podemos conferir em no trecho da narrativa de Poe:

A pedido de Usher, ajudei-o pessoalmente nos preparativos daquele **sepultamento temporário**. Pusemos o corpo no ataúde e, nós dois, sozinhos, o colocamos no lugar de seu repouso. **A cripta** em que o deixamos (e que estivera fechada durante tanto tempo que os nossos archotes, semi-apagados naquela **atmosfera sufocante**, não nos permitiam quase nenhuma investigação) **era pequena, úmida e vedava inteiramente a entrada de qualquer claridade**. Achava-se situada, a grande profundidade, exatamente na parte da casa que ficava embaixo de meus aposentos. (POE, 1978 p.20- grifos meus)

Ao observar a **figura 6**, percebemos as semelhanças com o sepultamento de Lady Madeline Usher e a adega na qual ela foi enterrada, na parte subterrânea da mansão Usher. No episódio, o local da cripta é equivalente aos fundos do supermercado onde o velho se encontra congelado. No conto de Poe, a atmosfera é descrita como sufocante e o local pequeno e úmido, já no episódio esses fatos narrativos são representados pelo refrigerador do supermercado, que quando fechado remete a uma representação do ataúde, que é igualmente frio e opaco.

A fisionomia de Jasper é de uma pessoa atordoada, provocando uma inquietude ao espectador. Logo, o humor proposto pelo *Os Simpsons* é transformado para receber o terror do conto de Poe. Ainda, apontamos que a escolha do personagem Jasper para ser congelado pode ser considerada uma escolha autoconsciente para uma representação paródica de “A queda da casa de Usher”, pois Jasper é tido como um “velho louco” e assim pode ser comparado a Madeline, cujo próprio nome (*mad* – louco (a) em inglês) já indica uma representação da caracterização do seu personagem.

Também é relevante o momento em que o velho se descongela sozinho e sai pelos corredores do Kwik-E-Mart como podemos ver na **figura 7**, novamente pode-se equiparar a eventos do conto de Poe:

²³ Jasper Jon Beardly é um velho que reside no asilo juntamente com o Vovô Abe, tido como um velho insano muitas vezes apresentando –se como causador de muitas desavenças. Jasper algumas vezes aparece em *Os Simpsons* como figurante, porém no presente episódio tem um papel marcante onde é congelado no Kwik-E-Mart.

A enfermidade que levava lady Madeline ao túmulo em plena juventude deixara, como ocorre comumente em todas as **doenças de caráter estritamente cataléptico**, a ironia **de uma ligeira coloração sobre o seio e o rosto e, nos lábios, esse sorriso equivocadamente parado, que é tão terrível na morte** (POE, 1978, p. 21 – grifos meus).

Podemos notar que a forma que o velho sai pelos corredores é semelhante a Lady Madeline, pois a doença que ela sofria, um suposto estado cataléptico, exprime uma condição transitória de paralisia geral de todos os músculos, porém o doente continua consciente e incapaz de demonstrar qualquer reação. A catalepsia é representada em *Os Simpsons* com o congelamento do velho Jasper, e devido à essa doença ele não pode mover seus músculos, embora podemos ver no episódio que o velho é consciente. Outra relevância é a coloração de Madeline descrita no trecho do conto como um tom de palidez; no *cartoon* quando o velho é descongelado podemos notar a mudança de cor do personagem com tons igualmente descoloridos, gerando assim mais uma semelhança entre conto e *cartoon*.

Ainda, vale comentar sobre a fisionomia do velho ao despertar do congelador do supermercado, como mostrado na **figura 7**: a expressão facial de espanto é compatível com a fisionomia hesitante de Madeline, pois os olhos e boca de Jasper são desenhados de forma espantosa, sendo eles representados bem abertos numa forma de demonstrar uma situação anormal. Apu²⁴ ao encontrar o velho, menciona uma frase que funciona como uma chave interpretativa do episódio e do conto: “Volte já para seu estágio de morto vivo!” (SIMPSONS, 1998, 9ª temporada, Ep.17). Essa frase remete ao conto de Poe e ao estado em que Madeline se encontrará ao sair da cripta e atacar seu irmão Roderick Usher no desfecho do conto, enfatizando ainda um dos temas mais característicos da prosa de Poe: morte em vida. No episódio, insinua-se que o velho se encontra numa condição semelhante à de Madeline, num limiar entre a catalepsia a morte em vida.

No desfecho do conto “A queda da casa de Usher”, e também num dos momentos mais explícitos de terror, o reaparecimento da figura de Lady Madeline Usher remete ainda mais à cena do velho Jasper ao ressuscitar do congelador. “Aquilo era obra de uma rajada de vento, mas

²⁴ Apu Nahasapeemapetilon é um personagem de *Os Simpsons* usado para representar os estereótipos asiáticos, assim Apu é naturalizado americano e pai de oito filhos. Apu é dono do supermercado Kwik-E-Mart em Springfield. No presente episódio Jasper se congela no refrigerador do Kwik-E-Mart onde Apu é o dono.

no marco daquela **porta surgiu, alta e amortalhada, a figura de lady Madeline de Usher. Suas alvas vestes estavam manchadas de sangue**, e havia sinais de violenta luta em toda a sua **pálida figura.**” (POE, 1978, p.29 – grifos meus). É notório a forma que Madeline ressurgue de seu estágio de vida em morte assim como podemos conferir na **figura 7**; nesse momento, no episódio dos *Simpsons* percebemos a inserção de uma trilha sonora com uma atmosfera propícia à tensão ao suspense. Ainda, enquanto as vestes de Madeline estão cobertas de sangue, o velho tem suas roupas pingando água por todo o chão na forma de uma possível representação do sangue.

No episódio “Lisa a Simpson”, um dos eventos que mais evidenciam a paródia ocorre no momento em que Lisa junta-se a Homer e Bart para assistir um programa de TV chamado “*When Buildings Collapse*”, onde vemos na televisão da sala vários prédios cair e entre eles vemos uma casa de arquitetura gótica acentuada tons cinzas e azulados, como vemos na figura a seguir:

Figura 8- A Queda da Casa dos Simpsons



Fonte: Imagem retirada do episódio Lisa The Simpson, episódio 17 da 9ª temporada.

Apenas nos momentos finais do episódio é que vemos uma referência direta texto-fonte que foi parodiado, como podemos ver na figura acima. A figura 8 explicita uma parte do título do conto de Poe, em forma de um portão com os dizeres “The House of Usher”, que se encontra

em frente a casa que é mostrada na tela, mas logo ao mostrar a casa, ela desmorona. Assim, de forma semelhante, conferimos nas palavras a seguir, o desfecho do conto de Poe que serve de texto-fonte para o episódio:

Enquanto a olhava, a fenda alargou-se rapidamente – soprou violenta rajada de vento, em redemoinho – e o disco inteiro do satélite irrompeu de repente à minha vista. Meu cérebro se transtornou quando **vi as pesadas paredes se desmoronarem**, partidas ao meio; ouviu-se longo e tumultuoso estrondo, como o reboar de mil cataratas – e o lago fétido e profundo, a meus pés, se fechou tética e silenciosamente, **sobre os restos da Casa de Usher** (POE, 1978, p.28 – grifos meus).

Desta forma, consideramos a **figura 8** como a materialização do ponto alto da paródia, quando essa é concretizada por completo fazendo uma referência mais clara do texto que foi parodiado no episódio enfatizando principalmente a queda da casa de Usher do conto de Poe. No presente episódio dos *Simpsons*, a linguagem é representada através de uma forma de auto-referência, visto que no próprio episódio do programa televisivo *Os Simpsons* há a inserção de outro programa televisivo, *When Buildings Collapse*, que por sua vez faz menção ao conto de Poe, onde ocorre o desmoronamento da casa.

Dessa maneira, tal momento trata-se de outra ocorrência da metaficção, uma ficção que remete a outra ficção. Essa ficção (o programa que menciona o conto de Poe) é utilizada conscientemente no episódio *Os Simpsons* para se reportar a alguns acontecimentos do enredo do conto de Edgar Allan Poe, que conseqüentemente vão ser parodiados no episódio citado.

Sobre isso, Waugh (1988) adiciona:

A simples noção que a linguagem passivamente reflete uma coerência significativa e ‘objeção’ o mundo não é tão sustentável. A linguagem é independente, um sistema autônomo que gera seus próprios ‘significados’. Sua relação com o mundo fenomenal é altamente complexa, problemática e regida por conversões (WAUGH, 1988, p.3).²⁵

²⁵ The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and ‘objection’ world is no longer tenable. Language is an independent, self-contained system which generates its own ‘meanings’. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention.

De acordo com Waugh, a linguagem tem sua própria significação e age de forma independente. Assim, *Os Simpsons* se utilizam de forma autônoma de seu próprio universo para referir-se à outra ficção (o conto de Poe), gerando assim seus próprios significados; um exemplo é o programa televisivo criado no episódio onde as casas caem fazendo referência a ficção de Poe. Desta forma, vários eventos ocorridos no episódio e que direcionam para o conto de Poe são coerentes diante da proposta oferecida pela paródia, assim toda significação ofertada é sustentada pelo texto parodiado. Porém, tal referência é difícil de ser compreendida se o espectador não tem conhecimento do texto-fonte ou mesmo se não tem um conhecimento mais crítico da intertextualidade, pois o episódio de *Os Simpsons* é independente, assim como o fenômeno da metaficção.

Desta forma, podemos perceber as convenções que são impostas pela metaficção, como a representação da casa de Usher no presente episódio, casa a qual é tida como sombria, pavorosa e decadente, logo, tais elementos são convertidos no episódio em apenas um detalhe: se duplicando no enredo do próprio episódio dos Simpsons, fazendo assim uma referência direta com o conto de Poe através de dado metaficcional. Porém, tais manifestações podem ocorrer de maneira sutil, podendo quase passarem despercebidas. Da mesma forma, a conversão de Roderick Usher na personagem Lisa, Jasper equiparado a Madeline e os genes dos Simpsons, ironicamente representados como doença e degeneração equivalentes à doença da família Usher, assim como, a “queda” não só da casa de Usher, mas do declínio de toda a parte masculina da família Simpsons, como já salientamos, os eventos supracitados podem ser assim, despercebidos se não analisados com a atenção necessária.

Nesse contexto, é válido retratar outro momento no episódio em que o espelho é utilizado como elemento metaficcional como podemos ver na **figura 9**. Tal artifício remete a uma duplicação da narrativa, ou seja, apontando para o conto de Poe em segundo plano. No conto, encontramos a duplicidade do lago que serve de espelho, devido a sua função de refletir a casa de Usher: “(...) *Numerosos fungos que as cobriam e das árvores doentias que se erguiam em redor – mas, sobretudo, na imutabilidade daquela disposição e em seu desdobramento nas águas imóveis do lago*” (POE, 1978, p.19 – grifos meus).²⁶

²⁶Nesta citação, trecho do conto de Poe na versão da tradução de Brenno Silveira, nesse trecho a palavra “reduplication” e traduzida como *desdobramento*. Logo, é mais adequado a palavra “reduplicação”, ou a palavra usada pela tradução da *Darkside Books*, traduzida por Marcia Heloisa: “espelhamento”. Trecho original: “[...] of the many *fungi* which over-spread them, and of the decayed trees which stood around – above all, in the long

Assim como o lago promove um reflexo da ambientação externa da mansão Usher, a duplicidade e o consequente reflexo no espelho da personagem de Lisa remete-nos a duplicação de Roderick Usher, personagem vivenciado por Lisa Simpson em segundo plano, como já abordamos anteriormente.

Figura 9- Lisa e o Espelhamento



Fonte: Imagem retirada do episódio Lisa The Simpson, episódio 17 da 9ª temporada.

Como afirma Waugh (1988): “Tudo, como uma ‘metaficção’, implica em uma ficção que reflete conscientemente sobre sua própria estrutura como linguagem, tudo oferece diferentes perspectivas do mesmo processo” (p.14).²⁷ Desta maneira, a metaficção reflete na sua própria linguagem uma significação, como analisamos em *Os Simpsons* e se utiliza mais uma vez do seu próprio universo, como a utilização do espelho para apontar uma outra ficção subentendida, mas esse o processo é feito de uma forma consciente.

Percebemos que construção narrativa de *Os Simpsons* é permeada de críticas e ironias, elementos esses que estão fortemente ligados à paródia. Com isso, a série ainda faz uso da auto-referência e podemos então relacioná-la ao pensamento de Rose (1979) sobre a paródia na

undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in the still waters of the tarn.” (POE, 1839, p.307)

²⁷ All, like 'metafiction', imply a fiction that self-consciously reflects upon its own structure as language; all offer different perspectives on the same process.

contemporaneidade: É no contexto geral [...] acerca da natureza da auto-referência e da autolegitimação que surge o interesse contemporâneo pela paródia, gênero que foi descrito simultaneamente como sintoma e como ferramenta crítica do epistema modernista (*apud* HUTCHEON, 1985, p.12). Concomitantemente, a auto-referência é um fenômeno da metaficção e também característica da paródia moderna, como explica Rose. Ademais, a auto-referência é o princípio para o interesse para a paródia como um gênero moderno.

Sobre a paródia e a metaficção, Linda Hutcheon (1980) adiciona:

A paródia é portanto, uma exploração da diferença e semelhança; a metaficção convida à uma leitura mais literária, um reconhecimento de códigos literários. Mas esta erra ao vê-los no final como uma zombaria, ridículo ou uma mera destruição. (p.22) ²⁸

A paródia busca explorar as diferenças e semelhanças através da intertextualidade entre dois ou mais textos. Como vemos na série animada *Os Simpsons*, o enredo do episódio se assemelha em muitas partes à trama do conto de Poe, mas em outros momentos é distanciado. Nesse contexto, a metaficção pode ser utilizada como um reconhecimento de códigos literários do texto-fonte, como podemos ver o espalhamento na cena de Lisa na figura 9, assim é preciso reconhecer os códigos implícitos no enredo. Porém, esses não destroem o original nem inferiorizam a sua essência, pois ambas se tratam mais de uma homenagem do que uma zombaria. Em ambos os processos se torna imprescindível a participação do leitor como co-autor, pois devido às leituras alegóricas da metaficção, o leitor é forçado a interpretar, enquanto o reconhecimento de um segundo plano em qual a paródia se apoia para ser desenvolvida.

6 Considerações Finais

Após essa discussão podemos desmistificar o significado da paródia aliado ao senso comum e confrontá-lo com outras concepções modernas do termo, como a de Linda Hutcheon.

²⁸ Parody is, therefore, an exploration of difference and similarity; in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes. But it is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction.

Logo, notamos que ao invés da paródia apenas retratar a comicidade e escarnecer do texto parodiado, pode também proporcionar uma homenagem ao texto-fonte adicionando a esse elementos de crítica e ironia.

Ademais, o estilo de Edgar Allan Poe apesar de ser considerado “estranho” foi resgatado no episódio foco de nossa análise, pois a série já tem histórico de trabalhar com temáticas sombrias como os episódios de *Halloween*, porém incorporando o humor juntamente com o insólito proposto por Poe. Para uma melhor compreensão do contexto da série um importante fator será a participação do leitor, pois está será fundamental para a recepção dos códigos implícitos na série, uma vez que se o leitor não tiver conhecimento ou atenção aos elementos semióticos do episódio, o mesmo não poderá codificar a história e seus possíveis significados presentes em segundo plano, implícitos no episódio.

Por sua vez, a metaficção, a partir das considerações de Hutcheon e Waugh, é também importante para atentarmos para a auto-referencialidade, característica que perpetua tanto na metaficção como paródia, assim categorizando como um ponto fundamental para uma melhor compreensão da paródia moderna. Desta forma, vale salientar a intenção da não-superioridade do texto-fonte ou parodiado, no caso o conto de Poe “A queda da casa de Usher”, mas sim uma homenagem através da paródia, que graças à série *Os Simpsons* faz com que o conto torne-se ainda mais conhecido e resignificado em outros contextos.

Assim, traços característicos da literatura de Poe, como a ambiguidade, o insólito e a metalinguagem foram recodificados através da paródia no episódio da série animada. Além disso, afirmamos que os principais elementos literários de “A queda da Casa de Usher” de Poe foram mantidos e reproduzidos em segundo plano da série *Os Simpsons*: a ambientação e a caracterização dos personagens do episódio dialogam com o conto como podemos ver a representação do túmulo de Madeline e o refrigerador em que velho Jasper se encontra congelado temporariamente e principalmente o jogo de palavras e a polissemia do termo Usher, usado no conto e no episódio metaforicamente para se referir a diversos contextos.

Enfim, o presente episódio é uma paródia contemporânea do conto de Poe, mas não com o papel de escarnecer o texto-fonte e sim exaltar o mesmo. Todavia, elementos de crítica e ironia adentram na paródia como forma de se distanciar do texto-fonte. Assim, a paródia funciona como uma repetição, mas com uma inversão irônica. Desta forma a paródia se dá como um jogo

entre homenagem e ironia, enfatizando a não-intenção de cópia ou apropriação, mas sim de reiterar situações e discursos e convertê-los em novos contextos.

Ainda, vale ressaltar a relevância da presente pesquisa, pois embora o senso comum considere a série animada *Os Simpsons* como um “simples desenho animado para crianças”, vemos esta concepção como errada pois, esta é desconstruída pela fala dos próprios personagens. Ademais, a série é repleta de elementos intertextuais que merecem ser melhor reavaliados e analisados. Por fim, *Os Simpsons* é um exemplo de como cultura popular contemporânea se (re)aproveita da literatura e de outras formas artísticas de forma geral como fonte de inspiração para a criação de conteúdos novos e independentes, confirmando o poder da resignificação e da recontextualização do antigo como base para o novo.

7 REFERÊNCIAS

- BBC. **A curiosa origem do Dia das Bruxas**. Disponível em: <https://blog.mettzer.com/referencia-de-sites-e-artigos-online/> Acesso em: 14/11/2017, às 7:40.
- BLOOM, Harold. *Edgar Allan Poe: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House. (1985)
- BURANELLI, Vincent. **Edgar Allan Poe**. New Haven, Conn.: Twayne, 1961.
- FERNANDES, A. S, 12., 2012, Campina Grande. **A 'queda' das casas de Usher e Corman: a ambientação gótica na adaptação filmica**. Campina Grande: Anais da Abralic, 2012. 134 p.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 11 .ed. São Paulo Ática, 2006.
- HALPERN, Paul. **Os Simpsons e a ciência: O que eles podem nos ensinar sobre física, robótica, vida e universo**. Trad. Samuel Dirceu. São Paulo: Novo Conceito Editora, 2012.
- HAYES, Kevin J (ed.). **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. New York: Cambridge University Press, 2004.
- HERSKOVIC CHANTAL, 88., 2010-2011, São Paulo. **Chegando a Springfield:: humor e sátira na série Os Simpsons**. São Paulo: Revista Usp, 2010-2011. 100 p.

_____, 33., 2014, Florianópolis. **OS SIMPSONS NO DIA DAS BRUXAS**. Florianópolis: Cadernos de Tradução, 2014. 227 p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Parody without ridicule: observations on modern literary parody**. Canadian review of comparative literature, Edmonton, v. 5, p. 201-211, 1978.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

IRWIN, William I.; CONARD, Mark T.; SKOBLE, Aeon J. (Ed.). **Os Simpsons e a Filosofia: O D'oh! de Homer**. São Paulo, SP: Madras, 2004.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

KOTHE, F. A Alegoria. Ática: São Paulo, 1986.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, E. A. **Histórias Extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

POE, Edgar Allan. **Medo Clássico: Edgar Allan Poe**. Rio de Janeiro: Darksidebooks, 1809-1849. 384 p. Tradução de Marcia Heloisa.

POE, Edgar Allan. **The complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. New York: Barnes & Noble, 2006. 1021 p.

REICHMANN, Brunilda T. **O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon.** Scripta Uniandrade, n. 04, p. 333-47, 2006. Disponível em: < <http://uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf> >.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, INL, 1987.

ROSSI, Aparecido Donizete. MANIFESTAÇÕES E CONFIGURAÇÕES DO GÓTICO NAS LITERATURAS INGLESA E NORTE-AMERICANA: UM PANORAMA. **Ícone: Revista de Letras,** São Luís de Montes Belos, p.55-76, jun. 2008. V.2

SMITH, Don J. **The Poe Cinema: A Critical Filmography.** Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Perfil da Literatura Americana.** Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América, 1994.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction.** London and New York: Routledge, 1984.

Episódios Citados

Father Knows Worst. Direção de Matthew Nastuk. 2009. (20 min.), son., color.

In the Name of the Grandfather. Direção de Ralph Sosa. (EUA - 2009). (20 min.), son., color.

Lisa's Rival. Direção de Mark Kirkland. 1994. (20 min.), son., color.

Lisa the Simpson. Direção de Susie Dietter. (EUA - 1998). (20 min.), son., color.

Simpsons Tall Tales. Direção de Bob Anderson. (2001- EUA. (20 min.), son., color.

Treehouse of Horror XXV. Direção de Matthew Faughnan. (EUA - 2014). (20 min.), son., color.

Treehouse of Horror XXIV. Direção de Tbd. 2013. (20 min.), son., color. Abertura produzida por Guilherme Del Toro.