

VARIAÇÕES INTERMIDIÁTICAS: ADAPTAÇÃO COMO TRANSPOSIÇÃO CÔMICA E COMO ANIMAÇÃO DE CONTEXTO CULTURAL

Brunilda T. Reichmann*

Resumo: Este artigo visa observar variações em produções intermidiáticas semelhantes. Para tanto, analisamos dois episódios de *The Simpsons*, o E1 T6 (1994), intitulado *Bart of Darkness*, e o E20 T14 (2009), intitulado *In the Name of the Grandfather*. O primeiro tem como hipotextos o filme *Rear Window*, de Alfred Hitchcock, e o conto homônimo, de Cornell Woolrich, além das referências ao romance e ao filme *Heart of Darkness*. O segundo tem como hipotexto informações sobre a cultura irlandesa encontradas nos contos de James Joyce e em produções de outros autores e músicos, e, como referências, a autobiografia *Proved Innocent* e os filmes *In the Name of the Father* (adaptação da autobiografia) e *Angela's Ashes*. Para discutir essa rede de relações, utilizamos a terminologia proposta por Gérard Genette (2003), e estudos sobre adaptação e intermedialidade de Brian McFarlane (1996) e Irina Rajewsky (2012), respectivamente.

Palavras-chave: *The Simpsons*. Adaptação. Referência intermidiática.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em seu artigo “Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, Irina Rajewsky propõe três categorias distintas de intermedialidade, no sentido restrito do termo. Na primeira, a intermedialidade compreende transposições intermidiáticas (como as adaptações cinematográficas, as romantizações, etc.). Na segunda, a intermedialidade engloba uma combinação de mídias (como nas óperas e performances, nos filmes e no teatro, nos manuscritos com iluminuras ou nos quadrinhos, nas instalações em computador ou de arte sonora, etc.). Na terceira, a intermedialidade compreende referências intermidiáticas (referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas, como tomadas em zoom, dissolvências, *fades* e edição de montagem; outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a ecfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante) (RAJEWSKI, 2012, p. 24-26).

Quando observamos desenhos animados, fica claro que a combinação de mídias é de importância fundamental na criação e recepção das produções, assim como no cinema. Neste artigo, no entanto, debruçamo-nos sobre a transposição e as referências intermidiáticas: a transposição no sentido de adaptação de narrativas ficcionais e filmicas (no caso do episódio *Bart of Darkness*) ou no sentido de animação do contexto cultural de uma nação (no caso do episódio *In the Name of the Grandfather*). Referências intermidiáticas estão presentes nas duas produções, contribuindo para a

* Doutora em Literatura Comparada pela University of Nebraska in Lincoln. Professora do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade, PR. E-mail: brunilda.reichmann@gmail.com.

produção de sentido e oferecendo um contraponto à comicidade peculiar da série *The Simpsons*.

BART OF DARKNESS (1994)

O Episódio 1 da Temporada 6 de *The Simpsons*, intitulado *Bart of Darkness* (1994), remete o espectador imediatamente, por seu título, ao romance de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1904), que deu origem ao filme homônimo e à transposição cultural *Apocalypse Now* (1979). No filme homônimo, a adaptação é próxima ao romance e à narrativa de Marlow, resgatando sua viagem ao coração do Congo em busca de um agente inglês, Kurtz, encarregado de enviar marfim ao império britânico. A busca por Kurtz torna-se o grande empreendimento de Marlow, narrador que, anos mais tarde, recupera com detalhes essa impressionante missão no coração das trevas. No filme *Apocalypse Now* (1979), há uma transculturação do episódio, ao se adaptar a narrativa de crimes praticados pelo império britânico à narrativa de crimes praticados pelos Estados Unidos na guerra do Vietnã. A busca e o fascínio de Marlow por Kurtz são semelhantes, e muitas vezes ouvimos trechos do romance sendo pronunciados pelo ator que representa Marlow.

Antes de assistir *Bart of Darkness*, as expectativas do espectador residem nas semelhanças e diferenças entre o romance *Heart of Darkness* e suas adaptações fílmicas e o episódio de *The Simpsons*, ao imaginar que aqueles – o romance e o filme – sejam as fontes ou os hipotextos da animação. Essas expectativas são frustradas, no entanto, porque *Bart of Darkness* não remete o espectador ao romance de Conrad ou às adaptações; o episódio remete ao filme *cult* de Alfred Hitchcock, *Rear Window* (1954), conhecido no Brasil com o título de *Janela indiscreta*.

Fascinado por histórias de crimes e assassinatos, Hitchcock encontra no conto “Rear Window”, de Cornell Woolrich, material abundante para seu filme de suspense. O conto havia sido publicado, originalmente, em 1942, com o título “It had to be Murder” e assinado por William Irish, um dos pseudônimos de Woolrich. Enquanto o primeiro título deixa a trama do conto explícita; o segundo título “Rear Window” elimina a ideia do assassinato, mas já no início instaura um tom de suspense e mistério que permeia as obras, tanto a ficcional quanto a fílmica.

Na adaptação de Hitchcock, em Greenwich Village, Nova Iorque, L. B. Jeffries, vulgo “Jeff” (James Stewart), um repórter investigativo e fotógrafo profissional, impossibilitado de trabalhar por ter quebrado a perna, dedica-se a observar, com um binóculo e a teleobjetiva de sua máquina fotográfica, a vida dos vizinhos do condomínio de classe média baixa onde mora. Como está acostumado a fotografar situações de perigo e tem um humor bastante cáustico, intensificado pela irritabilidade de não conseguir se locomover e trabalhar, Jeff observa os vizinhos o tempo todo e acredita que um deles tenha assassinado a esposa inválida. A princípio criticado por sua noiva, Lisa Carol Freemont (Grace Kelly), passa a ter nela uma aliada, a partir do momento em

que a moça vê, através da janela de Jeff, o vizinho amarrar um grande baú com cordas grossas e despachá-lo. Jeff e Lisa tentam então provar que o vizinho é um assassino.¹

O conto “Rear Window”, de Woolrich, é o hipotexto do filme homônimo (1954), mas Hitchcock trabalha essa fonte de modo a torná-la mais atraente aos espectadores que, além de instigados pela história de suspense, são também atraídos por interpolações sedutoras. As funções cardeais do conto, ou seja, os pontos cruciais da narrativa transferidos, no processo de adaptação, de uma mídia para outra (McFARLANE, 1996, p. 13), tais como a impossibilidade de movimentar-se do jornalista, sua obsessão em observar os vizinhos e a conclusão de que um desses vizinhos, cuja esposa é inválida, matou sua mulher, colocou o corpo dela dentro de um baú e enviou para algum lugar, estão todas presentes no filme. Esses elementos são considerados uma “transferência” do conto. Segundo McFarlane (1996, p. 13), ao produzir-se um filme baseado em um texto, pode-se transferir elementos da narrativa textual. As transferências acontecem porque há elementos compatíveis às duas mídias.

No filme, o romance entre Jeff e Lisa, uma interpolação de Hitchcock, a reticente atitude do protagonista quanto às suas intenções e da aparente submissão da moça – relação típica da época em que o homem resiste a “ser fígado” pela mulher que o ama – insere uma fórmula mágica para agradar ao público: um *subplot* de amor subordinado à história de suspense. No conto, o protagonista não está envolvido emocionalmente com uma moça linda, culta e elegante, nem apresenta vizinhos que estimulam a apreciação pela arte, o senso estético, a curiosidade e a libido do leitor – recursos perfeitos para o sucesso do filme. Hitchcock substitui os vizinhos sem atrativos de Woolrich por um pianista virtuoso e sua vibrante plateia (amigos que o visitam); uma dançarina com corpo escultural que desfila pelo apartamento em trajes sumários, passando a maior parte do dia treinando seus passos, ou fazendo exercícios diante da janela aberta e, à noite, ignorando o assédio masculino; jovens recém-casados que, ao contrário da narrativa de Woolrich, não estão sempre saindo para “baladas”, mas permanecem no apartamento, com as venezianas fechadas, sugerindo uma intensa vida sexual.

Esses “quadros” emoldurados pela janela do observador Jeff e pelas janelas dos vizinhos podem ser apreendidos como elementos de alternância nos quais a juventude aparece relacionada à intensidade e ao interesse pela vida, enquanto os personagens com mais idade são apáticos, dependentes e depressivos. Alternância, segundo McFarlane, acontece quando eventos geralmente opostos ocorrem simultaneamente ou paralelamente (1996, p. 200). No único caso em que a intensidade e a determinação se manifestam em um casal com mais idade, esse fato está relacionado, na mente de Jeff, ao crime.

Há, ainda, inserções menos atraentes, como uma mulher deprimida e um casal cuja esposa tem um cachorro. Tais inserções são importantes por motivos diferentes: a primeira é uma mulher com mais idade, sem o “único alento” na vida que, naquela

¹ Duas curiosidades interessantes: todas as tomadas do filme foram feitas do apartamento do personagem Jeff, exigindo o maior cenário até então montado pela Universal Studios para um longa-metragem. Segundo, as versões do filme para televisão e vídeo, em virtude de disputa legal pelos direitos autorais iniciada por Cornell Woolrich, autor do conto “Rear window”, não foram liberadas por mais de 30 anos.

época, significaria ter um homem para fazer-lhe companhia; e a segunda é necessária para que o jardim com a terra remexida pelo cachorro intensifique o suspense do filme.

O episódio *Bart of Darkness*, estabelece, portanto, um diálogo tanto com a narrativa de Woolrich (2005) como com o filme de Hitchcock, ambos hipotextos do episódio. Segundo Leyla Perrone-Moisés, “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”, diz Kristeva, na esteira de Bahktin” (1978, p. 63). Ao que Gérard Genette, acrescenta: “A arte de ‘fazer o novo com o velho’ tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos originalmente ‘fabricados’: uma função nova se mistura a uma estrutura antiga, e a dissonância entre os dois elementos copresentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE, 2003, p. 91).

O efeito da adaptação desse episódio de *The Simpsons*, no entanto, é dissonante em relação aos seus textos de origem. Assim também poderiam ser consideradas as funções catalizadoras no filme de Hitchcock em relação ao conto de Woolrich. Funções catalizadoras estão relacionadas a pequenas ações e complementam ou dão suporte às funções cardeais (McFARLANE, 1996, p. 15). Essa dissonância dá sabor às novas produções e aumenta a complexidade da leitura, pois não se pode se afastar da estrutura anterior ao se ler o novo.

Apesar de *Bart of Darkness* ter dois hipotextos, pode-se ainda perceber que há, na relação dessas três obras, uma sequência não apenas temporal, mas hierárquica de inserção ou supressão de funções que darão, à animação, novos significados. O filme *Rear Window* (1954), ao adaptar o conto, insere índices integracionais específicos, que se tornam referência para a adaptação da obra seguinte, de forma que *Bart of Darkness* termina por adquirir, em muitos momentos, características que resgatam, originalmente, parte de apenas um dos hipotextos. Índices integracionais, segundo McFarlane (1996, p. 15), estão relacionados à caracterização subjetiva das personagens e à atmosfera da narrativa. Percebe-se assim, que não apenas as funções cardeais têm um papel determinante na concretização de um hipertexto, como, ao se adaptar um primeiro hipotexto e transformá-lo em hipertexto, que, por sua vez, passa a ser outro hipotexto, novas relações são criadas e novos ajustes ou inserções modificam ou aprofundam, em um novo hipertexto, seus significados.

Em *Bart of Darkness* tem-se a trama de *Rear Window* (1954) transposta para um ambiente mais familiar, conhecido, cômico e crítico. Lisa, irmã de Bart, em uma clara simbiose com Lisa, namorada de Jeff, toma seu lugar no enredo da animação ao ser a figura que acompanha Bart em seu isolamento, tentando aliviá-lo da solidão e do sofrimento. Suas roupas, o colar de pérolas que usa, ou a eventual cumplicidade com Bart em sua obsessão pelo crime que este acredita ter ocorrido, remetem também à personagem Lisa, em *Rear Window*. Essa adaptação da personagem feminina, que termina por ser determinante no enredo de *Bart of Darkness*, só é possível por termos o filme de Hitchcock, como um texto intermediário que, com sua força imagética, termina por apontar novos rumos dentro das relações pessoais que motivam o enredo.

Em se tratando de adaptações de obras conhecidas pelo público – pela expectativa da comprovação ou negação da obra-fonte – a questão da fidelidade é, muitas vezes, motivo de julgamento qualitativo por parte dos espectadores. No caso específico da

intertextualidade e da adaptação do filme de Hitchcock para o episódio de *The Simpsons*, a própria natureza da mídia de animação cria um movimento contrário, que incita à dúvida, à curiosidade e ao inesperado. Espera-se, portanto, que, em uma relação intersemiótica como esta – considerando a linguagem de *The Simpsons* –, exista um forte e marcante componente criativo envolvido. Na recepção de uma adaptação, cria-se a expectativa de que, não apenas pontos cruciais, mas também alguns detalhes, que individualmente se acredita serem determinantes para uma recepção satisfatória, se moldem para que as obras possam dialogar uma com a outra. Na adaptação *Bart of Darkness*, a animação, ao ser veículo de comunicação de massa, já tem, *a priori*, o poder de sugerir características próprias que precisam ser realizadas para que a linguagem e a recepção da mídia utilizada se concretizem satisfatoriamente. Dessa forma, a transposição do filme *Rear Window* e do conto homônimo, de Woolrich, para o episódio de *The Simpsons* apresenta uma fusão entre seletas funções cardeais dos hipotextos e índices integracionais indispensáveis ao hipertexto. Pode-se considerar que fazem parte dessa técnica específica de adaptação não apenas a habilidade de recriação e interpretação ao se buscar conservar funções cardeais dos hipotextos, como também a capacidade de sustentar, por meio da fricção de elementos, a atmosfera indispensável para ir ao encontro do horizonte de expectativas dos espectadores da mídia hipertextual.

No filme *Rear Window*, repetindo, vê-se Jeff sentado em sua cadeira de rodas, de binóculos em punho, irritado, ansioso e obcecado pela ideia de assassinato. O filme – assim como o conto – ocorre no que pode ser chamado de “vida real”. As obras de Hitchcock e Woolrich retratam uma realidade semelhante à dos espectadores, que reconhecem, no mundo ficcional das narrativas, o seu próprio mundo, com as mesmas probabilidades e impossibilidades. Ou seja: ao assistir ou ler *Rear Window*, reconhece-se que nem o conto nem o filme extrapola a realidade empírica. Em *Bart of Darkness*, porém, as possibilidades do que não seria possível ou aceitável nas obras de origem se abrem e passam, não só a ser cabíveis, como esperadas. Em suas inúmeras convergências com seus hipotextos, o episódio de *The Simpsons* não dialoga apenas de forma original com aqueles, como estende o diálogo aos limites que sua própria linguagem e mídia lhe permitem. Justamente por ter um formato que favorece o humor – e é esperado que o faça – *Bart of Darkness* consegue, simultaneamente, rir da suposta tragédia de *Rear Window*, criticando, de forma irônica, o mundo atual e a natureza humana. Ao ver seus amigos se divertindo na piscina, Bart, imobilizado pelo gesso, observa através da janela do quarto, fecha a cortina e diz: “Traitors, go on and have your pool. I’m fine by myself. Right here”. Cada vez mais isolado, mal-humorado e ranzinza, ele insiste, quando sua irmã entra no quarto: “Don’t turn on that light”. Essas palavras, saindo da boca de um garoto birrento, têm o efeito de divertir o espectador e fazê-lo esperar pela próxima cena, que possa dar continuidade ao épico trapalhão.

Uma situação semelhante em *Rear Window* – a imobilidade, a dependência da enfermeira e da namorada até para as necessidades básicas, o isolamento – terminam por levar o protagonista do filme a sofrer de uma obsessão que o domina. Neste caso, não provocam risadas no espectador, mas, curiosidade, dúvida, questionamento e ansiedade. A incapacidade de locomoção e o tédio em uma rotina limitada, somadas a uma imaginação fértil e aventureira, toma proporções que levam o personagem Jeff a

imaginar o assassinato, em uma clara compensação da mente humana para que seu mundo interior continue a fazer sentido. Limitado a viver em seu próprio espaço, mas com a possibilidade de observar de longe a vida dos que o cercam, este estado físico – que se torna também mental – passa então a criar um mundo autocentrado, que parece necessitar de expansão. Ao buscar a inclusão de fatores externos à sua existência, como ouvir o que os vizinhos dizem, ou o que lhes acontece, o que fazem no seu dia-a-dia, Jeff cria um processo de regulagem da própria realidade, possibilitando assim que esta transgrida os limites da condição que se impõe sobre ele. Ao ampliar essas fronteiras de percepção, o personagem expande também a noção de si próprio que, agora, ao tomar fatores do mundo exterior e apreendê-los como seus, passa a justificar sua existência e motivação perante o que imagina estar se passando ao redor. Bart, por sua vez, ao parodiar esse processo de apropriação do mundo alheio, tem o poder de revelar o quão ridícula pode se tornar a imaginação humana em sua tentativa instintiva de expansão do real. Ao tomar para si uma possível verdade alheia – o assassinato da mulher por seu marido – e agir conforme esta realidade, a animação ameniza a psicologia humana, que tem como padrão de funcionamento compensar suas incapacidades, imobilidades e restrições, apropriando-se dos mínimos indícios e sugestões proporcionadas pelo mundo exterior.

Ao transpor os hipotextos, *Bart of Darkness*, pelas próprias características da linguagem que utiliza, tem o poder de modificá-los, satirizando questões existenciais presentes no filme e no conto, como o tédio, a solidão, a obsessão e a violência. Ao substituir personagens, questionar funções, inverter sentidos e modificar contextos, o episódio de *The Simpsons* permite olhar para os mesmos pontos através de outro enfoque, que não seria possível se tais características não fossem intrínsecas à linguagem do seriado.

Ao mesmo tempo em que aborda, de forma original, as questões recorrentes em *Rear Window*, *Bart of Darkness* tem o poder de recriar passagens, que funcionam como referência a pontos principais do enredo. O momento em que Bart resolve, emburrado, que será mais feliz trancado no escuro do quarto, assistindo televisão, do que lá fora na piscina com os amigos – já que não tem opção –, marca o início do que será a sua obsessão pelo assassinato que ele acredita ter acontecido. A situação se agrava ainda mais quando seus amigos e parentes parecem se divertir de forma desmedida, saltando e nadando em sincronia, tendo uma música festiva como fundo musical, fazendo alusão às melodias entoadas nas festas do apartamento vizinho de Jeff, em *Rear Window*.

Bart, em seu isolamento, assiste a um programa de TV em que uma personagem é presa atrás de uma parede de tijolos e, ao ser libertada três mil anos depois, aparece esquartejada (como se fosse possível tal visão), em uma clara alusão ao assassinato em *Rear Window*, bem como a contos como “The cask of Amontillado” e “The Black Cat”, de Edgar Allan Poe, nos quais o protagonista empareda suas vítimas.

No filme de Hitchcock, a mulher supostamente assassinada pelo marido também teria sido vítima do mesmo método, depois de passar dias na cama, doente. Mas, em *Bart of Darkness*, a cena do esquartejamento, violenta e sangrenta, é mostrada ao expectador. Esta possibilidade de se mostrar explicitamente o assassinato permite, dentro dos limites do que para alguns é considerado humor, uma contundente crítica

social à recepção da violência no mundo contemporâneo, pois no momento em que a personagem é esquetejada em público, este aplaude entusiasmado, como se estivesse a assistir um espetáculo.

Em *Rear Window*, o mundo exterior ao apartamento de Jeff é constantemente observado pela câmera subjetiva ou visto do ponto de vista do protagonista. O espectador do filme, ao testemunhar as atividades dos apartamentos vizinhos, suas particularidades e variações, sob um olhar de parceria com o protagonista, torna-se cúmplice deste compartilhando uma curiosidade desmedida, alimentada por um dia-a-dia sem grandes acontecimentos. Este processo se transforma, porém, ao se perceber como Hitchcock age de forma a criar um padrão e, mais tarde, ao quebrá-lo subitamente.

Ao condicionar o espectador a acreditar que aquilo que a câmera lhe mostra é o mesmo que Jeff enxerga – e conseqüentemente o que o próprio espectador vê através da janela – cria-se um estado confortável, que mantém a plateia ilusoriamente segura. Momentos mais tarde, porém, percebe-se que, em um dos movimentos que sugere um olhar para fora da janela, as expectativas serão quebradas, pois a câmera mostra Jeff adormecido na cadeira, indicando que a cumplicidade teve um fim: agora, o espectador viu mais do que o protagonista, portanto sabe mais do que ele sobre os outros personagens da trama.

Na adaptação do filme para *Bart of Darkness*, este olhar é subvertido. Inicialmente não parece haver qualquer reminiscência da técnica de Hitchcock em *Bart of Darkness*: a animação corre de forma natural, com a focalização da câmera objetiva em cada ação principal. Pode-se ver a família Simpson dentro da barraca, Bart caindo do trampolim, seus amigos se divertindo e, mais tarde, ao ver o menino engessado, deitado na cama, o enfoque obtido pelo espectador é tanto do ponto de vista semelhante ao do filme de Hitchcock – de dentro do próprio quarto – como de qualquer um dos convidados que está na piscina e pode ver o garoto no andar de cima da casa, através da janela.

Em determinado momento, porém, o espectador é pego de surpresa ao constatar que Bart, com seu binóculo (câmera subjetiva), vê Jeff, o protagonista de *Rear Window* que está, assim como no filme, sentado dentro de um quarto, com a perna engessada e binóculos à mão, observando tudo o que se passa ao redor. Neste momento, pode-se perceber que há uma subversão na focalização da narrativa, o que faz com que passe a existir uma inversão de papéis: Bart, que até então era quem observava e imaginava que seu vizinho havia assassinado a esposa, tem na transposição do personagem Jeff, do filme de Hitchcock para o seriado, não só uma testemunha-cúmplice do suposto crime, como, ao mesmo tempo, está sendo, ele mesmo, objeto da observação de Jeff. Esta nova situação insere *Rear Window* dentro de outra narrativa, a de *Bart of Darkness*, como se o espectador estivesse a observar um jogo de espelhos em que a história que se passa em Springfield (cidade onde vive a família Simpson) fosse uma subnarrativa semelhante à narrativa hipotextual – a do filme.

Esta narrativa dentro da narrativa, ou o uso de molduras narrativas, termina por questionar a relação entre o seriado e seus espectadores ao situar Jeff em meio à família Simpson. Agora, o protagonista de *Rear Window* passa a ser também um cúmplice do

espectador, ao mostrar que, como ele, alguém mais está a observar o que se passa com Bart. Ao visualizar Jeff sentado em seu apartamento, o espectador não só passa a vê-lo, mas também a ver, com um novo olhar, o que acontece com a família Simpson. *Bart of Darkness*, porém, ao não se estender neste argumento, tem o poder de proporcionar um rápido vislumbre dentro de tantas outras oportunidades que se insinuam durante o episódio, criando em sua plateia uma sede de revelação quase tão urgente quanto a que se encontra no filme de Hitchcock e no conto de Woolrich.

O uso de múltiplas molduras remete a uma das mais sofisticadas cenas de enquadramento com molduras apresentada no filme *Psicose* (1960), também de Hitchcock. A cena da chegada da protagonista ao Bates Motel é apresentada ao espectador por meio de molduras: a moldura da porta do quarto do motel vista através de uma série de outras molduras, que incluem as das janelas do carro da protagonista, que é filmada ao volante e será assassinada na mesma noite. Essa técnica ajuda a estabelecer imageticamente a distância necessária entre a violência do filme e o espectador, que adentrará um mundo onde prevalecem o terror e o assassinato.

IN THE NAME OF THE GRANDFATHER

Segundo Rajewsky, *In the Name of the Grandfather* (2009) é uma produção intermediária no sentido mais restrito de transposição do substrato ou de elementos da cultura irlandesa presentes, por exemplo, nos contos de James Joyce, que podem ser, assim, considerados o “texto-fonte” do desenho animado. Podemos ainda acrescentar, que o desenho animado é uma versão paródica (no sentido tradicional) da cultura irlandesa, pelo olhar irônico, cômico, divertido com que a animação é trabalhada.

Ao longo da vida, Joyce manteve um grande interesse pela cultura popular irlandesa, interesse que pode, em parte, ser explicado por sua origem. James Joyce nasceu em uma numerosa família de classe média, cujo poder aquisitivo diminuía à medida que ele crescia. O pai, John Joyce (1849-1931), era um tipo bem popular, uma presença notável, um frequentador de *pubs* e um talentoso cantor, tanto de óperas quanto de canções de salão. Sua maneira de ser influenciou o filho, que transpôs certas características do pai para seus personagens: eles estão sempre indo comprar bebidas ou explodindo em música. Personagens de "Dois galãs", "Uma pequena nuvem", "Duplicatas" e "Graça" frequentam *pubs*. Melodias populares são entoadas em "Dois galãs", "Barro", "Mãe", e especialmente em "Os mortos". Na verdade, Joyce cresceu sendo um inveterado “taberneiro”, conhecido pela bela voz de tenor e a tendência de dançar nos estabelecimentos perto da hora de fechar. A canção favorita de Joyce era uma tradicional canção irlandesa intitulada "Oh, the Brown and the Yellow Ale".

No episódio *In the Name of the Grandfather*, da série *The Simpsons*, a intermedialidade se realiza, portanto, pela utilização de informações que se tem sobre a cultura popular irlandesa. Resta examinar de que maneira esses elementos culturais irlandeses – a frequência aos *pubs*, a tendência à embriaguez dos irlandeses, o amor pela música e pela dança, a personalidade festiva do povo – são trabalhados por Matt Groening, em *The Simpsons*.

Muitos textos populares, principalmente a música ou as capas de álbuns, invocam escritores irlandeses, principalmente Joyce, ao usarem seu nome ou imagem com chapéu fedora, óculos e bigode. O autor é reconhecido como um dos escritores mais importantes não apenas do século XX, visto que aparece, no século XXI, na animação *The Simpsons*. No episódio 14 da 20ª temporada, *In the Name of the Grandfather*, que foi ao ar no dia 17 de março de 2009, data em que se comemora o St Patrick's Day, em homenagem ao santo patrono da Irlanda, é mostrado um carro alegórico, com a legenda “Romancistas irlandeses bêbados de Springfield”, com destaque para um personagem com as feições de Joyce, na frente, acenando para o público. De forma engraçada e debochada, quando uma briga começa na multidão, ele pula para o meio da confusão.

O fato de em *The Simpsons* a imagem de Joyce ser facilmente reconhecível demonstra a permanência cultural do autor entre seus fãs. Há ainda, nesse episódio, um encontro, num *pub*, dos quatro escritores irlandeses mais famosos: James Joyce, Samuel Beckett, George Bernard Shaw e Oscar Wilde. Entre as referências intermediáticas incluídas ou características da cultura irlandesa, algumas se destacam: a) referências a dois textos (um autobiográfico, *Em nome do pai*, e outro autoficcional, *As cinzas de Ângela*) e suas adaptações filmicas; b) o contraste entre a Irlanda do passado e do presente; e c) a alternância entre as cenas do pai e avô no bar Tom O'Flanagan e o passeio turístico (no dia 16 de junho – Bloomsday) que a mãe e os filhos da família Simpsons fazem por Dublin.

Em relação às referências intermediáticas, Rajewsky acrescenta que elas

devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um sistema midiático específico [...], ou a outra mídia enquanto sistema. Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema, ou subsistema a que se refere (RAJEWSKY, 2012, p. 53).

A narrativa autobiográfica de Gerry Conlon, intitulada *Proved Innocent* (1994), adaptada para o cinema com o título *In the Name of the Father*, filme dirigido por Jim Sheridan (2001), apresenta uma leitura pessoal de acontecimentos violentos na Irlanda. No texto e no filme, Conlon é um jovem rebelde irlandês, brincalhão e irresponsável, acusado de fazer parte do IRA e condenado, juntamente com três amigos, de ter colocado uma bomba no bar londrino, Horse and Grom, em 1974. As cenas iniciais do filme (a explosão do bar) têm como fundo musical a trilha sonora *In the Name of the Father*, criada pelos músicos irlandeses Bono Vox (membro do U2), Gavin Friday e Maurice Seezer. O ritmo da música é típico da Irlanda, e a letra evoca o pai, pessoas, entidades e desejos. Como para o protagonista do conto “The Gioconda Smile”, de Aldous Huxley, a filosofia existencial de Gerry parece ser: “a irresponsabilidade é a fonte da felicidade”. Só que sua conduta irresponsável e irreverente vai custar-lhe 15 anos de prisão e a morte do pai. O jovem rebelde do filme, dá lugar, em *The Simpsons*, ao avô saudosista, manipulador e inconsequente. O título da animação, *In the Name of the Grandfather*, já é uma paródia ao título do filme. A segunda referência intermediática, mencionada no Episódio 14 da 20ª Temporada, é *Angela's Ashes*.

Angela's Ashes – A Memoir, de Frank McCourt (1996), primeiro romance (autoficção) do escritor e ganhador do Pulitzer Prize nos Estados Unidos, visita a infância miserável que ele e seus irmãos, juntamente com os pais, passaram na Irlanda. Ao reconstruir ficcionalmente seu passado de miséria, fome e morte, e seu crescimento nesse meio, McCourt o faz com distanciamento estético tamanho que é capaz de incluir cenas de humor numa narrativa repleta de tragédias. Considerando que o narrador-protagonista conta a história desde sua infância até a juventude, sua narrativa parece por vezes desarticulada, própria da infância, imitando o processo de compreensão das crianças que vão aprendendo e questionando fatos ao presenciá-los. Essa desarticulação funciona, sem dúvida, como uma metáfora para o olhar do menino McCourt que vê, aprende, mas não compreende; que escuta, registra, mas se cala; que sofre agressões, sem saber por que e enfrenta a fome e a miséria sem rebelar-se contra elas. Uma sentença parece resumir o assunto do romance: “Quando me recordo da minha infância, me pergunto como sobrevivi. Foi, é claro, uma infância miserável: uma infância feliz não vale a pena ser contada. Pior do que uma infância miserável é uma infância irlandesa miserável e pior ainda é uma infância irlandesa católica miserável” (McCOURT, 2000, p. 11).

Alan Parker, um dos roteiristas e diretor do filme homônimo (1999), ao falar sobre “The Making of”, registrado no DVD do mesmo filme, aborda seu impulso em criar um filme monocromático, pela própria temática explorada no romance – a violenta miséria da família dos desempregados na Irlanda entre os anos de 1935 e 1950. O cineasta, no entanto, não produziu um filme PB, mas dá a impressão de tê-lo feito. Desde as primeiras tomadas de Limerick, há uso restrito de cores quentes, sendo um grande número de cenas banhado por uma luminosidade azul, acentuando o efeito do frio, do abandono, da letargia e da morte.

Essas duas referências a textos autobiográficos e suas adaptações filmicas dão densidade ao episódio de *In the Name of the Grandfather*, principalmente porque são um contraponto trágico à visão cômica desenvolvida pela animação de Groening. A infância do protagonista de *Angela's Ashes* oferece também material para um diálogo com os contos da infância em *Dublinenses*.

O contraste entre a Irlanda do passado e a do presente fica evidente desde o momento em que os Simpsons dirigem do aeroporto da Irlanda até o bar Tom O’Flanagan, em Dublin, e o avô diz aos netos que agora eles verão um tempo mais simples, “gorros de *tweed*, alegres ovelhas e problemas intermináveis”. No entanto, para surpresa do avô, os anúncios publicitários e as placas de estabelecimentos da cidade irlandesa são uma variação paródica de grandes marcas e empreendimentos dos Estados Unidos (U2 Moving Crew, Coleen Secret, Mac’s Fifth Avenue, Hewlett Fitzpackard, Mick-Rosoft, Cisc-O’System, Bog Bath & Beyond, etc.). O avô, ainda no carro, entrega-se a lembranças da sua juventude na Irlanda, a bebedeiras, canções e danças irlandesas no *pub*... danças sobre o balcão, sobre bandejas, sobre carneiros... que o levam até o cemitério, onde uma viúva, contrita e de luto fechado, esquece da morte recente do marido e o acompanha. No passado do avô, há brigas “parnélicas” no bar e os quatro escritores irlandeses, entre eles James Joyce, embriagam-se e cantam felizes. No tempo presente do episódio, ao chegarem ao bar, encontram-no vazio, e o dono,

Tom O’Flanagan, carrancudo, assistindo TV, sem vontade alguma de recebê-los. O rosto do dono do bar é uma caricatura do ator Peter William Postlethwaite, o pai de Gerry Conlon no filme *In the Name of the Father*, de Sheridan. Certamente essa semelhança não é uma coincidência: os traços faciais e o semblante fechado do ator durante o filme são características do dono do bar, Tom O’Flanagan. Ele explica: os jovens não vêm mais ao bar, eles têm trabalho agora, sugerindo que o progresso de uns é o fracasso de outros.

A fila de imigrantes norte-americanos – personagens de uma inversa e cômica diáspora – é longa e cada um que passa pela imigração irlandesa tem seu nome completo trocado por um nome e sobrenome irlandês, além de ter que aceitar o grau de parentesco que os funcionários determinam ao acaso. De absurdo em absurdo, desenrola-se o episódio. A ida à Irlanda faz parte de uma lista de desejos do avô a serem realizados antes de “virar pó numa urna”. O desejo seguinte é “ser enganado por um irlandês”, o que não demora muito a acontecer. Homer Simpson e o pai acabam comprando o bar quando estão totalmente embriagados, sendo assim totalmente enganados por O’Flanagan e pelo sistema financeiro da Irlanda, pois de nada vale ser proprietário de um estabelecimento falido.

Ao deixar o marido e sogro no bar, a mãe diz às filhas – “Vamos fazer o que sempre fazemos nas férias. Fazemos coisas juntas (está só com a meninas nesse momento), enquanto seu pai se diverte sozinho”, outra crítica ao estilo de vida onde prevalece o *double-standard*. Desde o momento em que deixa os dois no bar, a técnica utilizada por Groening é a da alternância entre cenas da mãe com os filhos, visitando lugares turísticos em Dublin (formações vulcânicas, pedras milagrosas, etc.), e cenas do bar onde o avô e o pai se embriagam e acabam fazendo o pior negócio da vida. Relembrando McFarlane, alternância acontece quando eventos geralmente opostos ocorrem simultaneamente ou paralelamente (1996, p. 200). A participação dos quatro escritores irlandeses fora conservada na memória do avô por décadas, enquanto no presente da animação, o guia, segurando um volume de *Ulysses*, fala sobre James Joyce e prepara-se para levar os turistas, entre eles a mãe e os filhos da família Simpsons, pelo trajeto percorrido por Leopold Bloom em Dublin, no dia 16 de junho. Esta é a última atividade da mãe com os filhos. Bart, o filho, sempre revoltado com a vida e com tudo que o cerca, escreve em seu caderninho de anotações: “Nota: na próxima vez, visitar a Escócia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha da mídia a ser utilizada em uma adaptação é determinante pela linguagem que será utilizada para expressar a nova criação e a adequação do hipotexto correspondente. Essa determinação permite tanto liberdades quanto restrições. Em um desenho animado de grande alcance e popularidade, que sugere ambiente, temática, personagens, relacionamentos e padrões comportamentais específicos, os limites dentre os quais se pode e se espera transitar são claros. Apesar de, neste artigo, as animações serem hipertextos, o seriado *The Simpsons* é um texto por si só, que se movimenta por outros meios. Partindo deste princípio e obedecendo à sua própria estrutura, o episódio

pode então incorporar hipotextos de forma a estendê-los, desenvolvendo uma linguagem intertextual única, que contém ou rejeita características dos textos envolvidos.

Ao assistir a episódios de *The Simpsons*, o espectador não se limita a ver o filme, ler o conto ou ter informações culturais de outro ponto de vista, mas sim de um ponto de vista com características familiares, pois o espectador sabe, dentro de um perímetro confiável, por onde se está transitando. Da mesma forma que um formato (qualquer que seja) limita o leitor a permanecer dentro de suas fronteiras de identidade, ao mesmo tempo criam-se, também, na nova mídia, uma série de outras possibilidades que os hipotextos não suportariam.

Nos dois episódios de *The Simpsons* analisados, os títulos remetem a produções que não são desenvolvidas no desenrolar das animações, mas que fazem referências à violência na sociedade e sugerem um olhar crítico sobre a tênue separação entre tragicidade e comicidade. O diálogo entre *Heart of Darkness* e *Bart of Darkness* realiza-se, em última análise, ao se perceber a violenta história da humanidade, continuamente camuflada, a erguer-se como pano de fundo para o imaginário – repleto de comicidade – do episódio de *The Simpsons*. Em relação ao episódio *In the Name of the Grandfather*, além do contraponto tragicidade/comicidade, estabelecido pelas referências intermediáticas, infere-se que elementos culturais serão incansavelmente recriados em sistemas audiovisuais, parodiados em animações, *web sites* e mídias sociais. Artistas como Groening, com um olhar crítico aguçado, certamente continuarão a se voltar para várias culturas, para fornecer ao público espectador uma visão cômica, crítica e paródica dessas culturas e de seus representantes mais notáveis.

REFERÊNCIAS

- CINZAS de Ângela, As. Direção de Alan Parker. Estados Unidos; Paramount Pictures, 1999. 1 DVD (120min), son., color.
- CONLON, Gerry. **Proved Innocent**. London: Penguin Books, 1994.
- EM NOME do pai. Direção de Jim Sheridan. Estados Unidos, Inglaterra e Irlanda; Universal, 1993. 1 DVD (133min), son., color.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- GROENING, Matt. *The Simpsons*. E1 T6 (1994), **Bart of Darkness**. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/vtzludptk2f8/os-simpsons--6-temporada-episodio-1-completo-e-dublado-04024D9A3866C8B94326?types=A&>. Acesso em: 23 maio 2015.
- _____. *The Simpsons*. E14 T20. **In the Name of the Grandfather**. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/vtzludptk2f8/os-simpsons--20-temporada-episodio-14-completo-e-dublado-0402CC983270D8B14326?types=A&>. Acesso em: 25 maio 2015.
- JANELA INDISCRETA. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos; Paramount Pictures / Universal Pictures, 1954. 1 DVD (112 min), son., color.
- JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. **Ulysses Annotated**. Disponível em: < <http://genius.com/James-joyce-ulysses-chap-11-sirens-annotated/>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- McCOURT, Frank. **As cinzas de Ângela**. Tradução de Lídia Cavalcante-Luther. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- McFARLANE, Brian. **Novel to Film**: An Introduction to the Theory of Adaptation. New York: Oxford, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (org.) **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

WOOLRICH, Cornell. Rear Window. In: HARRISON, Stephanie (Ed). **Adaptations**: from Short Story to Big Screen. Nova York: Three Rivers Press, 2005.

Recebido em 30/09/2015. Aprovado em

Title: *Intermedial variations: adaptation as comic transposition and as animation of the cultural context*

Abstract: *This paper aims to observe variations in similar intermediatic productions; therefore, we analyze two episodes from The Simpsons, E1 T6 (1994), Bart of Darkness, and E20 T14 (2009), In the Name of the Grandfather. The first one is based the film Rear Window, by Alfred Hitchcock, and the homonymous short story, by Cornell Woolrich, besides including references to the novel and film Heart of Darkness. The second one is based on information about Irish culture found in many writings, among them the short stories by James Joyce and the works by Jonathan Goldman, and, as references, the autobiography Proved Innocent and the film In the Name of the Father (adaptation of the autobiography) and the novel and film Angela's Ashes. To discuss this network of relationships, we make use of the terminology proposed by Gérard Genette (2003), and the studies about adaptation by Brian McFarlane (1996) and Irina Rajewsky (2012), respectively.*

Keywords: *The Simpsons. Adaptation. Intermediatic reference.*