

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS COMPARADOS

**A “QUEDA” DAS CASAS DE POE E
CORMAN: AMBIENTAÇÃO, PERSONAGENS
E MISE-EN-SCÈNE**

AURICÉLIO SOARES FERNANDES
ORIENTADORA: GENILDA AZERÊDO

JOÃO PESSOA
SETEMBRO DE 2014

AURICÉLIO SOARES FERNANDES

**A “QUEDA” DAS CASAS DE POE E
CORMAN: AMBIENTAÇÃO, PERSONAGENS
E MISE-EN-SCÈNE**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, da
Universidade Federal da Paraíba, como
requisito para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Literatura e Cultura).

Orientadora: Profa. Dra. Genilda Azerêdo

**JOÃO PESSOA
SETEMBRO DE 2014**

F363q Fernandes, Auricélio Soares.

A queda das casas de Poe e Corman: ambientação,
personagens e mise-en-scène / Auricélio Soares
Fernandes.-- João Pessoa, 2014.

130f.

Orientadora: Genilda Azerêdo

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA

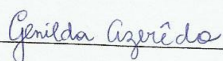
1. Poe, Edgar Allan, 1809-1849 - crítica e
interpretação. 2. Corman, Roger, 1926- crítica e
interpretação. 3. Literatura e cultura. 4. Ambientação
gótica. 5. Adaptação.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

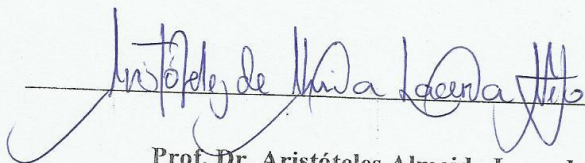
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BANCA EXAMINADORA

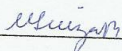


Profa. Doutora Genilda Azerêdo

(orientadora)



Prof. Dr. Aristóteles Almeida Lacerda Neto
(IFMA)



Dra. Maria Luíza Teixeira Batista
(UFPB)

João Pessoa, 18/06/14

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha querida orientadora Genilda Azerêdo, cuja personalidade, intelectualidade e ética profissional me impulsionaram a finalizar mais essa etapa da minha vida. Serei eternamente grato pela paciência, carinho e sugestões que me guiaram desde o processo seletivo do Mestrado até agora. Agradeço sobretudo, pela equilíbrio, e pela mão estendida em todos os momentos da minha pesquisa, quando eu mesmo pensei em desistir. Acho que palavras não cabem aqui para resumir o quanto agradeço à sua personalidade ilustre, quando problemas, dúvidas, falta de inspiração surgiram, eis a pessoa que sempre me guiou nessa nova instituição a que escolhi como nova casa para a Pós-Graduação. Aqui cabe também o agradecimento à minhas eternas e queridas *ladies* Vitória Lima e Raghuram Sasikala, da quais herdei a paixão e a visão crítica pela literatura em língua inglesa, e que me guiaram ao processo seletivo do Mestrado nessa instituição, ainda em 2011.

Agradeço também aos colegas da turma 2012, Ranieri Marques, Clarilene Medeiros, Camila Burgadt, Suéllen Rodrigues e Paulo Aldemir, pessoas que estiveram presentes comigo, em encontros, discussões, risadas, choros, alegrias, tristezas e confissões na vida acadêmica.

Gostaria de agradecer também à minha família, nas pessoas de minha mãe Regina Coeli, que embora incompreensiva com meus estudos, é a pessoa mais importante em minha vida, e à minha irmã Suênia Soares, pelo apoio moral que me propiciou nessa longa caminhada.

A (alguns) professores do PPGL, dos quais tive o prazer de cursar alguma disciplina, como Socorro Pacífico Barbosa e Luis Antônio Mousinho, que me proporcionaram bons conselhos e orientações relevantes para a minha pesquisa.

Por fim, gostaria de agradecer também aos meus amigos Fábio Ronaldo, Íris Medeiros, Greice Targino, Luciano Araújo, Skarllety Fernandes, Joey Almeida, Kaio Mariano e Ráiron Abílio, pelo otimismo, sinceridade, amizade, esperança e perseverança.

RESUMO

Como afirma Décio Pignatari (2004), Edgar Allan Poe é um escritor que escreve em códigos. Poe não só desafia o leitor a interagir e buscar as respostas para a compreensão dentro de suas narrativas, mas também testa os limites de nossa imaginação e nos deixa uma interrogação, um imenso espaço aberto a interpretações nos finais de seus contos. A *Queda da Casa de Usher* possivelmente “esconde” as chaves de sua resolução dentro da própria narrativa. O conto, que é um dos mais bem aclamados exemplos da narrativa de tradição gótica, mistura elementos estruturais evidentes desse tipo de literatura: suspense, terror, ambientações obscuras e decadentes e personagens complexos e esquizofrênicos. Através de uma perspectiva comparada, pretendemos com esse estudo discutir a transposição do discurso gótico e da ambientação do conto *A Queda da Casa de Usher*, do escritor americano Edgar Allan Poe para a adaptação fílmica homônima de Roger Corman, de 1960. A investigação do gótico e da ambientação será atrelada à análise dos recursos metalinguísticos e metaficcionais. A pesquisa baseia-se em teóricos e críticos do contexto literário e fílmico, bem como, mais especificamente, aqueles que trabalham com a adaptação. Os resultados da pesquisa pretendem comprovar a influência da literatura gótica de Poe e suas ressonâncias artísticas e culturais na contemporaneidade.

Palavras-Chave – Ambientação Gótica - *A Queda da Casa de Usher*– Poe - Adaptação –Corman

ABSTRACT

As DecioPignatari (2004) points out, Edgar Allan Poe is a writer who writes in codes. Poe not only challenges the reader to interact and search for answers to the understanding within his narratives, but also tests the limits of our imagination, making us a question, thus leaving a huge space open to interpretations at the end of his short stories. *The Fall of the House of Usher* possibly "hides" the keys to its resolution within the narrative itself. The tale, which is one of the best examples of the Gothic narrative tradition narrative, combines apparent structural elements of this type of literature: suspense, horror, dark and decadent buildings and complex and schizophrenic characters. Through a comparative perspective, this study aims to discuss the transposition of the Gothic discourse and setting of the story *The Fall of the House of Usher*, by the American writer Edgar Allan Poe, to the 1960 homonymfilm adaptation by Roger Corman. The investigation of Gothic elements and setting/ mise en scène will be linked to an analysis of the metalinguistic and metafictional resources. This work is based on critical and theoretical authors belonging to the literary and filmic contexts, as well as, more specifically, those who work with the adaptation issue. The results of the research aim to confirm Poe's influence in terms of Gothic literature and his artistic and cultural relevance in our contemporary time.

Key-words: Gothic Setting – *The Fall of the House of Usher* – Poe – Adaptation – Corman.

SUMÁRIO

Introdução

I. Pressuposto teórico-críticos.....09

- 1.1. Teorias, expressões e construções do Gótico nas artes12
- 1.2. A permanência de Edgar Allan Poe na tradição literária e no imaginário popular22
- 1.3. Literatura e cinema – sobre a questão da adaptação fílmica38
- 1.4. Roger Corman e o Gótico no cinema45

II. *A Queda da Casa de Usher*: Ambientação, personagens e recursos metalinguísticos e metaficcionais

- 2.1. Algumas leituras críticas sobre *A Queda da Casa de Usher*.....55
- 2.2. Narrador, personagens e ambientação em *A Queda da Casa de Usher*60
- 2.3. *A Queda da Casa de Usher* e a metalinguagem/ metaficção76

III. As “Casas” de Poe e Corman – do conto ao filme

- 3.1. *Usher* - recepção crítica.....97
- 3.2. *A Queda da Casa de Usher* no cinema – problematização estética100
- 3.3. A recriação da ambientação gótica em *A Casa de Usher*.....105
- 4.4. A recriação dos recursos metaficcionais na adaptação de Corman116

Considerações Finais123

Bibliografia.....126

Anexos

SEQUÊNCIA I.....132

SEQUÊNCIA II133

*“All that we see or seem
Is but a dream within a dream”*

(Edgar Allan Poe – 1849)

Introdução

Esse trabalho tem como objetivo primordial apresentar uma análise da obra literária narrativa *A Queda da Casa de Usher*, do escritor americano Edgar Allan Poe e sua adaptação fílmica homônima de 1960, dirigida pelo cineasta Roger Corman. Nesse estudo nos concentramos em explorar como a gênese do discurso gótico do conto é recriado no filme, considerando cada arte com suas estéticas distintas, porém propondo alguns possíveis pontos de dialogismo, baseado na teoria de Bakhtin.

A produção literária de Edgar Allan Poe é, em termos gerais, definida como literatura gótica – uma vertente do movimento romântico dos Estados Unidos, caracterizada por tons soturnos, melancólicos e pessimistas. Os principais temas narrativos de Poe transitam entre obsessão pela morte, vingança, mulheres jovens e doentes, crimes, loucura e isolamento, abarcando diversos gêneros da literatura como o estranho, sobrenatural, fantástico, policial, ficção científica e terror, todos integrando um gênero maior, originado no século XVIII: o gótico.

Edgar Allan Poe não só se consagrou como escritor e poeta, mas também como crítico e editor de revistas americanas na primeira metade do século XIX e foi através desses veículos que ele divulgou suas teorias sobre o fazer poético, sendo um dos primeiros críticos a discutir o processo de criação do conto literário, principalmente no que se refere ao *efeito único*. Nessa teoria, Poe tornou-se mestre ao apresentar considerações que podem levar à produção do que seria avaliado como “bom conto”. Para o autor, o efeito equivaleria à impressão que cada leitor teria do texto e para atingir tal elemento literário, o escritor deveria ser capaz de construir e escolher conscientemente todos os artifícios estilísticos da escrita, como a escolha das palavras e da atmosfera, a caracterização dos personagens e outros elementos artísticos inerentes à arte narrativa, a exemplo da metalinguagem, recurso bastante utilizado em alguns de seus escritos.

A teoria do efeito único de Poe veio à divulgação em 1846 no artigo *A Filosofia da Composição*, teoria crítica que só emergiu devido ao sucesso do seu mais famoso poema, *O Corvo* (1845), embora Poe já tivesse tal teoria a partir das resenhas dos contos de Nathaniel Hawthorne, em 1842. Em suma, *A Filosofia* de Poe discorre acerca dos procedimentos de escrita desse poema, entretanto, aborda mais a crítica e teoria do conto do que o próprio poema. Poe também publicou outros artigos e ensaios de

semelhante importância: *O Princípio Poético*, para a crítica da poesia; *Eureka*, para a cosmologia e mesmo para a decoração, como *A Filosofia do Imobiliário*, ensaio crítico em que nos baseamos a fim de discutir um dos principais pontos nesse estudo, que é a ambientação.

Tal aspecto torna-se relevante ao analisar os contos de Poe, uma vez que a descrição enfática dos ambientes narrativos é uma característica particular da estética poeana. Contos como *A Queda da Casa de Usher*, nosso foco nesta análise, *A Máscara da Morte Vermelha*, *O Poço e o Pêndulo* e *O Barril de Amontilhado* detalham a ambientação enfaticamente, além de conter significativa relevância na construção de sentido dos contos.

As ambientações descritas nos contos do autor não seguem àquelas características da literatura de tradição gótica, no qual decadência, isolamento, terror, superstições e medo do desconhecido parecem estar sempre conectados um ao outro. Em Poe, tais ambientes também participam na construção da atmosfera obscura e de mistério de seus contos e se tornam ainda mais complexos do ponto de vista analítico quando são aliados ao clima de ambiguidade, dúvida e incerteza, da caracterização psicológica dos seus personagens e recursos de metaficção e metalinguagem, que evidenciam o *mise-en-abyme* de sua narrativa.

Para desenvolver a presente discussão, nos baseamos em teóricos que privilegiam os aspectos mais relevantes do nosso estudo. Fred Botting, Punter e Byron, Fisher, Bustreo, Groom, Lovecraft e o próprio Poe contribuem para essa pesquisa bibliográfica com suas teorias. Os primeiros abordam o gótico desde os primórdios, oferecendo um *background* histórico dessa arte a partir do seu surgimento nas tribos bárbaras germânicas que levavam seu nome no século III até outras reverberações artísticas na cultura de massa do século XXI. Para os autores, o gótico se disseminou de forma tão ampla que podemos encontrar ressonâncias de sua expressão artística e cultural em praticamente todos os setores da sociedade como música, pintura, arquitetura, moda, escultura, cinema e literatura.

Desta maneira, o cinema e a literatura também utilizam concepções do gótico em suas manifestações artísticas. Tendo utilizado as concepções críticas do mais famoso autor gótico existente, Edgar Allan Poe, e relacionando-as com a teoria do gótico, da metalinguagem, do espaço e outras, é possível estabelecer uma análise de como o gótico e a atmosfera de terror são construídos através da ambientação no conto e no filme que

nos propomos a analisar, e assim designar possíveis caminhos na atribuição de sentidos de ambas as obras.

O conto *A Queda da Casa de Usher* apresenta o padrão literário que Poe tanto defendia em sua *Filosofia*. De forma semelhante, a adaptação fílmica homônima de Corman, que marcou o cinema da chamada estética “B”, constitui uma obra singular e que se distingue de outras adaptações, a exemplo de *La Chute de la Maison de Usher* (1927), de Jean Epstein, por recriar o conto de Poe, apesar do baixo orçamento para a realização, de forma criativa, prezando pelo horror e pelo sombrio que o gótico tanto materializa, oferecendo-nos efeitos cinematográficos únicos, semelhantes aos de Poe na literatura.

Em seus escritos, Corman revela que seus filmes, em específico os do “Ciclo Poe”, tentam retratar personagens de um ponto de vista mais psicológico, acrescentando que os mesmos podem ter uma íntima relação com o ambiente em se que encontram, como se este fosse parte de sua consciência. Características como essas atribuíram ao diretor o título de sua própria estética de cinema, “o cormanesco”.

A partir das considerações sobre dialogismo e tradução intersemiótica, iremos discutir a natureza dialógica e intertextual do conto *A Queda da Casa de Usher* e do filme homônimo, de 1960. Buscaremos discutir o diálogo entre as duas formas artísticas, mas também considerando suas singularidades estéticas. Para a análise do filme enquanto arte, recorreremos a textos de Martin, Brito, Aumont e Marie, Epstein, Bazin, Carlos e Stam, que apresentam concepções sobre o discurso cinematográfico e sobre o fenômeno de adaptação.

Assim, nossa proposta de estudo revela-se academicamente relevante, por questionar teorias modernas acerca dos estudos de adaptações cinematográficas alternativas, surgidas a partir de produções independentes, à mercê das vanguardas europeias e dos padrões comerciais de Hollywood, colaborando para a valorização de uma cultura independente.

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS TEÓRICO-CRÍTICOS

1.1. Teorias, Expressões e Construções do Gótico nas Artes

O termo ‘Gótico’ é derivado do vocábulo inglês *gothic* ou *goth*. Originalmente, os Godos eram uma das diversas tribos germânicas responsáveis pela queda do Império Romano entre os séculos III e V¹. Devido à ausência de documentos e fontes escritas daquele povo, pouco se sabe sobre ele, exceto que suas primeiras moradias foram estabelecidas nas proximidades do mar Báltico e eventualmente nas terras próximas ao Mar Negro. Eles fizeram sua primeira invasão nos domínios romanos durante o século III e comandados por Alaric, tomaram Roma em 410. Posteriormente, ainda fixaram reinos na França e na Itália (PUNTER e BYRON, 2007) e (BOTTING, 1997).

A primeira menção histórica aquele termo foi feita em 551 por Jordanes, que denominou a sua tribo de *Getica*. Jordanes tinha o objetivo de exaltar a tribo trácia dos Getes, da qual ele tinha nascido e identificá-la como a mais expressiva das tribos dos Godos (ou Góticas). Posteriormente, ele idealizou o surgimento de uma identidade geral das tribos do norte e todas as tribos que eram denominadas de Germânicas ou Teutônicas passaram a se chamar de “Góticas” (PUNTER e BYRON, 2007).

Desde a primeira referência, no século VI, a palavra *gótico* passou a ser referida em diversas situações e contextos sociais. O termo fora também utilizado constantemente para estabelecer uma série de polaridades que envolviam conceitos primitivos e civilizados. Pelo fato de não terem deixado nenhuma literatura ou arte como documentos, os Góticos passaram a ser lembrados historicamente apenas como invasores do Império Romano (PUNTER e BYRON, 2007). Logo após a queda do Império Romano, no séc. V, iniciou-se o período medieval ou a Idade Média, que durou até o século XVI. No período medieval, outras menções ao gótico, principalmente durante a chamada “Idade das Trevas”, passaram também cada vez mais a relacionar o termo com o medieval.

¹ *The Oxford Dictionary of Current English*. Edited by Catherine Soanes. 3rd Edition. Oxford University Press, London: 2001.

Durante o período medieval, o gótico remetia a diversas significações políticas, sociais e principalmente culturais e artísticas, porém, com relação a esse último contexto, apontamos que sua primeira manifestação originou-se na arte arquitetural. Historiadores da arte e arquitetos italianos do começo da Renascença (por volta do séc. XII) utilizaram o termo gótico para batizar um novo estilo arquitetônico, bárbaro, irracional e sem ordem, que surgira em oposição ao estilo Clássico. Idealizado pelo arquiteto e historiador de arte Giorgio Vasari, o denominado estilo era sombrio e obscuro se comparado ao clássico:

A origem da arte gótica pode ser fixada cronologicamente por finais da primeira metade do século XII. Seguindo os movimentos da Île de France, esta corrente espalha-se com intensidades e ritmos alternados por toda a Europa, abrangendo todos os domínios da produção artística e permanecendo em alguns territórios até o século XVI. As novidades mais evidentes em relação ao período anterior são, no que se diz respeito à arquitectura, a introdução de formas como o arco em ogiva, os arcobotantes, os pináculos e as galerias que permitem aliviar a parede e desenvolver o edifício em altura. As esculturas começam a libertar-se da arquitectura, adquirem forma própria, caminhando lentamente para o “tuttotondo” (todo o relevo). As paredes dos edifícios sagrados são ornamentados com vitrais historiados, ciclos de frescos e palas pintadas, para que o povo se possa instruir, de acordo com a concomitante expansão das ordens mendicantes e com a sistematização do saber proposto pela filosofia escolástica (BUSTREO, 2011, p. 5).

O gótico encontrou sua referência artística na arquitetura, mas não se restringiu apenas a esse campo de arte. Desde o século XII, passou também a se difundir na sociedade em forma de ideias e decoração:

A arte gótica também encontra ampla difusão na sociedade laica. Monarcas e senhores fazem realizar nas suas residências ciclos de afrescos que celebram a vida da corte, encomendando livros de oração com iluminuras para a devoção privada e artefactos com decorações de tema profano. A circulação de ideias e técnicas é facilitada pelas colaborações entre artistas no interior das grandes obras das catedrais e pelos contatos com as cortes europeias, bem como por acontecimentos históricos como a conquista de Constantinopla em 1202 ou a deslocação da sede de Avignon em 1309 (BUSTREO, 2011, p. 5).

Porém, após algumas dúvidas levantadas sobre a significação mais concreta do termo, apenas em 1775 ele é conceituado em um dicionário inglês (o dicionário do Dr.

Johnson) como “algo não-civilizado, com conhecimento inferior, bárbaro” e medieval, e ainda como algo “primitivo e supersticioso” (PUNTER e BYRON, p. 44)².

A história do termo gótico na política, com a ideia de se pensar o passado como algo bárbaro ou supersticioso, já havia sido contestada desde o século XVI. Pelo fato de o termo ter sido incluído nos nomes de todas as tribos germânicas, até mesmo aquelas que invadiram a Bretanha no séc. V, viu-se a necessidade de uma construção do passado Gótico como lugar de uma tradição civilizada, democrática e verdadeiramente nacional, onde o passado torna-se idealização de prover não um lugar de diferença, mas sim uma situação de continuidade.

Ao estabelecer este mito alternativo das origens góticas, comentadores e historiadores se apoiaram em fontes como *Germania* (98), do historiador romano Tacitus, que sustentava a ideia de que as tribos góticas eram bravas, virtuosas e tinham um sistema de governo bastante representativo e que dispunham de seu próprio sistema de júri, além de uma fé vigorosa na justiça e na liberdade. A crença que a Constituição Inglesa e sua ideia de política e governo originaram-se com os Anglo-Saxões foi defendida por Charles-Louis de Secondat Montesquieu em “*Spirit of the Laws*” (1748-1750), assim como afirmam Punter e Byron (2007):

Porque enquanto, a palavra ‘Gótico’ manteve seu repertório central de significados, o valor posto sobre eles começou a mudar radicalmente. Não é possível datar um tempo preciso nessa mudança, mas ela aconteceu em grandes dimensões que afetaram áreas completas da cultura arquitetural, artística e literária na Bretanha e também em algumas partes da Europa continental; o que aconteceu foi que o ‘medieval’, o primitivo, o selvagem, passaram a se relacionar com o valor positivo e passaram a ser vistos como virtudes de representação e qualidades de que o mundo ‘moderno’ precisava (p. 8)³.

Nesse sentido, o clássico era representado como ordenado, simples e puro; o gótico era caótico, adornado e complexo. Assim, o gótico passou a ser referenciado como sinônimo de algo em excesso e resultado de algo não-civilizado. O termo era ainda referenciado como adjetivo de “fora de moda”, bárbaro, cruel, arcaico, pagão.

² “One not civilised, one deficient in general knowledge, a barbarian”, “primitive and superstitious.

³ For while the word ‘Gothic’ retained this central stock of meanings, the value placed upon them began to alter radically. It is not possible to put a precise date on this change, but it was one of huge dimensions which affected whole areas of architectural, artistic, literary culture in Britain and also in some parts of mainland Europe; for what happened was that the ‘medieval’, the primitive, the wild, became invested with positive value in and for itself and came to be seen as representing virtues and qualities that the ‘modern’ world needed.

Vários escritores daquele tempo começaram a questionar e dar importância às qualidades que o gótico representava e afirmavam que tal primitivismo possuía a força e um senso de grandiosidade de que a sociedade inglesa necessitava. Posteriormente, tais artistas começaram a argumentar quais áreas da história cultural inglesa haviam sido ignoradas ou esquecidas nas construções do passado, e uma nova maneira de “ressuscitar” a cultura, era restabelecer ligações com o esquecido, com a história gótica (PUNTER e BYRON, 2007).

Na literatura, o gótico “aparece na sombria obscuridade que assombrava a racionalidade e moralidade do século XVIII. Ele esconde os êxtases do idealismo e individualismo Romântico e as dualidades do estranho realismo e da decadência Vitoriana” (BOTTING, 1996, p. 1)⁴. É relevante também comentarmos que no começo da década de 1740 houve um desenvolvimento de um tipo de poesia oposta àquela do período clássico. A chamada “poesia de cemitério” surge como uma forma de reação à poesia clássica.

Essa poesia de tom mais sombrio e melancólico antecipou o romance gótico e sua emergência deu-se de forma rápida e dramática. Obras como *Night Thoughts* (1742-5), de Edward Young, *Meditations among the Tombs* (1745-7), maior obra de James Harvey e *On the Pleasures of Melancholy* (1747), de Thomas Warton, tornaram-se os primeiros exemplos do tipo de literatura conhecida como gótica naquela época, que de certa forma, construiu os alicerces para o conceito moderno que temos desse termo, como afirmam Punter e Byron (2007). Esses autores também discutem a função das sombras e da escuridão no contexto gótico:

As sombras, de fato, estavam entre as principais características dos trabalhos Góticos. Elas marcaram os limites necessários para a constituição de um mundo iluminado e delinearam as limitações das percepções neoclássicas. A escuridão, metaforicamente, ameaçava a luz da razão com o que ela não conhecia. Percepções de tendência melancólica de ordem formal e unificada se projetam na obscuridade; sua incerteza gerava tanto um senso de mistério quanto paixões e emoções estranhas à razão. A noite possibilitava um reino livre para criaturas maravilhosas e não-normais da imaginação, enquanto as ruínas testificavam uma temporalidade que excedia a compreensão

⁴ It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny of Victorian realism and decadence.

racional e finitude humana. Estes eram os pensamentos evocados pelos poetas dos cemitérios (BOTTING, 1996, 32)⁵.

Antes de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, ser referido criticamente como o primeiro trabalho a ser considerado de história gótica (HOGLE, 2002), cerca de duas décadas antes, a poesia de cemitério já havia formado as bases para a estética gótica tal como a conhecemos hoje. Fred Botting (1996, p. 32) adiciona: “A poesia de cemitério foi popular na primeira metade do século dezoito. Seus principais objetos poéticos, além de sepulturas e quintais de igreja, eram a noite, ruínas, morte e fantasmas, tudo, de fato, que era excluído pela cultura racional”⁶.

Assim, embora uma forma distintivamente literária tenha começado a se estabelecer naquela época, o gótico ainda possuía sua maior representação na arquitetura, assim como afirmam Punter e Byron (2007):

Paralelo ao seu gosto pela literatura “antiga”, o fim do século dezoito adquiriu um gosto acentuado por construções medievais, fossem elas reais ou falsas. Ricos latifundiários chegavam ao ponto de construir ruínas góticas, pré-fabricadas, nos arredores de suas mansões e ocasionalmente ainda mantinham outras despesas para contratar eremitas para viver em quartos personalizados ao lado delas. O mais famoso exemplo de construção gótica naquele período foi Strawberry Hill, de Horace Walpole, um castelo gótico de aparência surpreendente, embora pequeno em tamanho. De longe, mais impressionante, deve ter sido a Abadia de Fonthill, do escritor William Beck, que veio a desabar devido ao peso de sua enorme torre. O que mais tarde floresceu desse gosto foi a mania de ‘Goticizar’ dos Vitorianos (p. 9-10)⁷.

⁵ Shadows, indeed, were among the foremost characteristics of Gothic works. They marked the limits necessary to the constitution of an enlightened world and delineated the limitations of neoclassical perceptions. Darkness, metaphorically, threatened the light of reason with what it did not know. Gloom cast perceptions of formal order and unified design into obscurity; its uncertainty generated both a sense of mystery and passions and emotions alien to reason. Night gave free reign to imagination’s unnatural and marvelous creatures, while ruins testified to a temporality that exceeded rational understanding and human finitude. These were the thoughts conjured up by Graveyard poets.

⁶ Graveyard poetry was popular in the first half of the eighteenth century. Its principal poetic objects, other than graves and churchyards, were night, ruins, death and ghosts, everything, indeed, that was excluded by rational culture.

⁷ Alongside its taste for ‘ancient’ literature, the late eighteenth century acquired a pronounced taste for medieval buildings, whether real or fake. Wealthy land-owners even went to the extent of building Gothic ruins, ready-made, in the grounds of their mansions, and occasionally to the expense of hiring hermits to live in custom-made adjacent cells. The most famous example of Gothic building in the period was Horace Walpole’s (q.v.) Strawberry Hill, a Gothic Castle in appearance even if surprisingly small in scale. By far the most impressive, however, must have been William Beckford’s (q.v.) Fonthill Abbey, which collapsed under the weight of its own vast tower. What later flowed from this taste was to be the ‘Gothicizing’ mania of the Victorians.

Essa “goticização” da arquitetura, principalmente caracterizada em ambientações que remetiam à decadência e ao antigo, tornaram-se mania durante o século XVIII. Castelos, mansões antigas, escadas, túneis, passagens secretas, porões e tudo que, de alguma maneira, remetia ao passado medieval, tornaram-se mais tarde um dos principais elementos estruturais e temáticos no desenvolvimento do romance gótico: a ambientação obscura.

O surgimento do gótico como forma literária, ou como romance gótico, como é mais conhecido, deu-se também como resultado das mudanças culturais europeias, ocorridas principalmente a partir do século XVIII, considerada como a idade da razão, quando as ideias do Iluminismo tentaram esclarecer as atividades humanas através de uma explicação racional do natural.

No fim daquele século, a Europa também presenciava a Revolução Francesa, que tinha como principal lema *liberté, égalité, fraternité*, lema que serviu de inspiração para muitas ideias e movimentos artísticos surgidos naquele período. Tais ideais da Revolução influenciaram o campo das artes em todo o continente europeu e também fora dele, incluindo as obras dos maiores poetas românticos ingleses como William Wordsworth. Quando o Romantismo iniciou-se em 1789, escritores e poetas ingleses como Robert Burns, William Blake, Wordsworth, Coleridge e Southey simpatizavam e apoiavam as ideias da Revolução. Naquele tempo,

A revolução gerou um sentimento penetrante que aquela seria uma grande época de novos começos, quando, ao abandonar procedimentos herdados e tradições obsoletas, tudo era possível; não somente nos acordos políticos e sociais, mas também nas faculdades intelectuais e literárias (ABRAMS, 1962, p.5)⁸.

Entretanto, de acordo com Brown (2003), o Iluminismo e o Romantismo dividem alguns traços em comum: a escrita romântica já estaria presente no fim do período Iluminista, constituindo assim, naquela época, uma escrita pré-romântica. Brown afirma, portanto, que o Romantismo teve suas raízes no Iluminismo. Brown discute que o período tardio do Iluminismo apresenta algumas características obscuras, presentes também no Romantismo: “Seja na religião ou na política, o Iluminismo se caracterizou pelo esplendor do sol. Porém, ele nunca esqueceu que a luz nasce da

⁸ The revolution generated a pervasive feeling that this was a great age of new beginnings, when, by discarding inherited procedures and outworn customs, everything was possible; not only in political and social arrangements, but in intellectual and literary enterprises as well.” ABRAMS, 1962, p.5

escuridão” (2003, p. 33)⁹. Para o autor, “os lados brilhantes do Iluminismo dominaram primeiro, e os sombrios – sátira e então sentimento – prevaleceram mais tarde, especialmente após 1740” (BROWN, 2003, p. 35)¹⁰. O autor também aponta que a escuridão se escondia por trás do otimismo utópico do Iluminismo. Essa mudança de ponto de vista se deve aos questionamentos acerca do excesso de racionalismo presentes no ideal do Iluminismo.

Concomitantemente, Lovejoy (1960) aponta que tornou-se “moda” dar o nome de Goticismo aos primeiros períodos do Romantismo inglês. O gótico descrevia um estado visionário e mais obscuro da mente do escritor, abordando temas como hipnotismo, sonhos e pesadelos, prazer e dor, a destruição do amor; de acordo com Abrams (1962). Essas temáticas

Já haviam sido cruelmente explorados pelos escritores de contos de terror e da Ficção Gótica do século XVIII e nos fins do século XIX. Todos esses [temas], algumas vezes exagerados à perversidade óbvia, tornaram-se especial província literária de Charles Baudelaire, Algernon Charles Swinburne, e escritores da “Decadência” Européia¹¹ (p. 11).

Como percebemos, o surgimento do termo gótico na literatura já havia ganhado importante repercussão desde o século XVIII e perdurou, como Lovejoy (1960) afirma, até o período tardio do século XIX. Porém, foi durante aquele século que a palavra ganhou ainda mais denominações. Quando previamente ela se referia aos Godos ou às tribos góticas, ou ao menos às suas últimas imagens e referências, passou a ter menos importância do ponto de vista geográfico, e mais relevância do ponto de vista histórico.

Ademais, apontamos que foi durante o século XIX que o gótico teve seu apogeu e começou a ser considerado um gênero literário popular, ou de “massa”, o que para uma parte da crítica, é denominado como um gênero *menor*, se comparado ao drama ou ao romance realista, por exemplo:

⁹ Whether in religion or in politics, the Enlightenment yearned for the splendor of the sun. But it never forgot that light is born out of darkness.

¹⁰ the bright sides of Enlightenment dominated at first, and the dark sides – satire and then sentiment – prevailed later, especially after 1740.

¹¹ had already been crudely explored by the 18th century writers of terror tales and Gothic Fiction, and later in the 19th century. All of them, sometimes exaggerated to blatant perversity, became the special literary province of Charles Baudelaire, Algernon Charles Swinburne, and writers of the European “Decadence”.

O horror gótico foi imensamente popular no século XIX. Os avanços das técnicas de impressão haviam tornado os preços acessíveis pela primeira vez, e assim nasciam os meios de comunicação de massa em todo o mundo. Esse século assistiu também à publicação de muitas das maiores obras-primas do horror gótico, como *Frankenstein* e *Drácula* [...] (WILSON *apud* WILDE, 2012, p. 134).

Se o gótico é considerado, muitas vezes, um gênero menor do ponto de vista da crítica literária, então por que vários escritores “clássicos”, dos mais diversos países, se dedicaram a escrever ao menos um trabalho denominado como gótico, abordando histórias de terror, de fantasmas, castelos, casarões mal assombrados? A partir do Romantismo, o gênero gótico fundiu-se às ideias de liberdade poética e melancolia, ocupando um lugar de destaque na literatura e imaginação popular. Henry James escreveu *A Volta do Parafuso*; Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, *O Fantasma de Canterville* e *O Crime de Lorde Arthur Saville*; Emily Bronte, *O Morro dos Ventos Uivantes*; Charles Dickens, *O Mistério de Edwin Drood* e *A Casa Desolada*; Guy de Maupassant, *The Horla*; o Marquês de Sade, *Francine*; Flannery O’Connor, *Wise Blood*; *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson...todas essas obras são denominadas de literatura gótica, seja na forma de paródia, de contos fantásticos, ficção de horror e de terror, ficção científica; seja pelos temas, caracterizações dos personagens, pelo *setting*, pela atmosfera da obra, o gótico está presente na literatura há quase três séculos.

A imaginação da Idade Média, repleta de lendas, tratados sobre demônios, bruxas e magia negra foi, sem dúvida, solo fértil para o surgimento de uma literatura que abordava principalmente o horror, o fantástico, o sobrenatural e principalmente o medo.

O predomínio e profundidade do espírito de horror medieval na Europa, intensificado pelo desespero cego provocado por ondas de pestilência, pode ser positivamente aferido pelas gravuras grotescas timidamente introduzidas em boa parte das mais primorosas obras eclesiásticas do gótico tardio da época, como as gárgulas demoníacas das igrejas góticas de Notre Dame (LOVECRAFT, 2007, p. 21).

O misticismo e as mais diversas crenças em feitiçaria, astrologia e alquimia tornaram a Idade Média digna de *idade da imaginação*, pois foi a partir daí que muitos personagens de lendas sombrias, como vampiros, bruxas e monstros se originaram e de certa forma, perduram até hoje na imaginação da cultura moderna. Através do terror medieval provocado por guerras bárbaras e religiosas, como a Santa Inquisição e a Caça

às Bruxas e pela proliferação da Peste Negra, as pessoas vivenciaram o medo da morte e do desconhecido.

Dessa maneira, o gótico, com sua atmosfera de terror, o desconhecido, o dualismo religioso, o medo, a dúvida, as fantasias, os pesadelos e a decadência passaram a ser temas frequentes nas artes, principalmente na literatura e na pintura, por escritores de vários países, a partir do século XVIII: na Inglaterra, Horace Walpole, William Beckford, Anne Radcliff e Mary Shelley; na Alemanha, Goethe, Schiller e E.T.A. Hoffmann; nos Estados Unidos, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e principalmente Edgar Allan Poe, o mais cultuado escritor da literatura que denominamos como gótica.

Podemos discutir também uma abordagem diferente do gótico, ao considerar Edgar Allan Poe como o principal expoente de um “gótico americano”, tradição que apresenta algumas diferenças do gótico europeu. O fato de os Estados Unidos serem um país mais novo, se comparado à Inglaterra e a outros do continente europeu, e destituído de uma história medieval e supersticiosa, pode ter florescido a imaginação dos artistas para a ascensão do movimento:

A expressão “gótico americano” que costuma abranger de Washington Irving (1783-1859) a Stephen King é mais uma etiqueta reconhecível e sonora de informação sólida sobre um grupo de autores. Essa etiqueta costuma, portanto abarcar a produção de contos fantásticos, de vários subgêneros do já subgênero terror, escrita por autores dos Estados Unidos. “Gótico” porque tomado como leitura romântica de uma ideia de “medieval”, em que se possa imaginar um [...] ambiente mental duvidoso, fruto de superstições e, portanto, repleto de medos sobrenaturais (DIRCEU VILLA *apud* POE, 2009, p. 3-4).

É interessante afirmar também que alguns dos principais escritores do denominado gótico americano “pareciam ter dificuldade em encontrar uma imaginação de “sombra e mistério” que os diferenciasses do que já se fazia na Europa – principalmente em alemão e francês” (VILLA, *apud* POE, 2009, p. 4-5), assim como as palavras seguintes de Lloyd-Smith (2009) afirmam:

[Fenimore] Cooper reclamava em 1828 de que não havia materiais adequados para escritores no novo país, “não há anais para historiadores...não há ficções obscuras para o escritor de romance”. Seu senso de dificuldade em encontrar sustento imaginativo seria endossada por [Nathaniel] Hawthorne, que escreveu em 1859, sobre a

“ampla e simples luz do dia’ e a “prosperidade do lugar comum” de seu país, tão diferente da sombra, do mistério e de senso tenebroso que as ruínas da Itália sugeriam. Sem um passado feudal e as relíquias tão convenientes ao gótico europeu, castelos, mosteiros e lendas, a paisagem americana parecia um lugar improvável para tais ficções (109).¹²

Assim, já no século XIX, escritores americanos como Fenimore Cooper e Nathaniel Hawthorne argumentavam que a escassez de elementos físicos a exemplos de ruínas e castelos medievais europeus poderiam dificultar a “imaginação” do escritor americano para o surgimento de uma literatura gótica no continente americano. Dessa maneira, a Europa, historicamente mais antiga do que a América, apresentaria em seu histórico social maiores possibilidades de inspirações para o gótico, a exemplo de fatos como a Inquisição, a peste negra e principalmente a existência de uma arquitetura medieval, que tem inspirado a literatura gótica desde seu surgimento. Talvez tenha sido essa ausência, em termos concretos, que possibilitou Poe deslocar o gótico para a interioridade da personagem, criando uma expressão do gótico que se faz densamente introspectiva e psicológica.

Por outro lado, Cortázar (1974, p. 74), defende o direito ao gótico (latino) americano, ao apontar diversos escritores que escreveram relatos góticos:

Para desconcerto da crítica, que não encontra uma explicação satisfatória, a literatura rio-platense conta com uma série de escritores cuja obra se baseia em maior ou menor grau no fantástico, entendido numa acepção extremamente ampla que vai do sobrenatural ao misterioso, do terrorífico ao insólito, e no qual a presença do especificamente "gótico" é perceptível com bastante frequência. Alguns relatos célebres de Leopoldo Lugones, os pesadelos atrozados de Horacio Quiroga, o fantástico mental de Jorge Luis Borges, os artifícios às vezes irônicos de Adolfo Bioy Casares, a estranheza no cotidiano de Silvina Ocampo e de quem escreve estas páginas e, *last but not least*, o universo surreal de Felisberto Hernández são alguns exemplos suficientemente conhecidos pelos amantes desta literatura, talvez a única, diga-se de passagem, que admite ser qualificada de escapista *stricto sensu* e sem intenção pejorativa.

¹² Cooper complained in 1828 that there were no suitable materials for writers to be found in the new country, ‘no annals for the historian...no obscure fictions for the writer of romance’. His sense of difficulty in finding imaginative sustenance was to be endorsed by Hawthorne, who wrote in 1859 of the ‘broad and simple daylight’ and ‘common-place prosperity’ of his country, so different from the shadow and mystery and sense of gloomy that the ruins of Italy suggested. Without a feudal past and those relics so convenient for the European Gothickist, castles and monasteries and legends, the American landscape seemed an unlikely place for such fictions.

O próprio Cortázar também se intitula como escritor que transita nas vertentes do gótico e afirma porque é tão atraído por esse tipo de literatura. O autor ainda afirma que a geografia latina é propícia para o florescimento do gótico:

Eu tampouco posso explicar por que nós, rio-platenses, produzimos tantos autores e leitores de literatura fantástica. Nosso polimorfismo cultural, derivado das múltiplas correntes imigratórias, nossa imensidão geográfica como fator de isolamento, monotonia e tédio, com o conseqüente recurso ao insólito [...] (p. 74)

Finalmente, Cortázar afirma que apesar da América não compartilhar o passado feudal europeu, o imaginário desse passado contaminou a nossa mentalidade, uma vez que fomos colonizados pelo ocidente.

1.2. A permanência de Poe na tradição literária e no imaginário popular

Edgar Allan Poe é aclamado criticamente por ter criado e popularizado o conto literário baseado na tradição gótica. Além de mestre na arte narrativa de terror psicológico, fantástico e histórias de detetive, o autor foi também poeta e crítico literário. Poe também é reconhecido por sua forte personalidade e ganhou muitos inimigos quando trabalhava como revisor e crítico literário de alguns jornais americanos na primeira metade do século XIX, rebaixando grandes escritores com "críticas ácidas". Mais tarde, vários biógrafos de Poe sugeriram interpretações psicológicas para o terror e o mundo obscuro abordados em sua escrita, e ainda consideraram que seus poemas e contos eram resultados de suas frustrações e infortúnios.

Poe tinha uma carreira promissora quando começou a trabalhar como editor nas revistas *Graham's Magazine*, na *Blackwood's Magazine* e outras da época. Na última década de sua vida, ele foi reconhecido e respeitado como escritor; como editor, reuniu o melhor talento literário de seus dias, e como crítico, era temido por seus julgamentos e indiferenças às sensibilidades de alguns autores.

Quando ele começou a atrair uma grande atenção ao publicar vários contos macabros no *Southern Literary Messenger* no início de 1835, os críticos se pronunciaram de maneira negativa com relação ao seu "Germanismo", um sinônimo para Goticismo, da mesma forma que

lamentaram o desperdício de seus talentos para o que consideravam ter se tornado um tipo ultrapassado de ficção. (FISHER, 2004, p.72)¹³

Os talentos de Poe eram indiscutíveis para a literatura e crítica de seu tempo. Sua escrita era considerada muito “sombria” para os padrões burgueses da época e mesmo como “fora de moda”, mas foi através da publicação massiva em jornais e folhetins da primeira metade do século XIX que sua literatura começou a ser amplamente divulgada e apreciada por uma gama cada vez maior de leitores. Porém, sua escrita não seguia a mesma estética da ficção gótica do século XVIII, como a de escritores ingleses da primeira tradição literária gótica, como Horace Walpole e Anne Radcliff, com enredos permeados de lugares comuns e castelos medievais, comprovando que “nem todas as histórias góticas se passam em uma casa (ou castelo assombrado), [como] em muitos exemplos iniciais da tradição, nem uma menina figura como a personagem central ao longo da ficção gótica” (FISHER, 2004, p. 73).¹⁴ Poe inovou o gênero gótico justamente por abordar personagens mais ambíguos e complexos e dá-lhes um caráter mais psicológico.

A trama básica do gótico implica na busca viciante de inocência/ inocentes para fins de poder, luxúria, dinheiro, às vezes isolados, outras em conjunto. Questões de identidade e poder, muitas vezes relacionadas com situações familiares de linhagem ou casamentos (que por sua vez podem afetar a história, e que em obras Góticas posteriores frequentemente focalizavam um número menor de personagens, para eventualmente operar dentro da consciência de apenas um personagem), junto com a sexualidade e considerações do gênero, passaram a deter uma importância maior do que as configurações estranhas e cenários misteriosos [...](FISHER, 2004, p. 74)¹⁵.

¹³ - When he began to attract widespread attention by publishing several macabre tales in the *Southern Literary Messenger* in early 1835, critics sounded negative notes concerning his “Germanism,” a synonym for Gothicism, just as they deplored his wasting talents on what they deemed had become an outmoded type of fiction.

¹⁴ Not every Gothic story takes place in a house (or haunted castle), [...] [as] in many first rates exemplars of the tradition, nor does a girl figure as *the* character throughout Gothic fiction.

¹⁵ the basic Gothic plot entails vicious pursuit of innocence/innocents for purposes of power, lust, money, at times singly, at others collectively. Issues of identity and power, often relating to family situations of lineage or marriages (which in their turn might affect history, and which in later Gothic works often were centered in smaller numbers of characters, ultimately to operate within the consciousness of just one character), along with sexuality and gender considerations, came to hold greater importance than the eerie settings that provided mysterious backdrops for equally mysterious speeches [...]

A escrita contística de Poe tornou-se referência para toda uma geração posterior de escritores que procuravam no conto atingir um *efeito* através da *brevidade* narrativa. Poe afirmava que “em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido” (POE *apud* GOTLIB, 2006, p. 35) Suas teorias acerca da construção narrativa defendiam como a principal característica na construção do conto: “a *economia dos meios narrativos*”. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E “tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (GOTLIB, 2006 p. 35).

A ficção de Poe é definida, de maneira mais abrangente, como literatura da tradição *gótica*, na qual os sentimentos que prevalecem são o medo e o sobrenatural. As características de sua prosa podem ser classificadas como: grotesco (humor irônico), arabesco (suspense/terror) e de raciocínio (utilização da análise racional para a reconstrução de uma série de eventos). Estas três vertentes da narrativa foram amplamente desenvolvidas por ele, mas

A maior realização literária de Poe foi sua renovação do conto de terror a partir do que tinha sido sua intenção principal - entreter por meio do "coagular o sangue", para usar uma frase amplamente atual da época, naquilo que tem sido reconhecido como algumas das criações mais sofisticadas na ficção psicológica no idioma Inglês. Ele percebeu no início de sua carreira que o Goticismo era eminentemente compatível com a plausibilidade psicológica na literatura, e ele trabalhou tais projetos em combinação repetidamente ao longo de sua carreira literária (FISHER, 2004, p. 78 – tradução nossa)¹⁶

Na teoria literária, Edgar Allan Poe defendia a ideia do *efeito* único que uma determinada obra poética poderia causar no leitor. Provavelmente seu mais famoso ensaio crítico seja *A Filosofia da Composição*, publicado primeiramente em 1846, onde o próprio discute os métodos e técnicas aos quais recorreu para elaborar seu mais aclamado poema, *O Corvo* (1845).

¹⁶ Poe's greatest literary achievement was his renovation of the terror tale from what had been its principal intent, to entertain by means of "curdling the blood," to use a widely current phrase of the times, into what have been recognized as some of the most sophisticated creations in psychological fiction in the English language. He realized at the outset of his career that Gothicism was eminently compatible with psychological plausibility in literature, and he worked out such designs in combination repeatedly throughout his literary career.

Embora, de fato, as teorias concretas de Poe acerca da teoria do conto literário são anteriores à publicação de *A Filosofia da Composição*, uma vez que o autor, ao resenhar a coletânea de contos *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, em 1842, já delineava a sua teoria do *efeito único*:

No conto breve, no entanto, o autor está habilitado a realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura, a alma do leitor está no controle do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas - resultantes de cansaço ou interrupção. Um artista literário hábil constroi um conto. Se for sábio, ele não forma os seus pensamentos para acomodar seus incidentes; mas, tendo assim os concebido, com deliberado cuidado, um certo *efeito* simples ou único a ser operado, ele então inventa tais incidentes - então combina tais eventos para poder melhor ajudá-lo a estabelecer este efeito preconcebido. Se a frase inicial não tende à criação deste efeito, então ele falha em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita, de que a tendência, direta ou indireta, não esteja de acordo a um esquema pré-estabelecido. [...] A brevidade indevida é tão censurável aqui como no poema; mas o comprimento exagerado é ainda mais para ser evitado (POE, 1842, p. 298-300).¹⁷

Na arte literária, a teoria de Edgar Allan Poe mais criticada relacionava-se principalmente ao *efeito* que uma narrativa poderia causar no leitor. O autor inicia seu ensaio *A Filosofia da Composição* expondo que a composição de um trabalho literário, seja ele de qualquer tipo, não pode ser atribuída à “sorte” ou mesmo à intuição do poeta, pois para o desenvolvimento de tal ofício, este necessita recorrer a uma lógica, semelhante a uma questão matemática. A intenção de Edgar A. Poe em sua *filosofia* era mostrar que o esforço consciente do poeta/escritor na criação de um trabalho de arte é mais válido que a sua inspiração intuitiva.

¹⁷ In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences — resulting from weariness or interruption. A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents — he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. [...] Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided. Fonte: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em 07/08/14.

No texto, Poe primeiramente discute a importância do *efeito*:

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista, [...] "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom - com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito (POE, 1999, p. 101-102).

O autor enfatiza que os primeiros passos para a construção narrativa, à luz de sua própria teoria, seriam simplesmente: 1º - escolher o tema ou assunto da narrativa; 2º - considerar e estabelecer um efeito que esteja ligado a esse tema proposto, onde esses dois, bem desenvolvidos, levariam então ao 3º passo – a originalidade do escritor. Assim, definidos, tema, efeito e originalidade da narrativa, e ainda, os incidentes e o tom, a primeira parte da fórmula do conto estaria completa. Edgar A. Poe também considera que deve existir uma combinação direta entre o tom pretendido e sua ligação ao efeito que ele venha a acarretar no leitor. Sua teoria da composição narrativa, embora apresente as técnicas estruturais necessárias à elaboração da narrativa, de forma simples, não sistematiza os conceitos, deixando um espaço em branco sobre sua própria teoria.

Como poeta, Edgar Allan Poe praticou sua teoria sobre poesia tão difundida através da *Filosofia da Composição*. Sua poesia é uma visão revelada em música e imagem, ritmo e melancolia e suas concepções sobre as funções da imaginação poética foram aplicadas por uma geração de poetas simbolistas franceses. A partir de sua divulgação na França, principalmente com a tradução de seus contos e poemas para a língua francesa através de Baudelaire, Mallarmé e Valéry, Poe ganhou fama definitiva e passou a ser considerado um dos mestres de inspiração do Simbolismo (GONÇALVES, 2006).

O tipo de literatura escrito por Poe em sua época não era visto criticamente como gênero maior e não lhe rendeu muito dinheiro e reconhecimento crítico em vida. Apenas após sua morte, em 1849, é que sua literatura alcançou sucesso literário internacional, principalmente na Europa, e serviu como influência direta para o

florescimento do movimento cultural conhecido como Simbolismo¹⁸, que surgiria alguns anos depois, em 1857. Mas, de acordo com Gonçalves (2006),

foi na França que a imagem de Edgar Allan Poe passou a tomar grandes dimensões. Louis Davis Vines, em livro intitulado *Valéry and Poe: a literary legacy*, faz várias considerações acerca da presença de Poe nas obras dos três grandes discípulos franceses do escritor norte-americano: Paul Valéry, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire. Aponta[ndo] que, segundo Valéry, para quem Poe era um “engenheiro da mente”, o contista estaria totalmente esquecido, não fosse Baudelaire. Esses dois escritores – Valéry e Baudelaire – atraíram-se pela lucidez intelectual de Poe, o que levou Baudelaire a ocupar dezesseis anos de sua vida com o trabalho de tradução de *Tales of the grotesque and arabesque*, intitulando seu trabalho como *Histoires extraordinaires*. Mallarmé, inspirado no trabalho de Baudelaire, pos-se a traduzir “[...] trinta e seis dos poemas de Poe, selecionados dos cinquenta que haviam sido publicados” (p. 32), ao passo que Baudelaire havia traduzido apenas quatro. Mallarmé admirava o uso calculado das palavras nas composições de Poe, a quem chamava de “*mon grand maître*” (p. 90)

Não é de se negar a influência de Edgar Allan Poe na França e na literatura mundial. Possivelmente isso se deve ao fato de a maioria de seus contos terem sido publicados em jornais e revistas americanas da época, o que de certa forma possibilitou maior acessibilidade a um extenso número de leitores que se formava desde a primeira metade do século XIX. Esse público de classes sociais mais baixas “consumia” avidamente a literatura sombria, violenta e fantástica do escritor, através de jornais e revistas como *Burton's Gentleman's Magazine*¹⁹ e a *Graham's Magazine*²⁰, ambas da década de 1830.

¹⁸ O Simbolismo surge no fim do século XIX, mais precisamente em 1857, quando o poeta Charles Baudelaire publica sua obra *As flores do mal*. Essa obra [...] na realidade, reflete a tentativa de Baudelaire de registrar ao nível poético um descontentamento contra um modo de pensar o mundo e contra um modo de conceber a poesia e a arte em geral. Baudelaire será, portanto, o arauto desse desconforto com um estado de coisas e, com isso, dará início ao Simbolismo. Tanto a obra de Baudelaire quanto o Simbolismo surgem dentro da crise social, existencial e cultural do fim do século XIX. Para que a entendamos, contudo, temos de regressar aos meados do século XIX, quando houve, economicamente, grande desenvolvimento industrial e, culturalmente, o homem buscou explicar os fenômenos através de uma postura científica (GOMES, 1994).

¹⁹ Periódico mensal com sede na cidade da Filadélfia, fundada por William Evans Burton (1804-1860), que mais tarde acrescentou seu nome ao título. A Revista apresentava artigos sobre arte, literatura, esportes, teatro, reedições e traduções de Inglês e outras línguas estrangeiras e contos. Edgar Allan Poe foi editor da revista de 1839 até 1840, quando ela se fundiu com a *Atkinson's Casket* para se tornar então, a *Graham's Magazine*. Poe contribuiu com alguns dos seus contos, incluindo "A Queda da Casa de Usher" e "William Wilson" (Fonte: <<http://www.answers.com/topic/burton-s-gentlemen-s-magazine>>). Acesso em 19/03/14.

A influência da literatura de Poe foi muito grande durante todo o século XIX. Há referências ao autor em vários textos de

[...] escritores brasileiros que, como Machado de Assis (1839-1908), liam em inglês e puderam ler Poe antes do surgimento das traduções de Baudelaire dos *Tales of the Grotesque and Arabesque* em francês. Machado de Assis não se restringiu aos contos de terror, pois tinha interesses espirituais mais profundos. (DAGHLIAN, 1999, p.8)

Machado de Assis não seguiu totalmente a mesma estética sombria de Poe em seus contos. Ele, que iniciou sua carreira literária logo na adolescência, por volta dos 17 anos, teve contato com autores franceses de sua época e viu florescer em seu tempo de vida o nascimento do Simbolismo, movimento cultural artístico, mas que no campo da literatura iniciou-se na França em 1857, com a publicação de *As Flores do mal*, de Charles Baudelaire, que era amigo de Poe e como já enunciado, fanático pela sua obra. (GONÇALVES, 2006). Surgido na Europa em uma época de intenso desenvolvimento econômico - a Revolução Industrial - o Simbolismo nasceu como tentativa de renovação dos padrões culturais e artísticos europeus da época. Sabe-se que Baudelaire foi preso e acusado por obscenidade, pois sua obra clássica abordava temas até então pouco populares em poesia, como o satanismo, o mal, o fracasso e a repugnância.

Na transição do Romantismo para o Simbolismo viam-se semelhanças temáticas e características comuns a ambos os movimentos. A representação do homem nacionalista e melancólico no Romantismo dá lugar agora ao homem calculista. Gomes (1994) declara que

esse homem típico do fim do século, o decadente, o *dandy*, na realidade, tinha sido inventado durante a vigência do Romantismo, em sua fase mais extremada. Como se sabe, a estética romântica teve um momento em que os escritores procuraram levar às últimas consequências o culto da noite, dos sentimentos, dos prazeres doentios. É o que se convencionou chamar de "mal do século". Entre o

²⁰ Foi um periódico também da Filadélfia¹, considerado um dos periódicos americanos mais importantes dos anos 1840. A revista apresentava artigos de moda, música e literatura. Surgiu em 1840 com a incorporação da antiga *Burton's Gentleman's Magazine* por George Rex Graham. Entre as décadas de 1840 e 1850, alternou várias denominações, como *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, entre outros nomes. Edgar Allan Poe trabalhou como editor da revista em 1841 e nela publicou o seu primeiro famoso conto policial: *Os Assassinos da Rua Morgue*. A revista, com sérios problemas financeiros em meados da década de 1850, inclusive com a queda acentuada do número de assinaturas, deixou de ser editada em 1858 (Fonte: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4172007?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21103813965873>>). Acesso em 19/03/14.

poeta transtornado do "mal do século", que ama a vida boêmia, que procura a morte para aliviar a dor de viver, e o decadente do Simbolismo há evidente parentesco. Mas há também diferenças flagrantes. O primeiro é todo emotivo e, por vezes, procura na mulher, no suicídio, um lenitivo para a existência. Já o segundo é frio, racional e mesmo cínico: despreza o amor e vive artificialmente (p.14-5).

Esses dois tipos de personagens masculinos estão presentes nas obras de Edgar Allan Poe e Machado de Assis. O primeiro, em obras mais conhecidas, como *Berenice*, que explora a melancolia, o amor e, conseqüentemente, a morte como único alívio da tristeza. Pietrykowski (2009) ainda comenta que "[...] Edgar Allan Poe inspirou os poetas franceses através de sua representação teórica da poesia e pela convicção com que ele vivenciou seus princípios poéticos" (p. 19). O autor sugere que a influência de Poe sobre o Simbolismo francês começou a partir do contato direto com Baudelaire e sua tradução para o francês do conto de Poe *The Facts in the Case of M. Valdemar*, em 1856. Baudelaire também poderia ter tomado emprestado algum vocabulário inglês e imagens da poesia de Poe para escrever poemas como *Une Charogne*.

Alguns temas utilizados por Baudelaire em sua obra percussora do movimento simbolista já tinham sido usados por Edgar Allan Poe em sua poesia, incluindo o sentido do mistério e o uso de símbolos para "esconder" ou sugerir alguma ideia de maneira abstrata. Outro importante poeta simbolista francês que mostrou seu respeito por Edgar Allan Poe foi Stéphane Mallarmé. Seu poema *Tombeau d' Edgar Poe* foi inteiramente dedicado ao poeta americano (GOMES, 1994).

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos surgem como potência internacional no cenário militar, econômico e cultural. Um dos seus bens mais culturalmente difundidos foi a tradução da literatura, em especial, a novela policial e a ficção científica, que passou a ser traduzida para a língua francesa em larga escala. A França já contava com traduções de obras de ficção norte-americana, como as de Edgar Allan Poe, desde a época do Simbolismo, porém, foi a partir de 1926, com o surgimento da publicação periódica *Amazing Stories*, que Hugo Gernsback deu o pontapé inicial para a popularização da literatura de ficção em solos franceses, através da tradução de obras americanas. A revista foi a primeira a ser destinada exclusivamente ao gênero chamado de *ficção científica*.

Gernsback proclamava-se discípulo de Júlio Verne, de quem ele publicou muitas obras de forma seriada (a partir de 1873, Júlio Verne vinha sendo sistematicamente traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos), e admirador de Poe e H.G. Wells. Desde o princípio, a ficção científica esteve associada à tradução. Poe fora traduzido para o francês por Baudelaire; Verne tinha imitado Poe, tentando seguir seus passos, inspirando Gernsback e criando modelos baseados em aventuras técnicas e científicas. Por fim, o background cultural do próprio Gernsback era intercultural (WOODSWORTH e DESLILE, 1998, p. 228-9).

Embora já houvesse traduções de obras de ficção para o francês, foi a partir da década de 1950 que as traduções de obras norte-americanas alcançaram o *boom* literário na França. De acordo com Woodsworth e Deslile (1998), os responsáveis por essa importação bem sucedida de livros de autores dos Estados Unidos foram Boris Vian, Raymond Queneau e Michel Pilotin em sua revista *Les Temps Modernes*. Eles traduziram obras como *The Labyrinth*, de Frank M. Robinson e obras de outros autores como Ray Bradbury, William Tenn e Alfred Elton van Vogt.

Vian selecionou esses textos porque eram histórias ligeiras que, no entanto, continham uma crítica social aguda. Essas traduções foram motivadas não pela necessidade econômica, mas pelo desejo de difundir, legitimar e promover o gênero, e a tradução era apenas mais uma estratégia. A versão de *The Labyrinth*, publicada em *Les Temps Modernes*, por exemplo, estava acompanhada de um artigo que devia ser lido com a tradução. Se compararmos o discurso da ficção traduzida e o discurso crítico dos tradutores, veremos como os temas eram consistentes: o apelo da novidade, o desafio aos valores estabelecidos e a busca pela lucidez (WOODSWORTH e DESLILE, 1998, p. 229-230).

Podemos afirmar que houve entre os Estados Unidos e França uma troca literária no que diz respeito à tradução de autores de ficção científica. Poe havia sido traduzido por franceses no século XIX, tempo em que Verne também foi traduzido para a língua inglesa dos Estados Unidos. Entretanto, a maior relevância para a tradução de autores de literatura de ficção americana para a língua francesa deu-se mesmo a partir dos anos 1960.

Antes da intensificação de traduções de obras americanas para o francês naquela década, na França do século XIX, vários escritores, como Stéphane Mallarmé, já tinham traduzido obras de outros autores americanos e ingleses como forma de divulgar sua literatura e também por identificarem-se com sua estética. Mallarmé realizou traduções

de obras da língua inglesa para a francesa e vice-versa de *Le Corbeau*²¹, de Poe em 1875; *L'Étoile des Fées*²² de W. C. Elphinstone Hope, em 1881, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, e *Ten O'Clock* de James. A. M. Whistler, ambas em 1888²³.

Na América, Poe também foi também teve leitores e tradutores ilustres, como Cortázar, que traduziu o Poe para o espanhol e Quiroga. No Brasil, temos também Machado de Assis, responsável pela primeira tradução de *O Corvo* para o português e ainda Clarice Lispector, que traduziu *Histórias Extraordinárias* para nosso idioma em 1976. Ainda citamos o escritor inglês Arthur Conan Doyle, que sem dúvidas se inspirou em Poe e seu personagem Dupin de *Os Crimes da Rua Morgue*, para criar o seu Sherlock Holmes.

Desde a tradução da sua literatura pelos poetas simbolistas franceses no século XIX, Poe tem estado presente na cultura popular da atualidade mais que nunca, seja através de referências que vão de bebidas com o seu nome; homenagem do time da cidade de Baltimore e ganhador do título da Liga Nacional de Futebol Americano de 2013 (sigla original NFL– *National Football League*) - *Ravens*, homenageando o seu mais célebre poema – *O Corvo*; óperas como *La Chute de la Maison*, do compositor francês Claude Debussy, baseada no conto *A Queda da Casa de Usher*; livros gráficos, bares, museus, casas noturnas, músicas e principalmente adaptações no cinema e séries de TV relacionadas à sua vida e obra. No canal de TV a cabo FOX, uma das revelações em 2013 foi a produção *The Following*, seriado que leva aos telespectadores a história de um assassino em série e famoso escritor e professor universitário de literatura americana, que é estudioso e fanático por Edgar Allan Poe. Na série, o enredo gira em torno de um assassino e seus seguidores, que formam uma seita para cometer crimes baseados nas obras de Edgar Allan Poe. O canal FOX Brasil também apresenta o seriado adaptado dos contos do autor gótico americano, *Contos do Edgar*, dirigido por Fernando Meirelles. Na série:

²¹ A tradução do poema de Edgar Allan Poe para a língua francesa está disponível no endereço eletrônico: <<http://www.cordula.ws/poems/ravenfr2.html>>

²² A obra original de 1881 e traduzida por Mallarmé encontra-se disponível para visualização em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5629888w/f12.image>>

²³ Dados obtidos através de Consulta no endereço da Biblioteque Nacional de France, em 19/02/2013: <<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=35292125&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>> e <<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=32411890&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>>

Edgar é um homem de 39 anos. Sua vida mudou para pior após o bar em que trabalhava ser fechado pela prefeitura e sua esposa Lenora desaparecer. Um dos amigos de infância, Fortunato, dono da dedetizadora “DDT Nunca Mais” aparece para ajudá-lo, dando-lhe um trabalho e deixando que durma no escritório. A relação entre os dois é cheia de conflitos. Edgar tem certeza que Fortunato está envolvido no desaparecimento de sua esposa e planeja se vingar. Por isso aceita a ajuda do “amigo”. Fortunato, por outro lado, não tem ideia dos planos sinistros de Edgar, que são revelados apenas a um pombo cinzento, em referência à mais aclamada obra de Poe, O Corvo (The Raven), e que simboliza, para Edgar, a morte de sua esposa (2013)²⁴.

Com relação à influência cultural de Edgar Allan Poe ainda podemos citar a música, em exemplos como o álbum de rock intitulado “The Raven”²⁵, lançado em 2003, pelo cantor e guitarrista Lou Reed, que homenageia os poemas do autor americano e traz faixas como “The Fall of the House of Usher”, “The Cask of Amontillado”, “Hop Frog” e outros contos de Poe, e também a música “The Raven”, do grupo de canto gregoriano-pop Gregorian; a turnê “A Dream Within A Dream”, de 2001/2002 da cantora americana Britney Spears, baseada no poema homônimo de Poe; os Beatles compilaram imagens de suas inspirações na capa do álbum “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band”, de 1967, e uma delas é o rosto de Poe (no centro da fila no topo da imagem), o que é confirmado na canção “I Am the Walrus”, que se refere diretamente ao autor americano: “Man you should have seen them kicking Edgar Allan Poe”. Várias outras bandas dos mais diversos estilos musicais fizeram referência a Poe em suas gravações, como o Iron Maiden, na música intitulada “Murders in the Rue Morgue” (Assassinatos da Rua Morgue) para o seu segundo álbum, de 1981, “Killers”. A banda de heavy metal *Nevermore* cunhou o seu nome a partir do poema “The Raven”. Na vertente do heavy metal gótico, podemos citar a banda Tristania, que tem uma música chamada “My Lost Lenore.” A música refere-se a “her raven eyes” (seus olhos de corvo) e termina de maneira similar ao poema “The Raven,” lamentando a sua Lenore perdida; e ainda, a canção “The Poet and the Pendulum”, da banda finlandesa Nightwish, que faz referência ao conto “The Pit and the Pendulum”.

Como apontamos, as maiores influências da literatura de Edgar Allan Poe encontram-se na música e na literatura, porém ressaltamos que sua maior permanência dá-se no cinema. De acordo com Neimeyer (2004):

²⁴ Fonte: <<http://www.canalfox.com.br/br/series/contos-do-edgar/>>. Acesso em 10/11/13, às 23:59.

²⁵ Fonte: <<http://www.theguardian.com/music/2003/jan/17/popandrocksfeatures>> . Acesso em 10/11/13, às 00:33.

Desde quase a primeira década do século XX, os diretores têm recorrido a Poe em busca de inspiração, adaptando suas obras com maior ou menor fidelidade, e incorporando aspectos de sua vida ou lenda biográfica em suas histórias.[...] No mundo do cinema, Poe é provavelmente mais bem conhecido através das obras do ator americano Vincent Price. [...] Price ainda parece intimamente ligado a Poe e aos filmes, e de fato, a Poe e à cultura popular, talvez mais do que qualquer outra pessoa. De 1960 a 1970 Price atuou em 11 filmes baseados na obra de Poe, que foram produzidos pela American International Pictures e dirigidos, em sua maior parte, por Roger Corman (p.217)²⁶.

Embora Edgar Allan Poe não tenha tido tanto êxito financeiro e reconhecimento popular como escritor, poeta e personalidade enquanto vivo, hoje, seu *goticismo* está vividamente presente na cultura de massa americana, principalmente no cinema. O primeiro filme relacionado com sua obra conta mais de 100 anos, e desde então mais de outros 150 têm sido adaptados ou baseados na estética grotesca, obscura, fantástica e detetivesca de sua literatura, confirmando a sua permanência na cultura popular, desde adaptações e traduções de livros como cordéis até grandes produções cinematográficas de grandes estúdios de Hollywood.

O primeiro filme relacionado a Poe foi produzido ainda nos primórdios do Cinema, em 1908. *Sherlock Holmes in the Great Murder Mystery*²⁷ foi baseado na obra *Os Crimes da Rua Morgue* de Poe e outros personagens da obra de Arthur Conan Doyle. Essa obra pioneira e baseada na escrita de Poe é dada, para Smith (2003), como um filme perdido na história do cinema e quase nenhuma crítica ou comentário acerca dela foi divulgado na mídia até hoje. O segundo filme sobre Poe veio no ano seguinte e foi produzido e dirigido por D. W. Griffith. *Edgar Allan Poe* é baseado no poema *O Corvo*, de 1845. A produção de sete minutos gira em torno do aparecimento de um corvo para o pobre poeta Poe, em um busto acima da cama de sua esposa doente Virginia Clemm. O surgimento repentino do pássaro agourento inspira o personagem Poe a escrever o famoso poema *The Raven*; depois de tentar vendê-lo para diferentes editores, ele encontra um editor que o adquire, e com o dinheiro proveniente do poema,

²⁶ Since almost the first decade of the twentieth century, directors have been turning to Poe for inspiration, adapting his works with greater or lesser faithfulness, and incorporating aspects of his life or biographical legend into his stories.[...] In the world of cinema, Poe is probably best known through the works of American actor Vincent Price. [...] Price still seems intimately linked to Poe and the movies, and indeed to Poe and popular culture, perhaps more than any other person. From 1960 to 1970 Price starred in eleven Poe films, which were produced by American International Pictures and directed, for the most part, by Roger Corman.

²⁷ Informação também adicionada do site:
<http://www.silentera.com/PSFL/data/S/SherlockHolmesAndTheGr1908.html>. Acesso: 22/01/13.

compra um cobertor e outros bens para sua esposa, mas ao regressar para casa, percebe que ela morreu.

A recepção crítica do filme foi exposta

Num artigo intitulado “Filmes de Poe”: Uma Pesquisa da Era do Cinema Mudo de 1909-29,” [em que] o historiador de filmes britânico Denis Gifford escreve que o único elemento digno de nota do filme é a cinematografia de Billy Bitzer, que durante as cenas do sótão injeta luzes através de uma janela angular (SMITH, 2003, p. 08)²⁸.

O filme *Edgar Allan Poe* foi a primeira obra cinematográfica a mostrar o personagem do poeta e sua íntima relação com a produção do poema “O Corvo.” Embora o tempo total do filme não ultrapasse os sete minutos, Griffith transpõe para o cinema o mito do poeta romântico sensível e melancólico e ainda sua intensa relação com a arte que ele mesmo produz: a poesia.

Contudo, o primeiro filme realmente intitulado com o nome de *O Corvo* foi lançado em 1912 pela Eclair/American Standard. Embora o título do filme seja o mesmo do poema mais famoso do autor americano, há alusões a outras obras de Poe, demonstrando que o filme não é uma adaptação de algum conto ou poema específico, mas sim uma adaptação de parte da obra do escritor. No filme:

Edgar Allan Poe está cuidando de sua esposa inválida, Lenore, em seu rancho em Fordham. Ele adormece e sonha com cenas de “O Escaravelho de Ouro”, “O Gato Preto”, “Os Crimes da Rua Morgue”, “O Poço e o Pêndulo”, “Uma Descida ao Maelstrom” e “O Enterro Prematuro.” Quando acorda, ele se encontra em sua mesa escrevendo o poema “O Corvo”, quando o próprio pássaro bate em sua janela e pousa sobre o busto de Pallas, e o observa escrever. Quando acaba o poema, ele se apressa em vendê-lo o mais rápido que pode, para comprar comida e remédios para Lenore. Quando ele volta para casa, encontra Lenore viva e esperando por ele (SMITH, 2003, p. 9).²⁹

²⁸ In an article entitled “Pictures of Poe”: A Survey of the Silent Film Era 1909-1929,” British film historian Denis Gifford writes that the only noteworthy element of the film is the cinematography of Billy Bitzer, who during the garret scenes shines lights through an angled window.

²⁹ Edgar Allan Poe is looking after his invalid wife, Lenore, at their Fordham cottage. He falls asleep and dreams scenes from “The Golden Bug”, “The Black Cat!”, “The Murders in the Rue Morgue”, “The Pit and the Pendulum”, “A Descent into the Maelstrom”, and “The Premature Burial.” Upon waking, he is sitting at his desk writing the poem “The Raven,” when the bird itself taps at his window, perches above the bust of Pallas, and watches him write. Upon finishing, he rushes out to sell the poem in order to buy Lenore food and medicine. When he returns, he finds Lenore alive and waiting.

Dessa maneira, podemos afirmar que *O Corvo* de 1912 apresenta semelhanças no que diz respeito ao enredo com o filme *Edgar Allan Poe* (1909), de D. H. Griffith. No entanto, nos momentos finais do segundo filme, a esposa do poeta continua viva e esperando por ele, enquanto no primeiro ela morre antes dele chegar em casa, o que torna o filme mais melancólico e mais próximo do enredo³⁰ daquele do poema-narrativo *O Corvo*. Desde 1912 o título *O Corvo* apareceu em mais de 35 filmes e produções para a TV, de acordo com o IMDb³¹ (Internet Movie Data-Base). Muitas dessas produções são adaptações ou referências ao poema de Edgar Allan Poe; outras, no entanto, embora não tenham relação direta com o referido poema, transpõem para a tela a estética obscura característica da obra de Poe e de seu poema magistral.

Entre os títulos de maior reconhecimento crítico mundial, podemos citar *O Corvo*, de 1935, com o ator Bela Lugosi, no qual “um brilhante médico cirurgião obcecado por Poe salva a vida de uma dançarina e começa a enlouquecer por não poder tê-la”³². *O Corvo* (1963), comédia-horror de Roger Corman, com o ator Vincent Price, que parodia o poema gótico de Poe. Ainda podemos adicionar à lista *O Corvo* (título original em inglês *The Crow*), de Alex Proyas, que é provavelmente o mais conhecido filme com o título de uma obra de Poe como referência, e embora não seja uma adaptação do poema *O Corvo*, assemelha-se à ambientação e à atmosfera sombria do escritor americano. O filme de 1994³³ ainda traz no enredo referências à estética poeana como a noite, temas de vingança, a morte de mulheres jovens, amor transcendental, vida após a morte e o símbolo do corvo como companheiro e guia do protagonista do filme.

³⁰ O poema apresenta uma temática típica do Romantismo (ou, mais especificamente, do Ultrarromantismo), a figura do misterioso corvo que pousa sobre o busto de Pallas (ou Atena, na maioria das traduções feitas para o português) representa a inexorabilidade da morte e seu impacto sobre o personagem, o qual, no seu papel de arquétipo correspondente às tendências da geração literária de Poe, lamenta e sofre profundamente com a perda de sua amada Leonora (Lenore, no original). No final do poema o corvo, o qual representa, como dito acima, a imutabilidade da morte, é dito como ainda repousando sobre o busto de Pallas (ou Atena, na tradução de Fernando Pessoa) simbolizando o pesar eterno que se abateu sobre a *alma* do protagonista.

³¹ Ate 05/03/2013 a nossa pesquisa encontrou exatos 36 filmes com títulos “The Raven” e/ou “O Corvo”.

³² Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0026912/?ref_=fn_tt_tt_4> . Acesso: 02/03/2013.

³³ No filme “O Corvo” (1994), Eric Draven e sua noiva Shelly são brutalmente assassinados na Noite do Demônio (Devil's Night), a noite que precede o Halloween. Um ano depois, Eric volta do mundo dos mortos guiado por um corvo. Inicialmente sem lembranças do ocorrido, volta ao seu antigo loft onde recobra as memórias e a dor da morte. Eric pinta em seu rosto os traços de um palhaço feliz e distorcido e inicia uma caçada para vingar-se de seus assassinos. Os bandidos são mortos um a um, até que Eric, com o auxílio do sargento Albrecht, se encontra com o maior criminoso da cidade, Top Dollar e a sua irmã, que entretanto conseguiu apanhar o corvo. Ela descobriu que o sofrimento do corvo (pássaro) seria transposto para Eric, colocando assim a sua imortalidade em perigo. Fonte:<<http://tel4decinem4.blogspot.com.br/2012/06/o-corvo-dublado-1994.html>>. Acesso: 03/03/2013.

Assim, as diversas produções fílmicas com o título de *O Corvo*, que tiveram início há mais de um século, não se tornaram apenas alusões ou adaptações do poema mais famoso da literatura de Edgar Allan Poe, mas sim uma referência a toda estética gótica característica da obra do autor.

A estética “corvística” tem feito de Poe provavelmente o autor mais influente no cinema de terror. Na admirável pesquisa *The Poe Cinema - A Critical Filmography*, feita por Don G. Smith, o próprio personagem de Edgar Allan Poe e dezenas de seus contos foram adaptados em mais de 80 filmes de mais de treze países, de 1908 a 1992. São filmes dos mais variados gêneros: ficção científica, detetive, terror, horror, suspense, drama... que levam a aura da estética gótica do escritor americano e que exercem até hoje grande influência para o desenvolvimento da Sétima Arte como um todo. As seguintes palavras corroboram tal visão:

Uma prova adicional ao fato da perseverança de Poe na cultura popular é que nenhum poeta da língua inglesa, com exceção de Shakespeare, tem sido retratado na televisão e no cinema mais frequentemente do que Poe. Pesquisas no Internet Movie Database revelam que *O Corvo* é aproximadamente o 54º filme ou programa de televisão a apresentar o personagem de Poe, que em si não é nada em comparação aos 250 ou mais em que Poe é creditado como um escritor (ARMENTI, 2012).³⁴

Há ainda outras referências ao poema em filmes dos mais diversos gêneros como o filme *queer*³⁵ *O Corvo*, de 2008, do diretor David Decoteau.

Assim, as diversas produções fílmicas com o título de *O Corvo*, que surgiram há mais de um século, não têm se tornado apenas referências ou adaptações do poema mais famoso da literatura de Edgar Allan Poe, mas sim uma referência à estética gótica do

³⁴ A further testament to the death grip of all things Poe on popular culture is that no English-language poet, with the exception of Shakespeare, has been depicted in television and cinema more often than Poe. Searching the Internet Movie Database reveals that *The Raven* is approximately the 54th movie or television show to feature the character of Poe, which itself pales in comparison to the 250 or so films and television programs in which Poe is credited as a writer. Fonte – Biblioteca On-line do Congresso Nacional Americano: <<http://blogs.loc.gov/catbird/2012/04/poe-at-the-movies-evermore/>>. Acesso em 29/01/2013.

³⁵ *New Queer Cinema* é um termo denominado pelo acadêmico B. Ruby Rich na revista *Sight & Sound* em 1992 para definir e descrever um movimento de cinema independente com temática gay no início de 1990. O termo desenvolvido a partir do uso da palavra *queer* (estranho) na escrita acadêmica na década de 1980 e 1990 é visto como uma forma inclusiva de descrever a identidade e gay, lésbica, bissexual e transgênero, e também a definição de uma forma de sexualidade que era fluido e subversiva da compreensão tradicional da sexualidade. Desde 1992, o fenômeno também tem sido descrito por vários outros acadêmicos e tem sido usado para descrever vários outros filmes lançados desde a década de 1990. Filmes do movimento *New Queer Cinema* normalmente compartilham certos temas, como a rejeição da heteronormatividade e as vidas dos protagonistas LGBT que vivem à margem da sociedade. Fonte: <http://www.glbtc.com/arts/new_queer_cinema.html>. Acesso 12/08/14.

autor. Uma prova disso é a produção hollywoodiana intitulada, mais uma vez, de *O Corvo* (*The Raven*), 2012, dirigido por James McTeigue.

A trama do filme gira em torno de um *serial-killer* que comete crimes hediondos inspirados nos contos do escritor Edgar A. Poe, na sombria Baltimore do século XIX. No filme, há filme intertextos dos contos mais famosos do Poe na vida real, iniciando pelo *Os Assassínatos da Rua Morgue*, seguindo para *O Coração Denunciador*. Edgar A. Poe (protagonizado pelo ator John Cusack) é apaixonado por Emily, filha do poderoso capitão Hamilton, que despreza a figura de Poe. Durante um baile de máscaras, oferecida pelo capitão Hamilton em sua mansão, o assassino se inspira no conto *A Máscara da Morte Vermelha*, captura Emily durante a festa e a faz sua refém. O assassino, então, começa a mandar recados para o escritor Poe e para a Polícia de Baltimore, dando pistas para os mesmos procurá-la, mas eles acabam se envolvendo em um jogo no qual o prêmio é a vida amada de Poe.

No decorrer do filme, o assassino comete outros crimes tendo como base outros escritos de Poe como *A Descida ao Maelstron*, *O Mistério de Marie Roget*, *O Caso do Sr. Valdemar* e *O Barril de Amontilado* – que são a chave para desvendar o mistério, chegar até o próprio assassino e salvar Emily. Através dos crimes e das pistas que o assassino dá sobre o seu paradeiro, Poe se vê numa busca incessante para salvar sua amada e ainda como próprio personagem dos contos que ele havia criado.

O filme mostra a relação da imprensa americana na época, na primeira metade do século XIX e a “pressão” para que histórias fantásticas, de detetive e de horror como as de Poe, fossem publicadas em folhetins da época – uma vez que o público em massa exigira e consumira avidamente cada vez mais esse tipo de literatura. *O Corvo* também se mostra fidedigno à biografia de Edgar Allan Poe e sua carreira como escritor, poeta e crítico literário, abordando principalmente o lado mundano, sombrio e arrogante da personalidade do poeta.

Tanto os contos quanto o personagem do próprio escritor Poe têm sido levados às telas do cinema desde seus primórdios. Mesmo em 1908, quando o Primeiro Cinema ainda se estabelecia, a figura do poeta ultra-romântico e incompreendido em seu tempo e cuja morte ainda tem sido um mistério até hoje, tem influenciado o cinema de vários gêneros. O poeta é mais aclamado mundialmente por sua obra-prima *O Corvo*, de 1845, que provavelmente tornou-se sua marca estética, caracterizada principalmente pelo

mistério, melancolia, ambientações góticas e principalmente pela abordagem do tema da mulher morta como maior faculdade da beleza poética, defendida pelo próprio autor em sua *Filosofia da Composição*.

1.3. Literatura e Cinema – sobre a questão de adaptação fílmica

As adaptações das mais distintas formas artísticas estão cada vez mais presentes na cultura de massa na modernidade. Porém, o termo “adaptação” é frequentemente utilizado e compreendido com base no senso comum, que o define, simplesmente, como “conversão de um meio artístico para outro”. A crítica muitas vezes se limita a justificar a eventual “infidelidade”, “afastamento” ou “traição ao recurso original”, argumentando sempre a favor da dependência entre as duas formas de arte que aqui discutimos: literatura e cinema. Contudo, é necessário refletir acerca da concepção de que a adaptação diz respeito à nova linguagem semiótica em que o mesmo conteúdo será representado.

Não devemos caracterizar um discurso “novo”, “baseado” ou “influenciado” por outro como inferior ou infiel ao texto-base, pois ele recria um discurso anterior, em outro meio icônico, através do processo de tradução intersemiótica³⁶, que apresenta uma das várias possibilidades de discutir as relações dialógicas entre discursos diferentes, uma vez que “o caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação” (PLAZA, 2008, p. 13). Nesse sentido, consideramos que um processo de tradução de um tipo de discurso para outro acarretará mudanças de sentido, já que se trata de meios discursivos e formas artísticas diferentes.

A literatura lida primordialmente com a linguagem verbal e para construir sentido recorre às mais diversas categorias, como personagens, ambientação, foco narrativo, tom, caracterização dos personagens, diálogos, símbolos, ironias, metáforas e outras figuras de linguagem. O cinema, por sua vez, conta com a imagem, o som e o diálogo, falado ou escrito (como no cinema mudo) para se definir como arte autônoma. O cinema também faz uso procedimentos característicos de outras expressões estéticas

³⁶ A Tradução intersemiótica ou “trasmutação” foi definida por Jakobson como o tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro [...]” (PLAZA, 2008, XI).

como a fotografia, a música, a iluminação, a *mise-èn-scene*; tudo isso manipulado artisticamente através da montagem e de outros recursos advindos do uso da câmera, a exemplo do ângulos, do tempo e da distância do objeto que é filmado. Dessa forma, afirmamos que assim, “como qualquer outra arte, numa *escolha* e numa *ordenação*, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de densificação do real que é, sem dúvida, a sua força específica e o segredo do fascínio que nos exerce” (MARTIN, 2005, p. 31).

Assim, nos apoiamos nas palavras de Stam (1992) para complementarmos nossa discussão:

A arte não é um simples servo, um simples transmissor de outras ideologias; em vez disso, tem seus próprios processos independentes e seu papel ideológico. Na arte, a vida social é expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio (p. 24).

Tais elementos semióticos, conectados com a linguagem do discurso cinematográfico são os responsáveis por guiar o espectador na compreensão do que ele está vendo. Enquanto na literatura nós interpretamos ou supomos interpretar o que está concretizado através exclusivamente das palavras, no cinema, nós vemos e ouvimos, o que pode tornar a compreensão mais fácil ou não, a partir da intenção de cada cineasta. Discutindo as palavras de Stam, afirmamos mais uma vez que cada arte é representada por sua linguagem distinta e é através dessas especificidades que cada uma estabelece sua estética original. Todavia, apesar de cada tipo de arte se apresentar como discurso singular e individual, as possibilidades de discutir os mais diversos *diálogos* provenientes da teoria Linguística nos ajudam a refletir acerca da adaptação fílmica a partir da literatura.

Ademais, nos fundamentamos também nas palavras de Hutcheon (2003, p. 39), que baseando-se nas palavras de Northrop Frye e T.S. Eliot, afirma que a “arte nasce da arte”, porém, “nesse sentido, a adaptação une-se à imitação, alusão, paródia, caricatura, pastiche, e citação como modos criativos de derivar arte da arte.”³⁷ Por sua vez, Stam (2006) afirma que mesmo na modernidade, a crítica ainda se limita a fazer julgamentos

³⁷ In this sense, adaptation joins imitation, allusion, parody, travesty, pastiche, and quotation as popular creative **ways** of deriving art from art.

de valor entre o cinema em relação à literatura, tratando o cinema, muitas vezes como “perversão, traição, deformação, infidelidade, profanação”, entre outros termos (p. 19). O autor afirma que, para alguns críticos e para o público em geral, a literatura sempre terá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por causa de sua primazia como forma de arte, e elabora diversos argumentos para discutir o que está por trás do preconceito quanto ao fenômeno da adaptação.

Para Stam (2006) as teorias do dialogismo de Bakhtin e da intertextualidade de Gerard Genette causam impacto na discussão sobre a adaptação, pois

Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro” (p.23).

Dessa maneira, percebemos que a adaptação, assim como qualquer outra forma discursiva e artística sempre será baseada em um discurso já existente, pois “o dialogismo bakhtiniano é bem mais radical uma vez que ele se aplica tanto para a fala cotidiana quanto para a tradição literária e artística” (idem, p. 28) e assim, todos os discursos sucessivamente tornam-se baseados em um anterior. Destarte,

Noções de “dialogismo” e “intertextualidade”, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da “fidelidade” e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador (STAM, 2006, p.28).

Em se tratando de discutir possíveis graus de fidelidade de uma obra comparada à outra, como aqui especificamente nos detemos entre cinema e literatura, Azerêdo (2012) afirma que “em geral, os graus de fidelidade são avaliados em relação à trama, à caracterização dos personagens e à recriação temporal e espacial em que se situam personagens e conflitos” (p. 134). Porém, é necessário atentar para os outros significados advindos do novo contexto semiótico. De forma semelhante Bazin (1991, p.95), argumenta que no processo de adaptação é importante procurar a equidade das formas em termos de significado (p.20) e que são,

justamente as diferenças de estruturas estéticas [que] tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais

invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança (p.95).

Assim, afirmamos que Bazin concorda com a visão criativa da adaptação, na qual a liberdade de interpretação do texto-fonte e mesmo a releitura do adaptador tornam-se um processo de livre criação. Nesses termos, Linda Hutcheon (2011) afirma que a adaptação pode também ser descrita nos seguintes moldes:

Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;

Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;

Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (p. 30).

Nas palavras da autora, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2011, p.30). Considerando a adaptação fílmica baseada a partir desses três eixos, afirmamos que a mesma acarretará mudanças de conteúdo, sentido e forma durante o processo de transposição.

A adaptação cinematográfica a partir da literatura, não só é criticada por teóricos e estudiosos como Hutcheon e Stam. Autores modernos consagrados como Virginia Woolf, que vivenciaram o florescer do cinema, discutem que ambas as formas de arte apresentam discursos esteticamente distintos:

Já em 1926, Virginia Woolf, comentando a arte incipiente do cinema, lamentou a simplificação da obra literária que inevitavelmente ocorre em sua transposição para a nova mídia visual, considerando o filme um “parasita” e a literatura de sua “presa” e “vítima” (WOOLF, 1926, p 309). No entanto, ela também previu que o cinema tinha potencial de desenvolver um idioma próprio e independente: “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão” nas palavras (HUTCHEON, 2011, p. 23).

Ora, Virginia Woolf não atribui um papel negativo e mesmo inferior ao cinema. A escritora moderna, já na primeira metade do século XX, argumentava que o cinema e a literatura apresentam símbolos distintos, característicos de sua própria estética de arte. Dessa maneira, poderia haver discursos inerentes ao contexto verbal que poderiam falhar no cinema, caso ele tentasse transmutar as palavras, ou o discurso literário. Woolf, nessa época, ainda não argumentava a ideia de dialogismo, em que as obras de arte, embora com diferentes signos, poderiam estabelecer relações de convergência, proximidade, intertextualidade e mesmo uma (re) interpretação do texto-fonte:

Se a adaptação é um modo de interpretação para o adaptador, ela é um modo de que nós chamamos de “intertextualidade” para o receptor que conhece o texto adaptado; a adaptação tem sido chamada de um “processo dialógico contínuo” em que nós comparamos o trabalho que estamos experienciando. Às vezes isso será um meio de prolongar o prazer através da repetição e memória (DUDLEY apud HUTCHEON, 2003).

O caráter interativo dos diversos discursos existentes em nossa sociedade nos traz inúmeras possibilidades de discutir a influência entre autores e textos e as relações intertextuais, pois “o discurso nasce do diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica” (BAKHTIN, 2002, 88-9). Por conseguinte, consideramos a possibilidade de artes distintas dialogarem uma com a outra para então originar outro discurso, novo e original, não dependente de seu texto-fonte, guardando apenas relações de analogia.

Ressaltando a relação de dialogismo com outros textos, Bakhtin (2002) complementa:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (p. 86).

Embora haja méritos positivos para a recepção dessas adaptações, grande parte da crítica e mídia modernas ainda desvaloriza vários desses trabalhos, “lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado”. (STAM, 2006, p. 20). Considerando a literatura e o cinema como gêneros híbridos, observamos que as mais distintas expressões artísticas sempre mesclam discursos e palavras de artistas diversos. Assim, podemos afirmar que a adaptação fílmica de um texto literário “cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imita o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação, assim, molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (STAM, 2006, p. 26), gerando, por sua vez, outro discurso, renovando um trabalho anterior. Consequentemente, não devemos caracterizar um discurso “novo”, “baseado” ou “influenciado” como inferior ou infiel ao texto-fonte, pois ele recria um discurso anterior, porém em outro meio icônico, como acontece no caso das adaptações fílmicas baseadas em textos literários.

Nessa discussão acerca de perdas e ganhos de uma determinada adaptação cinematográfica a partir de um trabalho literário, é importante discutirmos que quando os méritos ou a qualidade de uma tradução (nesse caso, o processo de tradução intersemiótica de um livro para um filme) são questionados, a *fidelidade* ao texto-fonte ainda é um ponto bastante avaliado. Considerando a fidelidade uma questão de complexa discussão, Cahir (2006) afirma que uma tradução não pode ao mesmo tempo reproduzir a “beleza” palavra por palavra, pois ela não pode recriar em outra linguagem cada aspecto do texto original. Assim, a questão não é discutir a fidelidade da tradução de um determinado trabalho, mas sim a fidelidade a quê? A que aspecto o diretor deve/deveria ser mais fiel?

Ainda, Stam (2008) argumenta:

Se "fidelidade" é um tropo inadequado, quais os tropos seriam mais adequados? A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos - tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* - que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma "leitura" do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da "fidelidade"(p. 21).

Assim, percebemos que Robert Stam também discute a possibilidade da adaptação fílmica como uma *leitura*, defendendo o processo dialógico entre a literatura e o cinema, principalmente aquele que aborde a questão intertextual do texto-fonte.

Complementando a discussão acerca da avaliação de um filme, Linda Hutcheon (2006) argumenta que a fidelidade ao texto fonte não deve ser um critério de julgamento quando analisamos uma adaptação. “Adaptação é repetição, mas uma repetição sem cópia”. Há diferentes intenções que cercam o ato de adaptar um texto: “o desejo de apagar a memória do texto adaptado ou até mesmo de discutir a questão de prestar homenagem através da cópia”. (p. 19-21). Uma adaptação pode também vir a tornar-se o *corpus* para outras subsequentes, como acontece com as inúmeras adaptações de *Drácula*, de Bram Stoker. Nesse sentido, podemos citar também o filme expressionista

alemão *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau. O roteiro é considerado uma adaptação do romance de Stoker e embora com nomes de personagens e lugares alterados, apresenta um intertexto criativo daquele livro, para o leitor já familiarizado com o mesmo. Há quase um século, *Nosferatu* também tem servido como texto-fonte para diversos filmes de vampiros que temos na modernidade.

Ao abordarmos as linguagens literária e cinematográfica com suas devidas especificidades e funções, percebemos que o termo “adaptar” vem atualmente recebendo outro tratamento estético devido às diversas e diferentes formas de adaptações existentes na cultura moderna. A adaptação fílmica, nesse sentido, pode ser tratada através de varias perspectivas: como um novo discurso independente do texto original, como homenagem ao texto-fonte (HUTCHEON, 2006), como intertextualidade intergêneros, como releitura da obra procedente (STAM, 2006) e ainda, como tradução da “lógica” do autor ou da obra na qual se inspirou (CAHIR, 2006).

Portanto, nos apoiamos nas teorias de Robert Stam para defender que:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (STAM, 2006, p. 27).

Consequentemente, reconhecemos que as teorias do dialogismo e da intertextualidade são relevantes para se estudar adaptação. Consideramos ainda que a adaptação fílmica também seria considerada uma novidade artística e por isso sofrerá algumas eventuais mudanças quanto ao contexto literário que a originou. Ela retrata novos horizontes e mais do que reflete velhas ideias (STAM, 2006). Assim, a adaptação cinematográfica pode ser considerada um novo discurso, (re) cria, homenageia, dialoga e intertextualiza outros discursos infinitos.

Stam (1992) afirma:

Esse conceito multidisciplinar e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior de um filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que

conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta (p.34).

Sendo assim, apontamos que os estudos de adaptação ainda requerem inúmeras discussões, uma vez que vários contextos críticos, artísticos e mesmo ideológicos estão inseridos nesse fenômeno cultural. A adaptação articula não apenas “arte com arte”, mas também arte com o público e sua recepção crítica. Diante disso, consideramos que “a [...] a questão do “preenchimento das lacunas do texto” pode ser vista, [...] como perfeitamente talhada para um meio como um cinema, no qual o espectador é necessariamente ativo, sendo obrigado a compensar certas carências”, uma vez que, “nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito” (STAM, 2003, p 256).

1.4. Roger Corman e o gótico no Cinema

O gótico é uma tradição artístico-cultural que tem se manifestado de diversas formas desde o século XII. No contexto do cinema, o gótico também exprime estilos temáticos através do movimento Expressionista alemão, do Caligarismo e principalmente do cinema de terror.

Ainda quando o cinema se estabelecia como arte, no começo do século XX, a Alemanha foi um dos principais expoentes e exportadores do cinema expressionista, que surgiu no cenário pós-guerra, entre as décadas de 1910 e 1920. No cenário de medo e humilhação causados pela perda da I Guerra Mundial, a Alemanha tentava expor ao mundo uma forma de readquirir seu poder no cenário internacional e para isso utilizou-se da arte cinematográfica expressionista, “tendência atemporal que, em princípio, pode se manifestar em qualquer momento, cultura ou parte do mundo”(CÁNEPA apud MASCARELLO, 2006, p. 56), Nesse contexto,

O isolamento político e cultural alemão durante a guerra levaria a uma procura pela identidade nacional, aproximando os expressionistas do estilo gótico medieval, defendido com fervor pelo historiador da arte Wilhelm Worringer como a raiz da arte germânica e da sua suposta “tendência à abstração” – tão identificada como os princípios da arte moderna de maneira geral (CÁNEPA, 2006, p. 59)

O expressionismo encontrou notoriedade principalmente na pintura dos fins do século XIX e início do século XX, na qual o uso abundante da cor e a distorção das formas acentuavam as projeções das experiências interiores do artista. Provavelmente o mais famoso quadro do movimento seja *O Grito*, do norueguês Edvard Munch, exposto pela primeira vez em 1893.

No cinema, o expressionismo também se caracterizou pelo uso expressivo da forma e dos cenários distorcidos. Assim dois movimentos surgiram na Alemanha pós-guerra: O Caligarismo e o Expressionismo, propriamente dito. O primeiro constitui a semente, o impulso inicial para a ascensão do Expressionismo como uma tendência estética mais ampla:

[O Caligarismo], com seus cenários estilizados e distorcidos, fotografias em ângulos inusitados e iluminação artificial que criava uma atmosfera de pesadelo, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Weine, tornou-se marca registrada do cinema alemão dos anos 1920. Embora singular demais para ter sido tão imitado, o estilo inspirou uma série de fantasias de terror (BERGAN, 2010, p 24)

O filme *Caligari* apresenta um enredo baseado em temas que remetem ao gótico, horror, pesadelos, escuridão, atmosfera onírica, perigo, sombras, hipnotismo e principalmente loucura. Sobre o filme, Bergan, (2010), avalia que:

Embora considerado o primeiro exemplo do expressionismo alemão, *Caligari* difere de muitos outros filmes expressionistas porque sublinha a artificialidade. Tudo transcorre dentro do estúdio, com cenários teatrais pintados em linhas e ângulos oblíquos e sem perspectiva. O tom da decoração se estende ao figurino e à maquiagem pesada dos atores, semelhante à usada por artistas circenses (p. 26).

Assim, afirmamos que o Caligarismo é um exemplo pioneiro do contexto Expressionista, embora ambos apresentem diferenças relacionadas à encenação:

Os filmes estilizados e simbólicos influenciaram o cinema noir e as obras de terror. Ao contrário do Caligarismo, filmes expressionistas como *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, usaram locações reais. O uso de sombras exageradas, iluminação de alto contraste e ângulos de câmera oblíquos buscavam um certo mal-estar, na tentativa de traduzir o estado psicológico retratado em cena. Os argumentos dos filmes muitas vezes tratavam de loucura, insanidade e traição. [...]Murnau usou a iluminação *chiaroscuro* em *Nosferatu*, para estabelecer

contrastes entre luz e trevas, natural e sobrenatural, racional e irracional (BERGAN, 2010, p.26).

Obras como *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), *Dr. Mabuse, o jogador* (1922), *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang; *O Inquilino* (1927) e *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, também podem ser consideradas como integrantes de ambos os movimentos, principalmente devido às suas semelhanças temáticas, técnicas e estéticas (BERGAN, 2010, p. 24-7). A partir da ascensão desses dois movimentos de cinema alemão, o cinema americano impulsionou o chamado cinema de terror nos anos 1930.

O gênero é permeado por uma série de influências. As principais são os romances góticos britânicos dos séculos XVIII e XIX (como *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Drácula*, de Bram Stoker, e *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson [...]), e o romantismo alemão [...]. Este movimento deu forma a filmes expressionistas [...], os quais, por sua vez, influenciaram as fitas de terror de Hollywood que fizeram sucesso na década de 1930 (BERGAN, 2010, p. 40).

O cinema de terror utiliza a violência gráfica e explora os medos e ansiedades dos espectadores. Filmes desse gênero acentuam o lado escuro do mundo desconhecido e o fantástico, em uma atmosfera de pesadelo. O terror pode se manifestar em diversas vertentes, como a de monstros, fantasmas, sobrenatural e suspense.

Professar um gosto ou interesse no gênero tende a provocar arrepios de aversão em muitos círculos, mas para os fãs, tal falta de reputação só acrescenta charme. [...] Isso se dá devido ao seu apelo de bilheteria garantida – o horror é um dos eternos gêneros favoritos - e também pelo fato de que ele tem tradicionalmente atraído cineastas independentes e de baixo orçamento, [...] incentivando a inovação formal ausente da maioria dos outros gêneros, e o horror tem tradicionalmente sido uma das únicas áreas no cinema em que pequenos investimentos podem render retornos extremamente elevados (MARRIOT, 2004, p. 01-02).³⁸

³⁸ Professing a liking for or interest in the genre tends to provoke shudders of distaste in many circles, but for fans its disreputableness just adds to its charm. [...] This is partly due to its guaranteed box-office appeal - horror is a perennial favourite - and also to the fact that it has traditionally attracted independent, low budget filmmakers, [...] encouraging a formal innovation missing from most other genres, and horror has traditionally been one of the only areas in film where small investments can yield extremely high returns.

A partir dos anos 1930, ascendem em Hollywood os chamados “filmes de baixo orçamento”, mais popularmente conhecido como os “B-side movies”. Esse tipo de cinema emergiu também na mesma época em que o sistema de grandes produções do grande estúdio americano começou a se dissolver no final de 1940. Ainda,

A década de 1950 foi um período de grandes mudanças para os cineastas, já que companhias existentes faliram ou deixaram o negócio comercial. Novos estúdios independentes consequentemente surgiram para preencher a lacuna, trazendo com eles um estilo de cinema que era decididamente mais cru. Os filmes B dos anos 1950 eram feitos de forma rápida e barata, mas os padrões de produção, distribuição e exibição que estabeleceram abririam o caminho para os cineastas independentes nas décadas seguintes (DAVIS, 2007, p. 4).³⁹

Dentro desse novo meio de produção cinematográfica, destacamos o cineasta americano Roger Corman, que produziu e dirigiu de 1954 a 1990 mais de 300 filmes, a maioria deles pela American International Pictures (AIP). O próprio Corman afirma ser chamado desde “O Rei dos B-sides” a “O Papa do Cinema Pop” (CORMAN, 1998). Acerca disso, o próprio ainda comenta:

O rompimento do monopólio vertical dos estúdios sobre produção-exibição-distribuição no final dos anos de 1940, gradualmente, abriu o campo para os filmes independentes. Ao longo desses anos a minha empresa e eu mudamos com os tempos. Nós ainda permanecemos como uma das principais empresas de produção e distribuição independentes nos Estados Unidos (CORMAN, 1998, viii).⁴⁰

O cineasta dirigiu e produziu para a *American International Pictures* antes de fundar a *New World Pictures*, sua própria produtora e distribuidora de filmes, e tornou-se criticamente prolífico devido à criatividade e visão financeira na produção de filmes de baixo orçamento (a maioria de seus filmes era produzida entre cinco a dez dias e com orçamentos de 40.000 a 100.000 dólares). Seu legado no ramo de produção cinematográfica foi reconhecido desde cedo pelos críticos progressistas; em 1964, ele se

³⁹The 1950s was a period of tremendous change for filmmakers, as existing companies struggled or went out of business. New independent studios consequently emerged to fill the void, bringing with them a style of filmmaking that was decidedly more raw. 1950s B-movies were made quickly and cheaply, but the patterns of production, distribution and exhibition they established would pave the way for independent filmmakers for decades to come.

⁴⁰The breakup of the studios vertical monopoly over production distribution exhibition in the late of 1940s gradually opened up the field to independents. Through these years my company and I have changed with the times. We still stand as one of the leading independent production and distribution companies in the United States.

tornou o mais jovem produtor/diretor a ser homenageado na Cinemateca Francesa. Porém, o reconhecimento de Hollywood chegou muito mais tarde: ele recebeu um prêmio honorário da Academia apenas em 2009.

Nos primórdios da carreira de Roger Corman, ele mesmo comenta:

Por causa da minha notoriedade como um "fora da lei", uma nova geração de cineastas, educados na contracultura dos anos 1960, me viam como um artista / empresário descompromissado que produzia seus próprios filmes feitos fora do Estabelecimento⁴¹. Eles poderiam aprender comigo não só as habilidades de um cineasta como preparação, pré-iluminação, movimentos da plataforma sobre rodas, "corte da câmera", composição e ritmo rápido; eu também os ensinei o básico sobre marketing, publicidade e distribuição. Assim, um crédito Corman dado para os iniciantes era o caminho para eles se tornarem reconhecidos (CORMAN, 1998, viii).⁴²

Supostamente pelo fato de tentar ir "contra as regras" e produzir um cinema mais alternativo e fora dos padrões estéticos de Hollywood, Corman alcançou notoriedade ainda nos anos 1960, quando a sua produção foi mais intensa.

A década de 60 representou a culminância de projetos culturais e ideológicos alternativos lançados desde a década de 50, que criticava o moralismo rígido da sociedade, da qual o *American dream* não conseguia mais empolgar os jovens americanos. Na literatura, o idealismo de liberdade do livro *On The Road*, de Jack Kerouac, da chamada geração *beat* e da poesia de Allen Ginsberg; o rock dos The Doors, The Beatles, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, o movimento hippie e a realização de um dos maiores eventos do planeta: O Festival Woodstock, em 1969. Provavelmente aquela década tenha sido mais marcada pelo contexto sócio-político-cultural. Entretanto, a segunda metade dos anos 1960, já apresentava o estado de espírito dos anos 1970: uma atitude mais subversiva, quando o uso de drogas como o LSD se tornava popular, a revolução sexual e os protestos juvenis contra a ameaça de endurecimento dos governos, que se alastram por todo o mundo. O filmes de Corman

⁴¹ Corman utiliza o termo estabelecimento para se referir aos grandes estúdios de Hollywood.

⁴² Because of my notoriety as an "outlaw", a new generation of filmmakers, educated in the 1960s counterculture, saw me as an uncompromised artist/entrepreneur who got his own movies made outside the Establishment. They could learn from me not only the filmmaking skills of preparation, pre-lighting, dolly movements, "cutting in the camera, composition, and quick pacing; I also grounded them in marketing, advertising, and distribution. A Corman credit in the "minors" was their fastest path to the majors.

como *LSD* (1967) mostram os efeitos da droga junto a sexo, *rock and roll*, alucinações, referências políticas e fantasia. *The Trip*, de 1967, também segue temáticas semelhantes. O filme expressa o enredo com cores fortes, e efeitos fotográficos que simulam sensações psicodélicas. *Wild Angels* (1966) apresenta motoqueiros rebeldes de Harley-Davidsons, um dos símbolos da contra-cultura dos anos 1960.

Em 1961, Roger Corman afirma que os movimentos pelos direitos civis foram a maior prioridade do governo Kennedy. O diretor/produtor acrescenta que ele mesmo planejava aderir a um cinema mais socialmente engajado:

Eu adquiri os direitos de um livro chamado *The Intruder* escrito em 1958 por Charles Beaumont, assim como os direitos de seu roteiro. A história de Beaumont era baseada em um incidente atual em que um racista se mudava para uma cidade do Tennessee para criar um partido semi-Fascista e provocava a população de maneira tão intensa que a Guarda Nacional teve que intervir (CORMAN, 1998, p. 97-98).⁴³

Embora *The Intruder* tenha sido o primeiro fracasso comercial de Corman, o diretor afirma que o filme tornou-se de grande relevância para o seu desenvolvimento como produtor e diretor, uma vez que ele se viu capaz de produzir obras cinematográficas com diversas temáticas, o que, porém, não modificou seu estilo “Cormanesco”.

Sobre a produção e a criação da sua própria “escola” de cinema, Roger Corman declara:

Mas foi na década de 1970, quando eu me cansei de dirigir e criei a New World Pictures, que a “Escola Corman” tornou-se um instituto alternativo de cinema independente. Muitos desses “formandos” do Novo Mundo são diretores e produtores poderosos hoje, com créditos que têm lucrado as maiores centenas de milhões de dólares: Martin Scorsese, Ron Howard [...], James Cameron, [...] e Barbara Boyle (CORMAN, 1998, viii).⁴⁴

⁴³ I acquired the rights to a book called *The Intruder* written in 1958 by Charles Beaumont, as well the rights of his screenplay. Beaumont’s story was based on a actual incident in which a Northern bigot went to a Tennessee town to create a semi-fascist party and inflamed the populace so intensely the National Guard had to come in.

⁴⁴ But it was in the 1970s, when I grew tired of directing and created New World Pictures, that the “Corman School” became an alternative institute of independent filmmaking. Many of those New World graduates are powerful directors and producers today, with credits that have netted the majors hundreds of millions of dollars: Martin Scorsese, Ron Howard [...], James Cameron, [...] and Barbara Boyle.

Corman também afirma que sua estética “Cormanescas” de cinema foi a responsável por lançar e “treinar” grandes diretores para o mercado do cinema de Hollywood. O estilo do diretor, de acordo com ele próprio, é caracterizado principalmente por três características: a ênfase no aspecto visual, a mistura de terror e comédia e o exotismo das ambientações fílmicas. Ademais, o diretor também discorre sobre a produção cinematográfica na época que ele iniciou sua carreira em Hollywood, em meados dos anos 1950:

A ideia completa era contar uma história interessante e visualmente divertida que chamasse os jovens para os [...] cinemas, e que não fosse tão séria durante todo o filme. Nesses padrões aqueles anos foram muito bem-sucedidos. Eu não só saturei o mercado da exploração com filmes custando abaixo de 100,000 dólares; a variedade de assuntos que eles abarcavam me permitiu expandir e refinar minha produção cinematográfica. Eu tentei misturar humor com horror e descobri que as audiências foram receptivas; eu comecei a estudar atuação para aguçar meu trabalho com os atores; e percebi o olhar dos meus filmes quando comecei a usar efeitos – para não dizer cruéis – especiais e encontrei exóticas localizações como o pântano de Louisiana e rochas vulcânicas Havaianas. (CORMAN, 1998, p. 33-4)⁴⁵

Corman usa o nome “filmes de exploração” para se referir aos filmes de baixo orçamento. Com relação a esses últimos, Corman (1998, p. 34) acrescenta: “Os filmes eram assim nomeados porque [...] [eles tinham] algo violento com uma grande quantidade de ação, um pouco de sexo, e possivelmente algum tipo de estranha engenhoca; eles geralmente saíam nas manchetes do dia”⁴⁶.

Embora exista uma crença moderna utilizada por críticos de filmes, jornalistas e audiências que acreditem que os filmes de baixo orçamento geralmente não atraíam atenção crítica devido a sua questionável qualidade estética (DAVIS, 2005), as adaptações do “Ciclo Poe” de Corman trouxeram para o cineasta o maior reconhecimento crítico de sua carreira, pois tais filmes expressam um estilo visual

⁴⁵ The whole idea was to tell an interesting, visually entertaining story that would draw young people to the [...] cinema, and not take yourself too seriously along the way. By any standards those years were too successful. I not only saturated the exploitation market with pictures costing under \$ 100,000; the variety of the subjects they covered allowed me to expand and refine my filmmaking. I tried mixing humor with terror and found the audiences were receptive; I began studying acting to sharpen my work with actors; and I opened up the look of my films when I began using special – if rather crude – effects and found exotic locations like Louisiana bayou and Hawaiian lava.

⁴⁶ [...] films were so named because [...] [they had] something wild with a great deal of action, a little sex, and possibly some sort of strange gimmick; they often came out of the day’s headlines.

único, no qual o estilo cormanesco mescla as convenções do gênero que fez de Corman reconhecido: o horror-cômico, aliado ao uso de temas subversivos e sombrios, expressões de cor, cenários macabros, característicos também da literatura de Poe. Com relação aos filmes “B’s”, Corman (1998), adiciona:

É interessante como, décadas depois, quando os especialistas viram que eles poderiam ter enorme sucesso comercial como os filmes de grande orçamento, eles deram termos mais elevados a eles: filmes de “gênero” ou filmes “de alto conceito” (p.34)⁴⁷

Questionado acerca da produção dos oito filmes do “Ciclo Poe” e as dificuldades que passou para tentar traduzir adequadamente a atmosfera da literatura de Poe em termos cinematográficos, Roger Corman responde:

Sim, passamos por algumas dificuldades. Primeiro, há a brevidade das histórias de Poe, que raramente vão além de algumas páginas. Isso significava que tínhamos de explorar a psicologia de Poe e recriar o ambiente em que ele trabalhava, bem como seus temas. Então nos voltamos para a história, a fim de verificar e esclarecer. Você quer um exemplo? Em “The Pit and the Pendulum”, Poe descreve apenas o quarto de tortura. Assim, em certo sentido nós inventamos um prólogo, um primeiro e um segundo ato. Os personagens acabam na câmara, ou seja, no terceiro ato. O que conta está na câmara e é aí que a história de Poe começa. Isso, de fato, é uma das nossas técnicas: usar a história de Poe como a conclusão de uma história cuja premissa aprendemos (SCHUPP, 1973 *apud* NASR, 2011, p. 84).⁴⁸

Assim, de acordo com as palavras do próprio cineasta, ressaltamos que as suas adaptações dos contos de Edgar Allan Poe podem ser consideradas não tão fieis, pois Corman os utiliza apenas como um meio para o enredo dos filmes. Corman destaca também a dificuldade de adaptar os contos do autor devido à sua brevidade, o que de fato, exige do diretor e do roteirista responsável maior grau de criatividade. Roger Corman também discorre sobre a ênfase, no “Ciclo Poe”, em relação à ambientação e aos personagens, a partir de um caráter mais psicológico:

⁴⁷It’s interesting how, decades later, when the majors saw they could have enormous commercial success with big budget exploitation films, they gave them loftier terms – “genre” films ou “high concept” films.

⁴⁸ We ran into some difficulties. First, there’s the brevity of Poe’s stories, which rarely go beyond a few pages. That meant that we had to explore Poe’s psychology and recreate the atmosphere in which he worked as well as his themes. Then we went back to the story in order to check and to clarify. Do you want an example? In “The Pit and the Pendulum,” Poe describes only the torture chamber itself. So in a sense we invented a prologue, a first and a second act. The characters end up in the chamber, that is, in the third act. What counts is in the chamber and that’s where Poe’s story begins. That, in fact, is one of our techniques: using Poe’s story as the conclusion to a story whose premise we came up with.

[...] na minha opinião, Poe trabalhava um pouco em termos do inconsciente, num mundo que Freud tentou explorar na Áustria no século XIX. Poe na América, Dostoievski na Rússia, Maupassant na França, até mesmo de outros artistas, da literatura, da música e pintura, seguiram o mesmo caminho, a exploração subjetiva do inconsciente. [...], eu acredito firmemente que os campos artístico e científico estão fortemente entrelaçados [...]. E, no entanto, uma vez que as obras de Poe estão situadas diretamente em termos de inconsciente, eu tentei recriar um mundo completamente imaginário usando equipamento de técnica de estúdio. Naquela época, no entanto, eu tinha tendências a trabalhar de uma forma mais realista, ao ar livre, [...] Poe me trouxe de volta ao trabalho de estúdio mais intelectualizado. Lá, eu tinha o controle perfeito sobre a atmosfera do filme com iluminação, cenário, acessórios, fotos [...] (SCHUPP, 1973, *apud* NASR, 2011, p. 84-85).⁴⁹

Misturando o riso e o macabro típico das obras de Poe, Roger Corman se considera um cineasta de humor negro. O diretor utilizou a estética humor-terror em todos os seus filmes posteriores àqueles do Ciclo Poe e foi cada vez mais aclamado pela crítica. Corman ainda declara que estudou psicanálise para tentar transpor todo o caráter psicólogo dos personagens das obras do autor de Poe.

Embora influenciado pelos "clássicos" do gênero (Caligari, o Drácula original etc.), os filmes de terror de Corman tornaram-se uma mistura única de suspiros e gargalhadas, à medida que um diálogo auto-consciente exagerado e performances sempre-solenes foram misturados com os elementos habituais de horror. Rotulando Corman de "o provocador," a revista Newsweek elogiou a "inteligência estilizada" de Corman em seus filmes de Edgar Allan Poe e descobriu que ele "mostra um talento para a estranheza Gótica que é o lado escuro de otimismo ensolarado da América" (DIEHL, 1969 *apud* NASR, 2011, p. 23).⁵⁰

⁴⁹ In my view, Poe worked quite a bit in terms of the unconscious, in a middle world that Freud tried to explore in Austria in the nineteenth century. Poe in America, Dostoyevsky in Russia, Maupassant in France, even other artists, in literature, music, and painting, have followed the same path—the subjective exploration of the unconscious. [...] I firmly believe that the artistic and scientific fields are tightly interwoven [...]. And yet, since Poe's works are situated directly in terms of the unconscious, I've tried to recreate a completely imaginary world by using technical studio equipment. At that time, however, I tended to work in a more realistic manner, in the outdoors, [...]. Poe brought me back to more intellectualized studio work. There, I had perfect control over the film's atmosphere with lighting, scenery, accessories, photos, etc.

⁵⁰ Although influenced by the "classics" of the genre (Caligari, the original Dracula, etc.) Corman's own horror films became a unique blend of gasps and guffaws, as self-consciously campy dialogue and ever-so-solemn performances were mixed with the usual horror elements. Labeling him "the titillater," Newsweek praised Corman's "stylish cleverness" in his Edgar Allan Poe films and found that he "shows a flair for Gothic weirdness that is the dark side of America's sunny optimism."

A *Queda da Casa de Usher* (título original em inglês *House of Usher*), dirigido e produzido por Roger Corman, é apenas um dos filmes realizados a partir das obras ficcionais (contos) de Edgar Allan Poe. A adaptação homônima do conto de Poe é a primeira em uma série de oito filmes, conhecidos como o “The Poe Cycle”, todos protagonizados pelo icônico ator Vincent Price. Esses filmes foram produzidos nos anos 1960, que são respectivamente: *House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961), *The Premature Burial* (1962), *Tales of Terror* (1962), *The Raven* (1963), *The Haunted Palace* (1963), *The Mask of the Red Death* (1964) e *The Tomb of Ligeia* (1964). Sobre *Usher*, abordaremos acerca da sua recepção crítica, estética e outros elementos cinematográficos no capítulo III desta dissertação.

CAPÍTULO II

A Queda da Casa de Usher: Ambientação, Personagens e Recursos Metalinguísticos e Metaficcionais

2.1. Algumas leituras críticas sobre *A Queda da Casa de Usher*

A obra *A Queda da Casa de Usher* tem sido abordada criticamente a partir de várias perspectivas dos estudos acadêmicos e teóricos como a Psicanálise, a Semiótica, Linguística entre outros, o que demonstra o interesse da crítica em tentar “desvendar” os os diversos níveis de significado do conto. Na tentativa de contribuir com a fortuna crítica sobre esta obra, nosso objetivo, nesse estudo, é discutir *Usher* através de uma perspectiva baseada na tradição Gótica e como ela é expressa na construção narrativa do texto de Poe. Sugerimos, também, a possibilidade de uma leitura do conto a partir dos recursos metalinguísticos implícitos e explícitos no conto. Porém, antes de apresentarmos tais possibilidades de leitura e interpretação dessa obra narrativa, introduziremos um breve panorama de alguns dos estudos mais relevantes acerca da *Casa de Usher*.

Começamos com um texto publicado no livro *Poe: A collection of Critical Essays*, em 1967, editado por Robert Regan. No trabalho intitulado *The House of Poe*, o crítico Richard Wilbur faz uma breve explanação dos principais trabalhos de ficção da obra de Poe, enfatizando a estética gótica do autor e abordando os principais aspectos referentes à sua escrita, como a ambientação, os temas mais significativos de sua obra, a metalinguagem e a caracterização dos personagens. Wilbur defende que o trabalho de Poe deve ser amplamente compreendido com uma “deliberada e geralmente brilhante alegoria”⁵¹ (1967, p. 99), em que a “alma poética escapa de toda a consciência do mundo em sonhos”⁵² (1967, p. 104). Wilbur defende que as cenas e as situações expressas nos contos de Poe são representações dos estados da mente dos seus narradores. O crítico aponta que *A Queda da Casa de Usher* deve ser compreendido de maneira alegórica, representando uma ideia abstrata entre o corpo e a mente visionária e obscura do seu principal personagem, Roderick Usher. Esse estado de mente é

⁵¹ “deliberate and often brilliant allegory” (1967, p. 99)

⁵² “poetic soul to escape all consciousness of the world in dream” (1967, p. 104)

denominado pelo autor de estado hipnagógico⁵³. Para Wilbur (1967), a conduta de Roderick Usher:

[...] lembra, em outras palavras, uma indecisão entre o consciente e o subconsciente que caracteriza o estado hipnagógico. O corpo trêmulo de Roderick, e o flutuar de seu cabelo sedoso, também trazem à mente a instabilidade e qualidade submersa de imagens hipnagógicas. Suas improvisações com o violão sugerem experiências hipnagógicas em sua rapidez, mudança, e brava inovação (p. 109)⁵⁴.

Não apenas o comportamento de Roderick seria um exemplo de estado hipnagógico, como defende o autor, mas também suas pinturas, que são descritas pelo narrador como “puras abstrações” (POE, 2002, p. 16). Richard Wilbur também defende a decadência e desintegração como um dos temas mais destacados da obra de Poe, na qual ele discute que,

A decadência em Poe é um símbolo de afastamento visionário do físico, um sinal que o estado de mente representado é aquele de uma quase pura espiritualidade. Quando a Casa de Usher se desintegra ou se desmaterializa no fim da história, é porque Roderick Usher torna-se todo espírito. “A Queda da Casa de Usher”, então, não é realmente uma história de terror; é uma descrição triunfante do narrador que é possível para a alma poética se desvencilhar de seu mundo temporal, racional, físico e escapar, apenas por um momento, para um reino de visão livre. (WILBUR, 1967, p. 110)⁵⁵

Retomando o conceito e a importância do artigo de Wilbur para os estudos da *Casa de Usher*, os autores Perry e Sederholm (2009) lançaram a obra, *Poe, “The House of Usher,” and the American Gothic*, abordando a influência que *A Queda da Casa de*

⁵³estado que se situa no período de adormecimento, entre a vigília e o sono (as imagens correspondentes são nítidas e vivas, sugerindo a realidade). In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/hipnag%C3%B3gica>>.

⁵⁴His conduct resembles, in other words, that wavering between consciousness and subconsciousness which characterizes the hypnagogic state. The trembling of Roderick’s body, and the floating of his silken hair, also bring to mind the instability and underwater quality of hypnagogic images. His improvisations on the guitar suggest hypnagogic experience In their rapidity, changeableness, and wild novelty.

⁵⁵decay in Poe is a symbol of visionary remoteness from the physical, a sign that the state of mind represented is one of almost pure spirituality. When the House of Usher disintegrates or dematerializes at the close of the story, it does so because Roderick Usher has become all soul. “The Fall of the House of Usher,” then, is not really a horror story; it is a triumphant report by the narrator that is possible for the poetic soul to shake off this temporal, rational, physical world and escape, if only for a moment, to a realm of unfettered vision.

Usher teve para o desenvolvimento da literatura de tradição gótica, de horror, para a ascensão do próprio conto como forma literária e ainda para a literatura e cultura modernas. A obra, dividida em oito capítulos, defende a disseminação da estética de Edgar Allan Poe e sua influência posterior na escrita de vários escritores da tradição literária americana, desde H. P. Lovecraft até Stephen King, com a premissa que eles têm lido, relido e reinterpretado a maior história de Poe.

Os autores afirmam que o conto *Usher* tem projetado enorme importância na literatura e é reconhecido como um dos textos fundadores das histórias de horror, de casas mal assombradas e de fantasmas. Perry e Sederholm (2009) argumentam ainda que a presença de Poe na literatura e no cinema é tão grande que seria impossível de se documentar. A chamada “fórmula Usher”, como é intitulada a introdução e o primeiro capítulo do livro, é abordada pelos autores levando em consideração três elementos-chave estruturais para elaborar a linha básica do enredo de *Usher* e seus descendentes:

Um visitante, com problemas psicológicos, vai para uma casa prestes a desabar, que está cheia de segredos e traumas do passado e começa a se unir à casa, no qual esta se torna um reflexo da consciência do visitante com seus segredos, medos e traumas. Assim, inicia-se um processo de deterioração e colapso que leva a um fim apocalíptico. Junto a essa estrutura está uma mulher reprimida ou algo semelhante. Além disso, “Usher” se passa em uma terra de sonhos sobrenatural, um lugar onde a realidade e a irreabilidade se confundem. (PERRY e SEDERHOLM, 2009, p. 13)⁵⁶

Para os autores, esses três elementos estruturais têm constituído a “receita” básica das histórias de contos de horror gótico americano desde Poe até a modernidade. Perry e Sederholm ainda adicionam à “fórmula Usher” três elementos literários responsáveis pela longa vida do conto:

O espectral, o fantástico, e o estranho. Cada um desses fenômenos tem como seu próprio conceito central uma ambiguidade que está no centro de “Usher”. O espectral lida com a ambiguidade entre a vida e a morte; o fantástico hesita sobre as incertezas do real e do irreal

⁵⁶an outsider, with psychological problems, comes into a house on brink of collapse that is full of secrets and traumas from the past and begins to merge with the house, the house becoming a reflection of the outsider's unconscious mind with its secrets, fears, and traumas. Thus begins a process of deterioration and collapse that leads to an apocalyptic ending. Adjunct to this structure is an immured or otherwise repressed female. In addition, “Usher” is set in an uncanny dreamland, a place where reality and unreality become blurred.

(Todorov); e o estranho é sobre o desligamento entre o eu e o outro (Freud). (PERRY e SEDERHOLM, 2009, p. 14)⁵⁷

Os autores defendem que tais elementos, tanto estruturais quanto teóricos, são os responsáveis pela continuidade de *A Queda da casa de Usher* como um dos primeiros contos da verdadeira tradição Gótica americana de horror, onde “a hesitação, de fato, parece ter sido o efeito, junto com a admiração e o horror, que Poe pretendia oferecer aos seus leitores” (p. 16)⁵⁸. Poe, “*The House of Usher*,” and the American Gothic aborda as questões de influência de *Usher* nos mais diversos campos culturais desde abordagens sociais até feministas, como no capítulo dois, que aborda os horrores domésticos femininos no conto *The Yellow Wallpaper*, da escritora Charlotte Perkins Gilman e sua relação com o conto de Poe.

Em outra obra, intitulada *Estudos sobre a Literatura Clássica Americana*, o escritor inglês D. W. Lawrence analisa trabalhos de autores americanos desde Benjamin Franklin, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville a Edgar Allan Poe. A obra, dividida também em oito capítulos, é escrita com uma linguagem simples e no capítulo intitulado *Edgar Allan Poe*, o autor discorre brevemente, em forma de ensaio, acerca de algumas das principais obras narrativas de Poe, como *A Máscara da Morte Vermelha*, *William Wilson*, *Berenice*, *Eleonora* e *O Barril de Amontillado*, mas detêm-se numa análise crítica mais aprofundada de *Ligeia* e *A Queda da Casa de Usher*. Sobre esse último conto, o autor afirma que se trata de uma história de amor e o aborda diretamente como um caso de incesto:

Nele o amor é entre irmão e irmã. Quando o eu está em partido e o mistério do reconhecimento da *diversidade* não se dá, o desejo de intensificação com o ser amado se transforma em desejo erótico. E é esse desejo de identificação, de fusão absoluta, que está na base do problema do incesto. Na psicanálise praticamente todo o distúrbio da psique parte do desejo do incesto. Mas não é suficiente. O desejo do incesto é apenas uma das maneiras pelas quais os homens buscam satisfazer as mais intensas vibrações de seus nervos espirituais sem encontrar resistência (LAWRENCE, 2012, p. 111).

⁵⁷the spectral, the fantastic, and the uncanny. Each of these phenomena has as its core concept an ambiguity that is at the heart of “Usher.” The spectral deals with the ambiguity between life and death; the fantastic hovers around the uncertainties of real and unreal (Todorov); and the uncanny is about the slippage between self and other (Freud).

⁵⁸Hesitation, in fact, seems to have been the effect, together with wonder and horror, that Poe intends for his readers.

Ora, Lawrence quer dizer, em outras palavras, que esse “eu partido” seria a própria personalidade ou o ego confuso e fora de estabilidade emocional de alguém, o que na obra equivaleria à condição psicológica dos personagens Roderick e Madeline Usher. Lawrence ainda sugere que Roderick não sabe diferenciar ou perceber a realidade que o rodeia, ou seja, o fato de que ele e Madeline sejam irmãos e através dessa não-percepção da realidade, surgiria nele o desejo erótico por sua irmã e não apenas o sentimento, pois

[...] ele perdeu sua identidade, sua alma viva, e se tornou um instrumento sensível às influências externas; seus nervos são na verdade uma espécie de harpa eólica que tem necessidade de vibrar. Ele vive num “certo confronto com o fantasma implacável do Medo”, pois não passa da realidade física, *post-mortem*, de um ser vivo (Idem, p. 113).

Comparando o coração de Roderick Usher a um alaúde eólico, o que já está expresso na epígrafe do conto, Lawrence sugere que Roderick tornou-se um instrumento sensível. Ele não possui mais sua identidade de ser humano e vive como um morto-vivo assombrado pela realidade que o circunda. Então, ele tem apenas sua realidade física, que se encontra debilitada.

Lawrence (2012) adiciona:

Assim, Roderick Usher estava convencido de que tudo o que o cercava – as pedras da casa, os fungos, a água do lago, a própria imagem refletida do conjunto – tramava-se formando uma unidade física com a família, e que se condensava, por assim dizer, numa única atmosfera – a atmosfera especial na qual os Usher tinham condições de viver. E tinha sido essa atmosfera que moldara os destinos da família. (Ibidem, p. 114)

No trecho acima, percebemos que Lawrence descreve o caráter paranoico de Roderick Usher, onde a mania de perseguição prevalece sobre ele. Na mente de Roderick, as coisas inorgânicas, por assim dizer, é que eram as responsáveis pela atmosfera lúgubre e de morte da Casa. O autor também afirma que Poe recorre ao mesmo tema de “todo homem mata aquilo que ama” (Ibidem, p. 115), discutindo que o amor de Roderick por sua irmã era tão intenso que isso o levou a matá-la, porém, ao morrer contra sua própria vontade, Madeline volta do Além para se vingar e levar seu

assassino junto com ela: “Ele sabia que seu amor a matara. Sabia que afinal ela morreria, como Ligeia, contra a vontade e sem paz no coração. Era por isso que agora ela aparecia para ele” (Ibidem, p. 115).

Em um tom religioso, D. W. Lawrence discute o fim dos irmãos, e consequentemente o da família Usher, pelos desejos de ambos desejarem transgredir as leis da Natureza, através do incesto:

Os Usher, irmão e irmã, traíram o Espírito Santo dentro deles. Os dois queriam amar, amar sem resistência. Eles queriam amar, queriam fundir-se, queriam ser uma coisa só. Por isso arrastaram-se um ao outro para a morte. Porque o Espírito Santo diz que você e outro *não* devem ser uma coisa só. Cada ser humano deve responder por si mesmo e corresponder a outro somente dentro de determinados limites (Ibidem, p. 116).

Assim, de acordo com Lawrence (2012), Madeline e Roderick queriam amar um ao outro, sem limites e ao infringir as leis divinas, tiveram seu próprio fim, na sombria Casa dos Usher, que levou consigo os seus últimos descendentes.

Embora a fortuna crítica existente sobre *A Queda da Casa de Usher* seja extensa e aborde diversos contextos, como expomos acima, nossa pesquisa torna-se relevante justamente por abordar a influência da ambientação e sua construção de sentido nas obras literárias e cinematográficas atribuídas a Poe. Em ambos conto e filme, o ambiente lúgubre e decadente e a decoração da mansão revelam importantes significações semânticas no contexto artístico, confirmando-se como o fator primordial para que os futuros eventos diegéticos aconteçam. À nossa compreensão, os personagens envolvidos na trama se encontram presos no ambiente da casa e a atmosfera sombria e sem vida da mesma, realçada pela ambientação e decoração, apenas corroboram para o trágico desfecho dos irmãos Usher.

2.2. Ambientação, personagens e o regime estético em *A Queda da Casa de Usher*

A Queda da Casa de Usher inicia com a chegada de um narrador-personagem, que não tem nome, à mansão da família Usher, para visitar seu amigo de infância Roderick Usher, que padecia de uma doença que lhe fragilizava os sentidos e que por

causa disso, renunciara seu fim. Após tantos anos sem rever o amigo, o narrador encontra Roderick frágil e atormentado por uma superstição de que a casa onde vivia exercia um estranho e negativo poder sobre os seus moradores. Roderick tem como única companheira e parenta viva sua irmã Madeline, que segundo ele, sofre de catalepsia e que também pode morrer logo, deixando-o sozinho. Madeline supostamente morre e é enterrada por Roderick numa câmara situada no subterrâneo da mansão Usher. Depois da aparente morte da irmã, Roderick torna-se ainda mais exaltado, sensível e nervoso e acaba confessando que ambos eram irmãos gêmeos. Após tal acontecimento, em uma noite de forte tempestade, o narrador lê *Mad Trist*, e coincidentemente, os incidentes que se expressam no livro ocorrem simultaneamente no interior da casa. Assim, num ímpeto de fúria, Madeline ressurgiu do túmulo e agarra-se ao irmão, que declara para o seu amigo que a tinha enterrado viva; enquanto fora da sombria mansão, a tempestade, cada vez mais forte, abala a Casa dos Usher. O narrador-personagem consegue fugir da casa em desmoronamento e já de fora dela, a vê afundar por completo no lago que a cercava, levando com ela Roderick e Madeline.

Desde as primeiras linhas da história, o narrador procura inserir o leitor numa atmosfera obscura e triste, onde predomina um clima de mistério e negatividade exacerbada. Ao observar a casa de Usher do lado externo, o narrador descreve o que sente: “Era uma sensação de alguma coisa gelada, um abatimento, um aperto no coração, uma aridez irremediável de pensamento que nenhum estímulo da imaginação poderia elevar ao sublime” (POE, 2002, p.7). O narrador em primeira pessoa tem uma onisciência limitada, pois, ao mesmo tempo que participa da narrativa, nos chama a atenção para seu status de narrador-observador, afastando-se da história, julgando apenas o que ele presencia e fazendo conjecturas sobre aquilo que ele não compreende. Isso pode ser confirmado através do uso de verbos como “contemplei” (p.7), “pensei” (p. 7), “refleti” (p.8), “parecia” (p.10), “examinei” (p.10), “olhei” (p. 14) que demonstram sua onisciência, porém limitada.

É através do narrador que nós passamos a imaginar os acontecimentos descritos na trama e que nossas conclusões e impressões vão ser construídas. O narrador não nos dá certeza dos acontecimentos na história, nos proporcionando um clima de ambiguidade, assim como percebemos nas linhas a seguir: “(...) finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. *Não sei como foi – mas*, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito”(POE, 2002,

p. 7 – grifos meus). Ele segue manifestando sua melancolia e perturbação ao contemplar os arredores da Casa de Usher:

Que era aquilo – detive-me a pensar -, que era aquilo que tanto me enervava, ao contemplar a Casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel; não podia lutar contras as sombrias visões que se amontoavam sobre mim enquanto pensava naquilo.

Logo, o narrador nos descreve suas emoções ao chegar cada vez mais perto da mansão do seu amigo e interroga o leitor, convidando-o para imaginar junto com ele as sensações que ele sentira ao presenciar o ambiente em que se encontrava a Casa de Usher. Há ainda outros elementos que enunciam uma hesitação e dúvida acerca do que é narrado na história, como por exemplo, quando o narrador pensa em não aceitar o convite de seu amigo Roderick: “Foi a sua maneira de dizer tudo isso, e muito mais – a maneira suplicante pela qual me abria o seu coração --, o que não me permitiu *hesitar* e, por conseguinte, obedeci ao que, ainda assim, me *parecia* um convite muito estranho” (p. 8). Ademais, o narrador nos demonstra mais uma vez dúvidas sobre o que ele está falando, ao encontrar-se de frente à casa: “E *talvez* fosse por essa única razão que, ao erguer novamente os olhos para a casa, afastando-os da imagem refletida no lago, surgiu em meu espírito uma estranha visão” (p.9-grifos meus); “Muitas das coisas que encontrei em meu caminho contribuíram, *não sei por que*, para acentuar as vagas sensações a que já me referi”(p. 10- grifos meus).

Posteriormente, ao encontrar-se pessoalmente com Roderick, o narrador adiciona: “E, naquele momento, no simples fato de se achar acentuado o caráter predominante daquelas feições (...) notava-se tal mudança que eu *duvidava* do homem com quem falava”(p. 12); “Chocou-me logo certa *incoerência* – certa *contradição* – nas maneiras do meu amigo”(p. 12), pois, “Seus atos eram, *alternadamente, ora vivos, ora soturnos*” (p. 13-grifos meus). Não é difícil perceber nas linhas acima que o narrador-personagem expõe diretamente suas dúvidas sobre o que narra, seja com relação ao aspecto da casa e de seus arredores, seja na descrição psicológica das personagens. Deste modo, tendemos a partilhar as dúvidas e percepções com o narrador, pois o seu relato é congruente com a aparente incoerência de Roderick Usher.

Contrapondo às suas incertezas, como vimos nos trechos acima, agora, o narrador nos dá certeza dos fatos presenciados por ele acerca de uma das afirmações mais importantes do conto:

Sabia, contudo, que sua família, muito antiga, se distinguira, desde tempos imemoriais, por uma peculiar sensibilidade de temperamento, revelada, através dos séculos, em muitas obras de arte de exaltada inspiração e manifestada, havia muito, em repetidos atos de estupenda mas recatada caridade, bem como uma apaixonada devoção às dificuldades (...). Tive também notícias do fato, bastante notável, de que do tronco da estirpe dos Usher, por mais antigo e glorioso que fosse, não surgira nunca, em tempo algum, um ramo duradouro; em outras palavras, *sabia* que a família se perpetuara sempre em linha direta, salvo insignificantes e passageiras exceções (p. 9-grifos meus).

O narrador nos informa sobre uma doença que desde tempos imemoráveis está presente em todos os membros da família Usher, da qual o próprio Roderick e sua irmã Madeline são vítimas. Como essa enfermidade tem estado presente desde o tronco antigo da família, é óbvio que essa herança genética vem sendo transmitida de uma geração a outra, desde os primeiros antepassados dos Usher até os seus últimos descendentes ainda vivos, Madeline e Roderick. Através das informações dadas pelo narrador, sabemos ainda que os casamentos da família Usher sempre se deram em linhas consanguíneas, entre os próprios membros da família. Supostamente, deduzimos que a doença genética de ambos Roderick e Madeline provenha do cruzamento direto entre os membros da família, uma vez que essa particularidade perpetuou-se no sangue de todas as antigas gerações anteriores. Outro fato para o qual o narrador nos chama a atenção é a ambiguidade do termo, *Casa de Usher*, pois era,

Aquela deficiência de linhagem colateral, talvez, e a conseqüente e direta transmissão de pai para filho, do patrimônio e do nome, o que havia, por fim, identificado a ambos, acabando por unir o título original da propriedade à arcaica e equívoca denominação de “Casa de Usher”, denominação que parecia incluir, no espírito dos que a usavam, tanto a família como a mansão. (POE, 2002, p. 9)

Assim, o narrador vê uma semelhança entre a situação dos personagens com a da casa em decadência. Então, em uma única expressão ambígua, “Casa de Usher”, estão

(...) reunidos o destino da família, a sinistra autoridade do edifício e a pena dos dois irmãos remanescentes: se Roderick e Madeline não podem escapar da sina familiar, é porque trazem no sangue a maldição dos casamentos consanguíneos, legado que o desejo de proteção do patrimônio – o edifício – transmitiu a seus herdeiros (MARQUES, 2010, p, 255-6).

Dessa maneira, Roderick e Madeline não podem escapar da sina que lhes tem sido transmitida pelos seus antepassados e também pela mansão dos Usher.

A dificuldade de agir de acordo com os limites da razão e também de não conseguir fugir do seu trágico destino são características de outros vários personagens dos contos de Poe, a exemplo do personagem esquizofrênico de *O Gato Preto*, que erroneamente mata e empareda sua mulher que tentara defender o gato que lhe causara raiva e pesadelos; o criminoso calculista de *O Coração Denunciador*, que mata um velho por achar que seu olho queria tirar sua vida, e em durante um ataque nervoso, se entrega aos policiais que investigavam o crime; o arrogante Príncipe Próspero, que tentava fugir da *Morte Vermelha*, ao isolar-se com seus amigos em seu palácio e também em *Usher*, onde Roderick prenuncia seu fim, devido às estranhas forças negativas que a Casa causara a ele e sua irmã. Todos esses personagens cometem crimes hediondos, e o fazem por não estarem em seus limites da razão e viverem ambientes e realidades que lhes propiciam tais ações. Rodeados de perdas, tristezas, falta de esperança, doenças físicas e psicológicas, estes personagens agem de acordo com suas próprias consciências, o que de certa maneira já antecipa seus tristes fins.

Roderick vive em um mundo obscuro e sem esperança, longe da vida social e sua única realidade é a vida na sombria mansão de Usher. A maldição de sua família tem espalhado a desesperança nele e em sua irmã, que sabem que brevemente morrerão e a família/casa Usher se extinguirá por completo. Não há nenhuma esperança de a família vir a perpetuar-se a não ser que ele e Madeline (sua única parenta viva) sigam o costume de seus ancestrais e conservem uma relação intra-familiar de reprodução, sua irmã Madeline, através do incesto. Embora o narrador não explicita diretamente que o incesto tivera acontecido entre Roderick e Madeline, há um tom de ironia sobre este fato no trecho a seguir:

Chamou-me a atenção, antes de mais nada, a extraordinária semelhança existente entre irmão e irmã, e Usher, adivinhando, talvez, os meus pensamentos, *murmurou algumas palavras*, pelas quais fiquei

sabendo que a morta e ele eram gêmeos, e que sempre existira entre ambos *certa simpatia de natureza quase inexplicável* (POE, 2002, p. 21 – grifos meus).

Relações amorosas com familiares foram também tema de *Berenice*, conto onde há uma relação de amor transcendental entre os primos Egeu e Berenice. Esta, na infância, era bela, tenaz, alegre, feliz, mas inexplicavelmente começa a sofrer de uma doença desconhecida, que atinge aos poucos seu estado físico e mental que lhe transforma a beleza jovial; sua única parte sadia é a sua dentição, objetos pelos quais, seu primo Egeu, tem obsessão doentia. Este se define como o oposto de Berenice e sua única alegria era a excessiva dedicação aos livros. Berenice, então, morre e é enterrada, porém seu primo ainda continua a pensar nos belos dentes de sua amada até que um dia ele acorda, como se estivesse perturbado por algo, e ouve gritos de um dos criados, que revela que o túmulo de Berenice fora violado, e que ela continuava viva. Ao lado de Egeu, entretanto, encontra-se uma pequena caixa contendo trinta e dois dentes manchados de sangue e um poema sobre "visitar o túmulo da minha amada". Supostamente, no conto, o narrador, inconscientemente, fora o responsável por violar o túmulo de sua prima amada para ter em mãos o único objeto de desejo: os dentes. Embora o narrador não se julgue ser o responsável pelo fato de violar o sepulcro de Berenice, há pistas que denotam essa possibilidade:

[o criado] apontou para minhas roupas: estavam manchadas de lama e de sangue coagulado. Eu nada falei, e ele me tomou, delicadamente, a mão: tinha sinais de unhas humanas. Dirigiu minha atenção para um objeto apoiado contra a parede. Fitei-o durante alguns minutos: era uma pá. Lançando um grito, atirei-me de um salto sobre a mesa e apanhei a caixa que lá estava (POE, 2002, p. 61).

A caixa que o narrador menciona continha “trinta e duas minúsculas peças brancas, semelhantes ao marfim, que esparramaram, aqui e acolá, pelo assoalho” (POE, 2003, p. 61). Não é difícil estabelecermos um paralelo entre esse e outros contos de Poe, abordando principalmente os temas comuns à sua escrita e à caracterização dos personagens. Em *Berenice*, *Ligeia* e *Usher* percebemos temas recorrentes na obra de Poe: amores por pessoas da família, sepultamentos de mulheres belas e doentes, homens solitários, intelectuais e beirando a insanidade.

A ambientação construída no conto também está diretamente ligada ao tom de melancolia e ao efeito da narrativa, sendo também responsável pela duplicação na interpretação. A estação em que a história se passa – outono – pode ser compreendida como uma metáfora da queda – palavra exposta no título do conto – já que esta é a estação em que as folhas das árvores caem: “Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras (...) finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher”(POE, 2003, p. 7). O outono indica também uma mudança; porém, no contexto da história, tal mudança guarda um sentido negativo, pois ele marca o declínio, a decadência. E, como se sabe, a casa de Usher passará por várias mudanças, até chegar ao declínio e à queda total.

Como já abordamos anteriormente no capítulo I, o gótico também é caracterizado por ambientações decadentes, lúgubres e antigas, o que de fato, lembra-nos as construções da Idade Média como castelos, porões, muralhas, igrejas e outras edificações que revelam o gosto pelo antigo e medieval. Ainda podemos acrescentar a essa lista, criptas, câmaras de tortura, masmorras, cemitérios, calabouços, passagens secretas e corredores estreitos e escuros. Poe utiliza todos esses ambientes sombrios em sua literatura para enfatizar o isolamento do mundo exterior e natural e construir o sentido o medo do sobrenatural e o fantástico.

Ademais, a ambientação dos contos de Poe está ligada à atmosfera sombria e ao destino dos personagens na resolução das suas histórias. Com efeito, podemos afirmar que as ambientações em geral, sejam elas naturais e/ou artificiais, como analisamos em *A Queda da Casa de Usher*, prenunciam a morte dos personagens de seus contos. Poe também defende arduamente que o *locale* (ambiente) é um dos recursos de construção narrativa mais importantes para se alcançar o *efeito* único que ele conscientemente tanto preconizava em sua literatura (POE, 1999).

De acordo com Wilbur (1967), a ambientação usada na literatura de Edgar Allan Poe é quase sempre a mesma, a de palácios e construções decadentes:

A Casa de Usher, assim como vários edifícios em Poe, se encontra em estado de extrema decadência. [...] A mansão Usher se encontra tão desgastada, tão frágil, que parece que uma brisa a faria desmoronar; ela permanece firme de forma o domínio da atmosfera da Casa é perfeitamente quieta e morta. Tal é o caso das “torres paradas desgastadas pelo tempo”, no poema de Poe “A Cidade e o Mar”; e

semelhante, a magnífica arquitetura de “O Domínio de Arnheim”, que é dita “se sustentar por um milagre do ar” (p. 107-tradução nossa)

Provavelmente Poe aproveitou-se da moda decadente da Europa, em que a volta ao passado medieval e ao antigo era defendido por poetas e artistas naquele continente, como abordamos no capítulo anterior, para escrever a maior parte de sua obra. Poe utiliza o fim, a decadência de ambientes e coisas em estado de quase-decomposição para demonstrar a atmosfera sombria e sem vida e que assola a vida de seus personagens. O gótico, nesse sentido, passa a ser caracterizado pelo isolamento do mundo real ou exterior e pela imersão na solidão, como acontece com os personagens da *Casa de Usher*. Temas como esses tornaram-se lugar-comum na literatura de Poe.

Até mesmo o detetive Dupin vive em uma estrutura perigosamente em decadência: o narrador de “Os Crimes da Rua Morgue” conta como ele e Dupin viviam em uma mansão grotesca e desgastada pelo tempo, [e] abandonada por superstições [...](WILBUR, 1967, p. 107-8)

O autor ainda chama atenção para o fato que “mesmo quando as construções de Poe são situadas em cidades, ele consegue cercá-las com uma desolação protetora” (WILBUR, 1967, p. 108), confirmando o desejo de não interagir com o mundo social. Assim, nos contos de Edgar A. Poe,

[...] os cenários não têm [...] uma função simplesmente ilustrativa. Não são halos para o acontecimento. Estão indissolivelmente atados ao tom, à situação, às modulações temáticas. São molduras tonais que criam sintonias e isomorfismos entre o que conta, o modo como é contado e o efeito que vai se consubstanciando (SANTAELLA, 1996, p.155).

No conto *A Queda da Casa de Usher*, temos de um lado, a ambientação natural (os arredores da casa) e a cultural, que é a própria Casa de Usher. A primeira, como é descrita pelo narrador nas primeiras linhas do conto, encontra-se devastada, sem vida e com a aparência pantanosa. O narrador, ao chegar em frente à Casa de Usher, descreve seus arredores:

[...] dirigi meu cavalo até a margem escarpada do negro e sombrio lago, que estendia o seu brilho junto à casa, e fitei, mas com um

estremecimento ainda mais vivo do que antes, as imagens reconstituídas e invertidas, dos carriços cinzentos, dos troncos fantasmagóricos e das janelas que se assemelhavam a olhos vazios. (POE, 2002, p. 8)

Poe utiliza na construção de sua história palavras que fazem parte do léxico do gótico: *negro, sombrio, cinzentos, fantasmagóricos*, e através delas, o narrador vai progressivamente estabelecendo uma atmosfera de estranheza e suspense no leitor. A paisagem destituída de vida guarda também efeitos sobre ele, pois é através dela que ele nos exprime sua sensação de medo, ao contemplar a cena da casa e seus arredores. Posteriormente, o narrador nos revela a energia negativa, através da sua descrição das ambientações ante a casa:

[...] ao erguer novamente os olhos para a casa, afastando-os da imagem refletida no lago, surgiu em meu espírito uma estranha visão [...]. Minha imaginação trabalhara tanto que me parecia haver realmente, em torno da mansão e suas adjacências, uma atmosfera peculiar, que nada tinha em comum com o ar dos céus, mas que emanava das árvores apodrecidas e do lago silencioso – um vapor pestilento e místico, opaco, pesado, mal discernível, cor de chumbo. (Idem, ibidem, p. 9-10)

O narrador homodiegético⁵⁹, na terminologia de Genette, nos informa que o lago sombrio localizado na frente da mansão também reflete a imagem dela própria. Porém, essa relação de reflexão não é meramente descritiva e intensifica ainda mais as sensações negativas do narrador ao contemplar a casa. As imagens que são reconstituídas nas águas do lago como se fossem espelhos e nos apresentam um efeito de duplicação de codificação de sentido da narrativa. Assim, esse reflexo também deve ser encarado como mais um recurso de metaficção e que estará atrelado ao desfecho do conto, quando a casa de Usher é finalmente absorvida pelo lago.

⁵⁹ Gerard-Genette em *Discurso da Narrativa* (1972) distingue vários tipos de narrador, mediante o seu lugar na diegese: narrador autodiegético: aquele que narra suas próprias experiências como personagem central da história; narrador homodiegético: aquele que não sendo o personagem principal da história, é ele que narra os acontecimentos a ela inerentes; narrador heterodiegético, ou seja, aquele que não fazendo parte da história, narra. (http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=65&Itemid=2). Acesso em 21/07/2013.

A atmosfera envolta nas adjacências da Casa de Usher causa temor e estranheza nas sensações no narrador. Para ele, a ambientação diante da casa desperta-lhe uma energia de algo mortal, que lhe causa repulsa e medo do desconhecido. As cenas descritas acerca dos ambientes em *Usher* vão se afinando, da paisagem natural (os arredores da Casa) até o interior da mansão. Com um olhar observador, típico do narrador homodiegético, o personagem amigo de Roderick Usher continua descrevendo a cena diante de seus olhos, agora a casa:

[...] examinei mais atentamente o aspecto real da casa. Sua principal característica parecia ser a de uma excessiva antiguidade. A descoloração causada pelos séculos tinha sido grande. Minúsculos cogumelos estendiam-se por todo o exterior, pendendo, em emaranhada e fina tessitura, dos beirais (Idem).

Embora a casa se encontrasse em estado de extrema antiguidade, como já fora descrito pelo narrador anteriormente, ela não apresentava sinais de queda ou desmoronamento. Apesar de sua estrutura ser antiga e sem cor, o narrador comenta que parecia haver uma perfeita *adaptação* daquelas partes para o desgaste das pedras que construíam a Casa de Usher: “Mas nada disso implicava qualquer estrago extraordinário. Nenhuma parte da alvenaria desmoronara, e parecia haver uma violenta contribuição entre aquela ainda perfeita adaptação das partes e o estado das pedras desgastadas” (POE, 2002, p. 10). Nesse sentido, constatamos outro aspecto de oposição presente no texto: a decadência da estrutura da casa com sua suposta integridade.

Assim, poderíamos afirmar que esse aspecto de contrariedade dá um caráter mais ambíguo ao texto, uma vez que tais aspectos parecem não fazer sentido diante do que o narrador está a descrever, pois se a casa encontra-se em estado de extrema de decadência, ela não poderia apresentar um aspecto de estabilidade. O narrador-personagem descreve ainda o isolamento da localização da casa e a atmosfera dela e seus arredores:

Aquilo me lembrava muito a enganadora integridade das estruturas de madeira apodrecidas, durante longos anos, em alguma abóbada esquecida, sem contato com o sopro do ar exterior. Afora essa indicação de extrema decadência, a casa não apresentava sinal algum de instabilidade (POE, 2002, 10).

A integridade é, de fato, enganadora, revelada apenas na superfície. Posteriormente, o narrador descreve um importante elemento para a compreensão da narrativa, ao observar a parte de cima da casa de Usher:

Talvez o olhar de um observador metuculoso pudesse ter descoberto uma fenda moral perceptível, que estendendo-se desde o telhado da fachada, descia em zigue-zague até perder-se nas águas sombrias do lago (POE, 2002, 10).

Através dessa fenda, que se encontra desde o telhado da mansão até as margens do fétido lago, o narrador nos chama a atenção para a relevância que pequenos detalhes como esses podem ter na narrativa, pois eles só poderiam ser observados pelo “olhar de um observador metuculoso”, o que possivelmente também exige do leitor um olhar diferenciado sobre esse aspecto. Conectando o sentido dessa característica peculiar na estrutura externa da frente da mansão, podemos fazer várias analogias com o próprio texto. Primeiro, a rachadura em zigue-zague divide a casa em duas, assim essa duplicidade pode simbolizar ambos Roderick e Madeline. Segundo, a rachadura estende-se desde o telhado da mansão, que alegoricamente pode ser representado pelo tronco ou origem da família Usher, passando pela base da casa, que poderia ser atribuída, também, aos dois últimos sobreviventes da família Usher, os irmãos Roderick e Madeline. Por fim, a rachadura, de acordo com as palavras do narrador, acaba nas águas do lago, que é o lugar onde a *Casa* (casa e família Usher) desmorona, no desfecho do conto e, de fato, já antecipa o fim dos Usher e nos oferece um prenúncio dos eventos que ocorrerão na história.

Após trilhar o caminho que o conduzia à casa Usher, o narrador encontra-se agora diante da mansão. Através da descrição, defendemos que a casa apresenta uma construção característica da arquitetura gótica, pois o narrador primeiramente descreve a estrutura do edifício com a presença de arcos ogivais *góticos*. Assim, afirmamos que a intenção de Poe, ao definir a entrada da construção da casa como gótica, era introduzir o leitor num mundo misterioso, sombrio, cercado de dúvidas, medo e fantasia, pois é a partir do cruzamento do vestíbulo para o interior da casa de Usher, que o mundo descrito pelo narrador passará a fazer sentido.

O narrador homodieético descreve a cena que ele observa, ao se encontrar, enfim, dentro da mansão: “um laçao tomou o meu cavalo e penetrei pelo arco gótico do

vestíbulo. Um mordomo, de passos, furtivos, conduziu-me em silêncio, através de muitos corredores escuros e intrincados, ao gabinete do seu amo” (POE, 2002, p. 10). A partir do trecho acima, confirmamos que a casa de Usher constitui uma construção gótica pela presença de suas janelas estreitas, longas e em formas ogivais e tetos abobados, que têm sido características estruturais das igrejas góticas europeias, cujas construções nesses moldes floresceram a partir do século XII. A escuridão quase total do ambiente também revela-nos a atmosfera de mistério presente na Casa. Para Wilbur (1967),

[...] assim que nós entramos [...] na casa de Roderick Usher, nos encontramos próximos do quarto do mestre através do escuro e de passagens ou uma escada sinuosa. Não há qualquer fim para os caminhos escuros na ficção de Poe: existem bosques escuros e sinuosos, ruas escuras e sinuosas, rios escuros e sinuosos - e, a qualquer hora o simbolismo é arquitetural [...] (p. 110)

Já diante do quarto em que se encontrava seu amigo Roderick Usher, o narrador descreve inicialmente a decoração sombria do ambiente: “os objetos que me rodeavam – os entalhes dos tetos, as sombrias *tapeçarias* das paredes, a negrura de ébano dos assoalhos e os fantasmagóricos troféus de armas [...]”(p. 11- grifos meus), no qual ele afirma ter despertado ainda mais sua imaginação sobre a casa.

Edgar Allan Poe não só escreveu teórico/criticamente acerca do fazer poético, a exemplo do ensaio *A Filosofia da Composição*, mas também sobre decoração e mobiliário. *A Filosofia do Mobiliário* foi publicado em 1840, na *Burton's Gentleman Magazine* e expõe o conhecimento de Poe sobre espaço e decoração nas mais diversas culturas do mundo, com efeito, no ensaio, o autor discorre acerca de quais peças e elementos da ambientação devem ou não estar presentes na decoração de um ambiente. Assim, através das descrições dos ambientes internos feitas pelo narrador, principalmente quando ele se encontra no gabinete de Roderick Usher, defendemos uma possibilidade de dialogismo de *A Filosofia da Mobília* com *A Queda da Casa de Usher*.

Poe mostra o quanto os olhos do seu tempo estavam se voltando para as coisas da casa no seu aspecto mais imaterial – o estético. Saber descrevê-las, conforme tipos sociais e perfis psicológicos, conferia a Poe uma competência necessária para criar cenários plausíveis de ocorrerem na realidade de seus [...] contos. Nesse relato sobre a má decoração do momento, as referências às questões do olhar são flagrantes: *ofensa ao olhar, olho da mente, olhos cegamente subservientes* (MALTA, 2010, p. 04).

Parcialmente, *A Filosofia do Mobiliário* apresenta-nos uma mera descrição de itens que podem estar presentes em qualquer ambiente como luzes, espelhos, tapetes, candelabros, cortinas, tipos de tecidos, madeiras entre outros. Porém, Poe opina acerca dos gostos decorativos de diversos povos de no mundo, e enaltece a habilidade dos ingleses na decoração de um aposento. Ao descrever a decoração de um ambiente ideal, o autor despretensiosamente constrói uma teoria do espaço gótico ideal, que, de fato, pode ser utilizado na construção de sua própria narrativa. Poe aponta a relevância de cada item necessário para obter a “perfeição” na decoração de um espaço e ainda faz ressalvas acerca deles. Consideremos o que Poe (2009) discorre sobre tapetes e flores:

[...] O tapete é a alma da sala. Dele são deduzidos não só as cores, mas também as formas de todos os objetos em cima dele. [...] A aversão pelas flores ou imagens de objetos familiares de todos os tipos devem ser excluídos dos limites da cristandade. Em suma, os tapetes, cortinas, tecidos para sofás, todos os artigos desta categoria devem ser de um Arabesco⁶⁰ estritamente ornamentais⁶¹.

Desta maneira, Poe não apenas “filosofa” sobre a decoração de ambientes, mas também pratica sua teoria de *art decor* em sua escrita narrativa, assim como percebemos pela descrição dos primeiros objetos do quarto de Roderick, onde tapetes, entalhes, a aparência do assoalho e troféus participam da configuração do espaço sombrio em que as personagens de *Usher* se encontram. Os objetos descritos pelo narrador são sempre dados como sombrios e sem luz. Acerca disso, vejamos o que Edgar Allan Poe (2009) escreve sobre o brilho e os vidros:

O brilho é a principal heresia da filosofia americana de mobiliário – uma heresia facilmente compreensível como deduzida da corrupção do mal gosto. Somos extremamente loucos por gás e vidro. O gás é completamente inaceitável na casa. Sua luz vibrante e inconstante ofende. Qualquer pessoa com ambos cérebro e olhos, se recusará a usá-lo. Uma luz suave, o que os artistas chamam de luz fria, com suas consequentes sombras quentes, fará maravilhas mesmo em um

Ornato pintado ou esculpido, inspirado na arte muçulmana; Enfeites de origem árabe, onde se entrelaçam linhas, ramagens, etc. Fontes: <<http://www.dicio.com.br/arabesco/>> e <<http://www.dicionarioinformal.com.br/arabesco/>>. Acesso 26/07/2012.

⁶¹ A carpet is the soul of the apartment. From it are deduced not only the hues but the forms of all objects incumbent. [...]The abomination of flowers, or representations of well-known objects of any kind, should never be endured within the limits of Christendom. Indeed, whether on carpets, or curtains, or paper-hangings, or ottoman coverings, all upholstery of this nature should be rigidly Arabesque.

apartamento mobiliado de forma imperfeita. Nunca, nenhuma invenção foi mais encantadora do que a lâmpada- astral. Queremos dizer, a própria lâmpada-astral, a lâmpada de Argand, com sua tela de cristal original polido e suave, e seus raios de luar uniformes e quentes (p. 717- tradução nossa).

Assim, podemos considerar a aplicação da teoria de *A Filosofia do Mobiliário*, na seguinte passagem do conto, quando o narrador encontra-se diante de seu amigo Roderick Usher, e descreve minuciosamente o gabinete e sua decoração:

O aposento em que me encontrei era amplo e alto. As janelas, compridas, estreitas e ogivais, achavam-se a tal distância do negro assoalho de carvalho que se tornavam inteiramente inacessíveis por dentro. Fracos raios de luz, avermelhada atravessavam as vidraças guarnecidas de gelosia, tornando suficientemente claros os objetos ali existentes. O olhar, no entanto, esforçava-se em vão para alcançar os cantos mais distantes do aposento, ou os recessos do teto abobado e trabalhado a cinzel. Escuras tapeçarias cobriam as paredes. O mobiliário geral era excessivo, incômodo, antigo e estragado. Muitos livros e instrumentos musicais jaziam espalhados em torno, mas não conseguiam dar vitalidade alguma ao ambiente (POE, 2003, p. 11–grifos meus).

O narrador do conto descreve um espaço com fracos raios de luz, que serviam apenas para perceber quais objetos encontravam-se naquele aposento e ainda janelas de vidro com proteções de gelosia, que tornava a casa inacessível de dentro pra fora, o que, de fato, acentua o isolamento de Roderick Usher com o mundo exterior. Ainda, há a presença de mais tapetes escuros e uma grande quantidade de móveis antigos e em estado de deterioração.

Poe (2009) ainda aponta sua aversão ao brilho e às luzes na ambientação:

Nesta questão de vidros, geralmente partimos de falsos princípios. Sua característica principal é o brilho, e nesta única palavra, quanto de tudo que é detestável exprimimos! Luzes vacilantes e agitadas são algumas vezes agradáveis; para os idiotas e as crianças sempre – mas no embelezamento de uma sala deveriam ser escrupulosamente evitadas. Na verdade, até mesmo as luzes fortemente firmes são inadmissíveis. Os imensos e inexpressivos lustres, com vidros prismáticos, luz de gás e sem quebra-luz, que estão pendentes de

nossos salões mais elegantes, podem ser citados como a quintessência de tudo o que é falso no gosto, ou ridículo até a loucura. (p. 717)

Poe também faz articulação entre brilho e espelho, objeto cujo uso parece exagerado ao seu olhar:

Agora, o pensamento mais medíocre será suficiente para convencer qualquer um com olhos, do efeito desagradável da abundância de espelhos, especialmente os maiores. Independente de sua reflexão, o espelho apresenta uma superfície contínua, plana, incolor e monótona – algo sempre e obviamente desagradável. Considerado como um refletor, ele contribui fortemente para produzir uma monstruosa e odiosa uniformidade: e o mal é aqui agravado não só na proporção meramente direta, mas em uma proporção cada vez maior da sua fonte. Com efeito, uma sala com quatro ou cinco espelhos distribuídos ao acaso, é, do ponto de vista artístico, uma sala sem forma. Se acrescentarmos a esse desprazer, o brilho sobre brilho, teremos um caos perfeito de efeitos discordantes e desagradáveis (POE, 2009, p. 717-718 - tradução nossa).

Assim, *A Queda da Casa de Usher* apresenta elementos relacionados à ambientação e à decoração descrita na *Filosofia do Mobiliário*, demonstrando que

Poe, além de abordar os assuntos sobre decoração, acompanhava as atualidades sobre estudos ópticos (GORDON) e parece que sua crítica à decoração foi levada aos romances, promovendo situações em que as decorações e o conjunto dos objetos decorativos ocasionassem efeitos de ilusão de óptica, levando alguns personagens a sofrerem de histeria ou outras anomalias mentais. É como se Poe explicitasse suas próprias teorias sobre questões visuais e psicológicas nas suas histórias, disfarçando-as como ficção. O romance seria um meio de colocar suas teses de impacto da decoração sobre a mente humana, alcançando muitas vezes relações de medo, histeria ou loucura (MALTA, 2010, p. 04).

A *Filosofia do Mobiliário* é uma ilustração da perspectiva detalhista de Poe, mas o uso da mobília e de quaisquer outros objetos ou categorias narrativas devem ser discutidos dentro do contexto do conto. É importante ressaltar, por exemplo, que no conto *A Queda da Casa de Usher*, alguns elementos como o lago, constitui um tipo de “espelho”, com efeitos de reflexo e duplicação que atendem à coerência de significados da história.

O estado vital das personagens descritas na *Casa de Usher* parece, também, se assemelhar à decadência e à decoração dos ambientes em que elas vivem. Nesse contexto, faremos uma breve ressalva acerca destas, pois defendemos que as categorias diegéticas mais exploradas nas obras narrativas de Poe são a caracterização dos personagens e a ambientação. Sobre a primeira categoria, Baudelaire discorre da seguinte forma, dando a entender que, de fato, há uma recorrência de traços na construção das personagens:

Os personagens de Poe, ou melhor, o personagem de Poe, o homem de faculdades superagudas, o homem de nervos relaxados, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, aquele cujo olhar está ajustado, com a rigidez de uma espada, sobre objetos que crescem à medida que ele os contempla (BAUDELAIRE apud POE, 2012, p. 21).

Os personagens de Poe são planos⁶² e seguem quase sempre a mesma linha de caracterização, própria da estética poeana de escrita: são homens frágeis, doentes, psicóticos e principalmente solitários e melancólicos. Eles têm anseios quanto ao triunfo da vida, mas a desesperança e as forças do universo giram contra eles; um abismo de medo, terror e solidão toma conta de suas vidas, empurrando-os para um buraco negro de negatividade, de onde eles não podem escapar. Essa ligeira explanação parece ter sido vivida pelo próprio Poe, um homem de difícil índole e personalidade, com perdas e desilusões amorosas que inspiraram, talvez, grande parte do terror e a melancolia expressas em sua obra. Poe tinha um gênio criativo incompreendido pelos seus contemporâneos, o que não lhe fez render sucesso financeiro e artístico em sua época, algo que só foi alcançado mais tarde, através da tradução e divulgação de suas obras para a língua francesa, feita por Baudelaire, Mallarmé e Paul Valéry.

Ainda sobre os personagens de Poe, o escritor norte-americano H. P. Lovecraft (2007), escreve:

Seu protagonista típico é um cavalheiro soturno, elegante, altivo, melancólico, intelectual, altamente sensível, caprichoso, introspectivo, solitário e, às vezes, um pouco maluco, de família ancestral e

⁶²Tais personagens “são facilmente reconhecíveis sempre que surgem”; são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam as circunstâncias” (FOSTER, 1949, p. 66-67 apud CÂNDIDO, 2011, p. 62-63).

condições opulentas; em geral, profundamente versado em conhecimentos exóticos, e com uma terrível ambição de penetrar nos segredos do universo. Afora seu nome altissonante, esse personagem obviamente tem pouco a ver com a novela gótica primitiva, pois ele não é, claramente, o vilão diabólico da novela radcliffiana ou ludoviquiana. Indiretamente, porém, ele possui uma espécie de conexão genealógica, visto que suas características soturnas, ambiciosas e antissociais recendem fortemente ao típico herói byroniano que, por sua vez, é um descendente dos Manfreds, Montonis e Ambrósios góticos (p. 69).

Para Lovecraft (2010), os personagens de Poe, em geral, remetem aos do Romantismo. Assim, afirmamos que Roderick Usher é uma personificação do típico herói romântico, uma vez que características como isolamento, sensibilidade, melancolia e propensão à loucura são claramente descritas pelo narrador de *A Queda da Casa de Usher*.

2.3. A Queda da Casa de Usher e a metalinguagem

Nessa seção, vamos discutir *A Casa de Usher* a partir de uma perspectiva baseada na metaficção. Esta pode ser definida, nos moldes de Patricia Waugh, (1984, p. 2—tradução nossa) como “um termo dado à escrita de ficção que chama a atenção autoconscientemente e sistematicamente para o seu status como um artefato a fim de levantar questões acerca do relacionamento entre ficção e realidade”⁶³. Esse tipo de ficção, como Waugh aponta, é consciente de seu próprio status como construção narrativa e linguística. Trata-se de uma prática comum aos leitores contemporâneos que estão cientes da autoconstrução da narrativa como *narrativa*. A metaficção não anula a “magia” do leitor, mas sim, lhe oferece uma mágica parcial, alimentando uma ilusão e ao mesmo tempo a quebra dessa ilusão.

Vejamos o que nos diz Stam (1981), sobre a arte da metaficção:

[...] um conflito entre o desejo de criar uma ilusão e a decisão consciente de destruí-la. A lucidez do ilusionista, consciente do lado fictício de sua criação, entra em conflito com seu desejo de criar uma imagem crível e convincente. (p. 58)

⁶³ A term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationships between fiction and reality.

A metaficção trata de um conflito entre ilusionismo e ficcionalidade. Essa arte consciente de sua natureza criativa é objetivamente abordada por Edgar Allan Poe na *Filosofia da Composição*, onde o mesmo defende que cada elemento deve confluir para se alcançar o efeito final tão pretendido e idealizado nos seus contos, pois “em toda a composição não deve existir nenhuma palavra, de tendência direta ou indireta, que não esteja ligada ao plano pré-estabelecido” (POE, 1985, p. 430 – nossa tradução)⁶⁴.

Regressando ao pensamento de Waugh (1984), essa acrescenta que um dos principais meios para analisar a metalinguagem é através das personagens, uma vez que eles “podem fornecer um modelo útil para a compreensão da construção da subjetividade do mundo fora dos romances” (1984, p. 3)⁶⁵, ou contos, como aqui defendemos. Dessa maneira, o nosso conhecimento de mundo pode ser influenciado pela nossa compreensão das ações subjetivas do mundo dos personagens dentro da obra.

Ainda, sobre a metaficção Naomi Schor (1987) afirma que existem dois tipos de intérpretes da obra literária: o intérprete crítico, a que ela denomina simplesmente de *intérprete*, e o personagem-intérprete, ao qual ela se refere como *interpretante*. Enquanto o primeiro é aquele que está fora do universo diegético (qualquer intérprete geral de um texto), o segundo participa daquele universo e, portanto tem sua função na narrativa. “[...] Ambos envolvem (ao menos) uma dupla atividade interpretativa, a interpretação no segundo grau ou “en abyme” (p. 122)⁶⁶. A função do interpretante na obra torna-se de extrema relevância uma vez que é “[...] através dele que o autor está tentando dizer ao intérprete alguma coisa sobre a interpretação, e o intérprete deveria escutar e tomar nota.” (Idem-tradução nossa)⁶⁷.

Hutcheon discute dois níveis de metaficcionalidade, *covert* (implícito) e *overt* (explícito), que nos serão úteis na análise de *A Queda Casa de Usher*. Hutcheon (1984) defende que:

Existem textos que são [...] diegeticamente autoconscientes, ou seja, conscientes de seus próprios processos narrativos. Outros são

⁶⁴In the whole composition there should be no Word, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pré-established design

⁶⁵may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels

⁶⁶[...] both involve (at least) a double interpretative activity, interpretation in the second power or “en abyme.”

⁶⁷[...] through the interpretant, the author is trying to tell the interpreter something *about* interpretation, and the interpreter would do well to listen and take note.

linguisticamente autoreflexivos, demonstrando sua consciência tanto dos limites quanto do poder de sua própria linguagem. No primeiro caso, o texto se apresenta como diegese, como narrativa; no segundo, ele é um texto inconfundível, ou apenas linguagem. (p. 22-3 – tradução nossa)⁶⁸

Considerando essa tipologia, defendemos que *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, nos oferece elementos metalinguísticos e metanarrativos, e entre esses, podemos discutir aqueles implícitos e explícitos, assim como defende Hutcheon (1984), pois “a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles [...]” (JAKOBSON, 1995, p. 119). Assim, defenderemos aqui que “a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso” (*idem*).

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*.

De maneira semelhante, Ricardo Piglia defende o conto através de uma “teoria da história secreta”, citando Poe como um dos contistas que soube como decifrar e entrelaçar uma história em outra. Piglia (2002) primeiramente elabora duas teses do conto. Para o autor, a primeira se resume na seguinte acepção: “um conto sempre conta duas histórias” (2002, p. 89). Desta forma, acrescenta:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos

⁶⁸ There are texts which are, (...), diegetically self-aware, that is, conscious of their own narrative processes. Others are linguistically self-reflexive, demonstrating their awareness of both the limits and the powers of their own language. In the first case, the text presents itself as diegesis, as narrative; in the second, it is unobfuscated text, language.

interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário (p. 89)

Dessa forma, a metaficção e a metalinguagem pode nos prover maiores possibilidades de desvendar alguns enigmas do nosso objetivo de pesquisa, uma vez que recorreremos também a analisar tanto as estruturas narrativas explícitas (de superfície) quanto implícitas (profundas) do conto *A Queda da Casa de Usher*. Ainda, de acordo com Piglia (2002):

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. [...] Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. [...] O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão (90-91).

Discutindo *A Queda da Casa de Usher*, a partir da própria construção narrativa e textual, Scott Peebles (2004) compara Poe a um engenheiro e construtor da própria narrativa e da poesia. O autor aborda primeiramente a arte consciente de Poe, expressa em *A Filosofia da Composição*, expondo a imagem racional de Poe de fazer literatura. Sua teoria da narrativa ressalta o elevado cálculo de raciocínio, ao invés da pura inspiração, tão defendida pela poesia Romântica. O autor também sugere que o trabalho de Poe pode ser interpretado em moldes metaficcionais e de construção da própria linguagem. Para ele, somente a partir da segunda metade de 1830 é que Poe parece realmente ter iniciado tais recursos em sua escrita:

“William Wilson” contém mais referências autobiográficas do que qualquer outro conto de Poe, incluindo a data de aniversário compartilhada por Poe e Wilson e o espaço da Escola Inglesa em que Poe estudou em 1818; e *A Narrativa de Gordon Pym*, publicada um ano antes de “Usher”, contém numerosas referências hesitantes a Poe, o ostensivo “editor” da narrativa de Pym. Em resumo, outros trabalhos a partir dos fins de 1830 mostram um Poe mais preocupado com a construção como tema ou tropo e, de modo incomum propenso à auto-referência em sua ficção, apoiando a ideia que “Usher” poderia ser

lido em termos das próprias convenções de Poe como um construtor da literatura (PEEBLES, 2004, p. 179).⁶⁹

Peebles (2004) ainda discorre acerca das construções textuais de *A Queda da Casa de Usher*. Para o autor, além de Poe utilizar mecanismos metaficcionais, ele também chama a atenção para o *status* de palavras apenas como palavras. Isso pode ser percebido no intenso uso de repetições de vocábulos como *de* e *e*, somado ainda a uma grande quantidade de adjetivos compostos, como no primeiro parágrafo da história, que descreve as particularidades da cena ante a casa de Usher, em que o narrador-personagem se encontra.

A Casa de Usher é construída com base na percepção da mente dos personagens e do sentimento medo, em que fatos, palavras e acontecimentos são meticulosamente pensados para se obter o *efeito* tão defendido por Poe em sua *Filosofia da Composição*. Iniciando-se pela epígrafe do conto: “Son coeur est un luth suspendu; Sitôt qu’on Le touche il résonne.”⁷⁰, percebemos que o conto aciona um recurso de intertexto – que constitui-se como relevante dentro do universo da metaficção. As epígrafes são como prenúncios das histórias e podem servir de indícios de como os leitores podem interpretar a obra. Na epígrafe do conto, as duas linhas fazem parte da canção *Le Refus*, do compositor francês Pierre-Jean de Béranger, que era contemporâneo de Poe. Na canção original⁷¹ em francês, temos o pronome possessivo *mon* (meu, minha), enquanto Poe, o trocou por *son*(dele, dela), o que evidencia uma ambiguidade proposital do escritor, uma vez que o vocábulo pode referir-se tanto a um personagem masculino (Roderick) quanto a um feminino (Madeline), porém não se sabe para quem diretamente a palavra é direcionada.

Considerando que na história, Roderick e Madeline Usher são irmãos gêmeos, recorremos a Chevalier e Gheerbrant (2009) quando afirmam:

⁶⁹“William Wilson” contains more autobiographical references than any other tale by Poe, including the birthday shared by Poe and Wilson and the setting at the English school Poe attended in 1818; and *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, published the year before “Usher,” contains numerous winking references to Poe, the ostensible “editor” of Pym’s narrative. In short, other works from the late 1830s show Poe to be preoccupied with construction as a theme or trope and unusually prone to self-reference in his fiction, supporting the idea that “Usher” might be read in terms of Poe’s own concerns as a builder of literature (PEEBLES, 2004, p. 179)

⁷⁰Seu coração é um alaúde pendurado; tão logo alguém o toca, ressoa.

⁷¹[http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Refus_\(B%C3%A9ranger\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Refus_(B%C3%A9ranger)) – Acesso em 07/01/13

[...] Eles simbolizam, assim, as **oposições internas** do homem e o combate que ele tem de travar para superá-las, revestem significado sacrificial: a necessidade de uma abnegação, da destruição ou da submissão, do abandono de uma parte de si mesmo, para o triunfo da outra (p. 465 – grifos meus).

Conforme o conto de Poe, Roderick enterra Madeline, sua irmã gêmea e consequentemente sua outra parte e oposição com o objetivo de “enterrar” ou destruir uma parte de si mesmo. Os gêmeos compartilham uma conexão do Além, pois são as duas metades de uma só pessoa. É exatamente nesse ponto que defendemos que a epígrafe de De Béranger demonstra certa ambiguidade de gêneros, pois pode referir-se tanto a Roderick quanto a Madeline. Ainda, semanticamente, a epígrafe pode ser utilizada para se referir à condição emocional e frágil de Roderick ou de Madeline, como se esses dois personagens estivessem prestes a “desmoronar” junto com a casa, a qualquer momento.

Ainda discutindo acerca dos elementos metalinguísticos de *Usher*, defendemos que o poema *O Palácio Assombrado*, cantado durante as improvisações de Roderick com seu violão, é de fato, o embrião do conto e é a partir dele que o narrador percebe “pela primeira vez, plena consciência, por parte de Usher, do desmoronamento de sua sublime razão no trono em que se achava” (p. 17). O poema, referido ao narrador como uma rapsódia, é uma miniatura do próprio conto e também uma duplicação do tema que se passa na própria história:

I

No mais verde de nossos vales,
Habitado por anjos bons,
antigamente um belo e imponente palácio
- um palácio radiante – se erguia.
Nos domínios do rei Pensamento,
Lá se achava ele!
Jamais um serafim ⁷²espalmou a asa
Sobre um edifício só metade tão belo.

II

⁷² Um anjo da mais alta ordem na hierarquia Judio-Cristã. Cada um possui dois ou três pares de asas. (POE, 2009, 350).

Estandartes amarelos, gloriosos, dourados,
Sobre seu telhado ondulavam, flutuavam,
(Isso, tudo isso, aconteceu há muito,
muitíssimo tempo.)
E em cada brisa suave que soprava,
naqueles doces dias,
ao longo dos muros pálidos e empenachados,
se elevava um aroma alado.

III

Caminhantes que passavam por esse vale feliz
viam, através de suas janelas iluminadas,
espíritos que se moviam musicalmente
ao som de um alaúde bem afinado,
em torno de um trono onde, sentado,
(Porfirogênito!)
Com majestade digna de sua glória,
aparecia o senhor do reino.

IV

E todo refulgente de pérolas e rubis
era a linda porta do palácio,
através da qual passava, passava e passava,
a refulgir sem cessar,
uma turba de ecos cuja grata missão
era apenas cantar,
com vozes de inextinguível beleza,
o talento e o saber de seu rei.

V

Mas seres maus, trajados de luto,
assaltaram o alto trono do monarca:
(ah, lamentemo-nos, visto que nunca mais a
Alvorada despontará sobre ele, o desolado!)
e, em torno de sua mansão, a glória,
que, rubra, florescia,
não passa, agora, de uma história quase esquecida

dos velhos tempos já sepultados.

VI

E agora os caminhantes, nesse vale,
através das janelas de luz avermelhada, vêm
grandes vultos que se movem fantasticamente
ao som da desafinada melodia;
enquanto isso, qual rio rápido e medonho,
através da porta descorada,
odiosa turba se precipita sem cessar,
rindo – mas sem rir nunca mais (POE, 2003, p. 17-8 – grifos meus).

De acordo com o narrador, os versos desse poema eram cantados junto ao alaúde e durante algumas das várias improvisações de Roderick Usher, quando ele dividia a companhia com o seu amigo-visitante na casa de Usher. Os versos “[...] eram, tanto nas notas como nas palavras de suas loucas fantasias (pois ele, não raro, se acompanhava por meio de improvisações verbais) [...]”. (POE, 2003, p. 16-7).

Em suma, o poema narra a história de um palácio provido de extrema beleza arquitetural. O edifício existia há muito tempo e era localizado “no mais verde [...] dos vales” (POE, 2003, p.17), onde o rei Porfirogênito⁷³ era “o senhor do trono” (*idem*). O palácio chamava a atenção dos viajantes que passavam em seus arredores, pela sua extrema luminosidade, presença de estandartes de cores brilhantes e o clima de harmonia que despertava, porém, inexplicavelmente o palácio é devastado pelas trevas, tornando-se assombrado por vultos e “seres maus, trajados de luto” (*idem*).

Podemos ainda elaborar um campo semântico semiótico com vocábulos do poema dividido em três grupos, relacionando-os posteriormente à atribuição de sentido do conto *A Queda da Casa de Usher*:

CAMPO SEMÂNTICO	VOCÁBULOS
CORES E ILUMINANAÇÃO	Verde, amarelo, dourados, pálidos, iluminada, radiante, refulgir, refulgente,

⁷³ Do grego, “nascido da púrpura”. A cor púrpura tem sido associada durante muito tempo, com a realeza, então, um porfirogênito é alguém nascido na realeza (POE, 2009, p. 350).

	luto (preto), rubra, descorada, avermelhada, Porfirogênito
FORMAS	Imponente, belo, empenachados, alto,
MÚSICA E SONS	Alaúde, afinado, musicalmente, ecos, cantar, vozes, som, desafinada, melodia,

Na tabela acima, percebemos a relação da escolha vocabular de Poe, para o poema que duplica o sentido da história. No mesmo, há ainda outra referência a epigrafe do conto, no qual aparece a palavra *alaúde*, relacionada também ao instrumento musical que Roderick toca. Ademais, palavras como, afinado, musicalmente, ecos, cantar, vozes, som, e melodia têm relação direta com a música, arte da qual Roderick era, também, intensamente ligado. Ainda, a palavra *rio* pode aludir ao lago da casa, que reflete sua imagem. Assim, a presença de um *mise en abyme* de palavras em de textos que se referem a outros textos e assim sucessivamente é característico do caráter metaficcional e metalinguístico dos contos de Poe, a exemplo de *Usher*.

Não há nenhuma explicação, no poema, por que o palácio foi acometido de decadência e trevas. De acordo com os últimos versos do poema, o palácio, no momento presente, é conhecido pela obscuridade e temor que causa nas pessoas que passam em suas proximidades, que não mais querem contemplá-lo. A tomada inexplicável das trevas nas mediações do castelo nos remete às ambientações lúgubres e decadentes características das histórias de terror gótico, como a própria *A Queda da Casa de Usher*. Assim, defendemos um diálogo intertextual entre *O Palácio Assombrado* e a *Casa de Usher*: ambas as edificações, agora, se encontram decadentes e assombradas por superstições e melancolia e, ainda, em ambas as histórias, existe um lago “rápido e medonho,” (POE, 2009, p. 18) nas imediações das construções. Logo, o poema é uma duplicação da própria casa de *Usher*.

Poe e sua arte consciente nos levam a um lugar fictício, onde duplos e duplicações agem como espelhos dentro da própria narrativa, onde um fato é referido dentro de outro. De acordo com Peebles (2004), a maioria dos exemplos de duplicação na história, é de fato, se encontram dentro dos outros:

Os gêmeos Roderick e Madeline; Roderick e o narrador, que eventualmente torna-se “infectado” pela condição de seu amigo; a pintura abstrata e semelhante a uma catacumba e a catacumba onde Madeline é enterrada; “O Palácio Assombrado” e “A Queda da Casa de Usher”; “The Mad Trist”- o romance gótico que o narrador lê pra Usher – e os eventos que ecoam seus sons na casa; a tempestade e o clímax tumultuoso da história. Então há a casa que é “duplicada” ou refletida no lago, mas também é refletida no duplo significado de “casa”, se referindo tanto à família quando aos seus habitantes, e mais especificamente refletida em Roderick, cujo poema assemelha o palácio ao seu próprio mestre; ou, se a história é um tipo de sonho ou jornada psicológica do narrador, como vários críticos têm sugerido, a casa pode expressar a alma (a psique) do narrador. (PEEBLES, 2004, p. 180-3)⁷⁴

De fato, *A Queda da Casa de Usher* pode ser considerada uma história de duplos, onde pares de eventos, lugares, personagens e objetos são apresentados não por acaso ao leitor, mostrando a contribuição da construção consciente de Edgar Allan Poe. Ao iniciarmos pelo título original do conto em inglês – *The Fall of the House of Usher* – percebemos recursos metalinguísticos de polissemia e “processos anagramáticos, hipogramáticos e anafônicos” (PIGNATARI, 2004). Como já abordamos anteriormente, Usher refere-se tanto à mansão como à família ancestral de Roderick, porém o vocábulo em inglês apresenta dois significados: como substantivo, pode significar “porteiro” ou “escudeiro”; e como verbo, “introduzir”, “anunciar”, “conduzir.” Dessa maneira, concluímos que ambos os significados nos transmitem a ideia de alguém que será responsável por nos introduzir em algum lugar, como um porteiro que nos abre a porta para o universo fictício da Casa de Usher: “The valet now threw open a door and *ushered* me into the presence of his master” (POE, 2004, p. 53 – grifos meus) e na tradução que utilizamos, “O mordomo, então abriu uma porta e *conduziu-me* à presença de seu amo” (POE, 2002, p. 11 – grifos meus).

⁷⁴ the twins Roderick and Madeline; Roderick and the narrator, who eventually becomes “infected” by his friend’s condition; Roderick’s abstract but vault-like painting and the vault where Madeline is buried; “The Haunted Palace” and “The Fall of the House of Usher”; “The Mad Trist” – the Gothic romance the narrator reads to Usher – and the events that echo its sounds in the house; the thunderstorm and the tumultuous climax of the story. Then there is the house, which is “doubled” or reflected in the tarn, but also reflected in the double-meaning of “house,” referring to the family as well as their dwelling, and more specifically reflected in Roderick, whose poem likens the “palace” to its master; or, if the story is a kind of dream or psychological journey of the narrator, as several critics have suggested, the house may express the psyche of the narrator.

Além dessas possibilidades de significado da palavra *usher*, Décio Pignatari (2004) aponta que o título do conto apresenta um anagrama perfeito:

O título apresenta ainda duas particularidades: *a)fall*, especularmente, produz *llaf* = *laugh* = riso, gargalhada [...]; *b) USHER*, além de ser formado de *us* = nós, *he* = ele, *she* = ela, *her* = dela (a narrativa envolve três personagens), contém quatro fragmentos de *HOUSE*, rearranjadas. A canção que Roderick Usher entoa, ao som de um instrumento de cordas – *The Haunted Palace* (O Palácio Assombrado) – termina justamente com uma gargalhada de espectros [...](2004, p. 130).

Poderíamos ainda adicionar a esta possibilidade, **Us** (nós) + **her** (ela/dela), como se Roderick e o narrador pertencessem a *ela*, Madeline. O mesmo “her” poderia ser empregado para se referir à casa, uma vez que esse elemento apresenta mais de um sentido: é referido tanto com relação à família Usher quanto à própria construção da casa. Na história, a casa é retratada em termos de personificação (a exemplo de suas janelas que imitam “olhos”), assim ela poderia ser referida como um personagem do conto e teria relevância na narrativa, podendo não ser referida apenas através do pronome sujeito “it”, usado para coisas inanimadas. O termo *Usher* guarda também, em processo anagramático, a palavra *hush* (v. silenciar, acalmar, sossegar; s. silêncio), que por sua vez, poderia referir-se ao silêncio da casa e à monotonia que o narrador descreve logo nas linhas iniciais do conto, antes de chegar à casa de Usher. Esse mesmo silêncio poderia ainda referir-se à acuidade dos sentidos de Roderick, já que este não suportava sons altos, devido à sua enfermidade.

Concomitantemente, percorrendo temas que refletem dualismos e duplos, a melancolia é o tom característico do Romantismo, pois é “governado por um senso de forma inadequada entre o real e o aparente, o paraíso e a terra. [...] pela luta (entre corpo e alma, conteúdo e forma) e pelo desejo (sempre de algo por vir) (SIMPSON, 2003, p. 9 – tradução nossa)⁷⁵. Entre os maiores temas poéticos do Romantismo estavam a liberdade do ser, a glorificação do lugar-comum, o supernatural, o ocultismo, um retorno ao medieval, o esotérico, a paixão, o individualismo, o não-conformismo, o apocalipse e a morte.

⁷⁵ “governed by a sense of the inadequate fit between the real and the apparent, heaven and earth. It is thus governed by struggle (between soul and body, content and form) and by desire (for something always still to come)”

Dessa maneira, consideramos Roderick Usher um artista romântico e sua arte reflete o dualismo que sua própria vida antissocial e melancólica deixa transparecer. Os quadros que ele pinta são, nas palavras do narrador, “puras abstrações” (POE, 2003, p. 16), telas que possuem um caráter abstrato, algo que parecia fugir da realidade:

Quanto às pinturas a que se entregava à sua incansável fantasia – e que se transformavam, traço a traço, em qualquer coisa de vago que me fazia estremecer com maior emoção, pois eu estremecia sem saber por que -, quanto a essas pinturas (tão vívidas que suas imagens ainda se acham presentes em meu espírito), eu em vão procuraria extrair delas a mínima parte que pudesse estar contida no âmbito das simples palavras escritas. Pela extrema simplicidade e nudez de seus desenhos, ele detinha e subjugava a atenção. Se é que é algum mortal jamais pintou uma ideia⁷⁶, esse mortal foi Roderick Usher. Para mim, ao menos nas circunstâncias que então me cercavam, surgia, das puras abstrações que o hipocondríaco conseguia lançar em suas telas, um terror intenso e intolerável, cuja sombra não senti jamais na contemplação dos devaneios, sem dúvida refulgentes, mas demasiado concretos, de Fuseli (POE, 2003, 15-16).

O narrador não consegue expressar em palavras os sentimentos que se suscitam quando apreciava as pinturas de Roderick Usher, pois elas eram dotadas, ao mesmo tempo, de ideias “vagas” e “simples” (p.16). Embora os desenhos de Roderick expressassem extrema simplicidade, eles também sugeriam algo de abstrato. Assim, através do ato de pintar (abstrato) Usher expressava suas ideias e visões acerca do mundo exterior (concreto/real), de acordo com o narrador. Nesse contexto, afirmamos que o conto revela-nos mais um dualismo: concreto/abstrato. O narrador ainda aponta que as pinturas do seu amigo lhe despertavam um “terror imenso e intolerável”, como se ele estivesse a contemplar uma tela de Fuseli (1741-1825), pintor suíço mais conhecido pela obra *O Pesadelo*⁷⁷(POE, 2009, p. 349).

Diante das telas em que o caráter abstrato predomina, o narrador chama a atenção para uma em específico:

⁷⁶ “Referência à ideia Romântica de um nível transcendental do pensamento puro ou ideal. O ideal de [Roderick] Usher é corrompido por sua linha de estudo” (CHARLES BROWER, 2009, p. 349 apud POE, 2009)

⁷⁷ *O Pesadelo* (1781), de Henry Fuseli. Óleo sobre Tela; Dimensões Originais: 101,6 × 127 cm. Local que se encontra atualmente: Institute of Fine Arts, Detroit, USA. Disponível em: <http://www.dia.org/object-info/f222b80e-c3ba-4dd0-a705-4b14cb4f5ad6.aspx?position=1>. Acesso em 28/04/2013, às 03:48.

Uma das concepções fantasmagóricas do meu amigo, em que meu espírito de abstração não participava de maneira tão rígida, pode ser esboçada, embora debilmente, com palavras. Um pequeno quadro representava o interior de uma abóbada⁷⁸ ou um **túnel** imensamente longo e retangular, de muros baixos, lisos, brancos e sem interrupção de adornos. Certos pontos acessórios do desenho serviam bem para dar a ideia de que aquela escavação se achava a grande profundidade, sob a superfície da terra. Não se via nenhuma saída ao longo da sua vasta extensão, nem se observava nenhum archote ou outra fonte de luz artificial; não obstante, uma onda de raios intensos inundava tudo, banhando o seu interior de um esplendor lívido e inadequado (POE, 2003, p. 16- grifos meus).

O símbolo do túnel expresso na tela de Roderick pode ter importante papel na interpretação do texto, uma vez que se trata de mais um recurso metaficcional e estará atrelado à decodificação de sentido do texto. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1996), tal símbolo pode ser definido como:

Um caminho de comunicação escuro e cercado, encontrado na superfície da terra e também no mundo subterrâneo, que conduz, através da escuridão, a uma zona de luz a outra, via de passagem que encontramos em todos os ritos de iniciação [...]. O túnel é símbolo de todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem ser o começo de outra vida (1040-1041).

A partir das descrições da pintura de Roderick Usher, feitas pelo narrador, podemos fazer um paralelo com a obra *O Pesadelo*, de Fuseli. O narrador descreve essa tela do seu amigo como diferente de todas as outras que ele havia pintado até então. Nela, a figura de um túnel é retratada em detalhes, ao lado de pequenos muros brancos. A construção é localizada a uma grande profundidade da terra, o que então, a impedia de receber qualquer iluminação, porém, há a presença de raios abundantes, o que demonstra ainda mais a ambivalência do contraste claro/escuro do desenho. A descrição da pintura do conto também pode relacionar-se com as técnicas de *chiaroscuro* utilizadas em *O Pesadelo*, como podemos ver abaixo, o que indica que Poe poderia ter

⁷⁸ Na tradução do conto que aqui utilizamos, a palavra *vault*, como está no original em inglês, foi traduzida como abóbada, porém, ela também pode significar catacumba; câmara em um cemitério usada para sepultamentos (Oxford Dictionary of Current English, Edited by Catherine Soanes. New York: Oxford University Press, 2001).

usado a obra como referência para uma das telas que o último descendente da família Usher pinta na narrativa:



Consequentemente, o dualismo entre luz/escuridão retratado no túnel da tela de Usher, apresenta-se evidente ao apreciarmos a tela do pintor suíço. Embora o quadro de Fuseli não retrate o mesmo motivo artístico do de Roderick Usher, há nele elementos que podem ser relevantes no processo de construção do sentido do texto de Poe.

Nessa pintura se vê uma figura medonha sentada no peito de uma moça adormecida. Essa imagem pode também remeter à nossas crenças ancestrais: quando dormimos seres hediondos (a morte, o demônio e os espíritos malignos) se aproximam para tirar a vida do adormecido. Ainda, a figura do cavalo, que aparece saindo da escuridão, vem reforçar essa idéia, já que está associado à escuridão. Além do mais, o quadro representa uma imagem ao mesmo tempo sensual e macabra, característico do gótico.

Em *O Pesadelo*, percebemos também o uso de elementos utilizados como alegoria, como forma de diálogo com os temas principais do conto de Poe. Nesse sentido, recorreremos ao significado dos símbolos do cavalo.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1996), o simbolismo do cavalo pode estar relacionado a diversas significações, mas entre elas podemos destacar:

Uma crença, firmemente defendida na memória do povo em todo o mundo, associa o cavalo no início do tempo com a escuridão e com o mundo infernal do qual ele se originou. [...] Este cavalo arquetípico era a criança misteriosa da escuridão e guia de ambos morte e vida [...] A tradição e a literatura da Ásia central [...] têm preservado uma imagem do cavalo infernal com as forças misteriosas que se assumem ao ponto que a força humana falha, nos portões da morte. Habitado à escuridão, à clarividência, ele percorre o caminho do guia e do intercessor, em outras palavras, de um condutor de almas (517).

Estabelecendo um diálogo entre a tela de Fuseli e o conto de Poe, sugerimos outro significado do cavalo a um dos dualismos expressos em *Usher*, como já abordamos anteriormente: vida/morte, que por sua vez, pode fazer referência também à condução do percurso entre o caminho da vida e da morte de Madeline, já que ele atua alegoricamente como um condutor de almas do mundo terreno para o espiritual. Na tela acima, o cavalo é igualmente retratado com sua sombra, o que indica mais uma ocorrência de duplicação de sentido.

A ambientação na obra do pintor suíço assemelha-se também à do quadro Roderick Usher, pois ambas retratam um espaço fechado e escuro, mas também com uma grande ocorrência de iluminação. A decoração do ambiente do quadro de Fuseli também afigura-se àquela descrita pelo narrador no conto de Poe: a antiguidade e riqueza do mobiliário e cortinas escuras que cobrem as paredes.

Como artista romântico individualista, Roderick Usher vive seus dias tentando fugir da realidade que o cerca, e para isso, se entrega à arte, compondo e tocando canções, pintando quadros e também, lendo inúmeros volumes de livros dos mais diversos assuntos. O narrador afirma que esses livros estavam “em perfeito acordo com aquele caráter fantasmal” de seu amigo. E acrescenta:

Estudamos, cuidadosamente, obras como *Velvert et Chartreuse*, de Gresset; o *Belphegor*, de Maquiavel; *O céu e o inferno*, de

Swedenborg; a *Quiromancia*, de Robert Flud, Jean D'Indaginé e De la Chambre; a *Viagem pelo espaço azul*, de Tieck, e *A cidade do sol*, de Campanella (POE, 2003, p. 19)⁷⁹.

De acordo com as palavras do narrador homodieético, um dos volumes preferidos de Roderick Usher era “a pequena edição *in-octavo* do *Directorium Inquisitorium*, do dominicano Eymeric de Gironne⁸⁰”, mas “sua principal delícia [...] ele a encontrava na leitura atenta de um raro e curioso livro gótico *in-quarto* – o manual de uma igreja esquecida – intitulado *Vigiliae mortuorum secundum chorum ecclesiae maguntinae* (POE, 2003, p. 20)⁸¹.

A obsessão de Roderick com a morte é expressa mesmo nos livros que ele lê. Dessa forma, defendemos que seu deleite principal, ao apreciar o livro que o narrador denomina de *gótico*, estabelece uma relação de diálogo com a futura morte de sua irmã, pois, antes de o narrador saber sobre a morte de Madeline, Roderick já agia como se estivesse antecipando a cerimônia de morte de sua irmã, porém, mantinha esse fato apenas para si mesmo. Assim, a leitura do livro *Vigiliae mortuorum secundum chorum ecclesiae maguntinae* influencia as ações de Roderick, assim como o narrador nos informa:

Não pude deixar de pensar no estranho ritual desse livro e em sua estranha influência sobre o hipocondríaco, quando, uma noite, tendo sido informado, abruptamente, de que lady Madeline já não existia, ele me manifestou a intenção de conservar o corpo, durante quinze dias (antes de seu sepultamento final), numa das numerosas criptas situadas no interior das paredes do edifício (POE, 2003, p. 20).

Sete ou oito dias decorridos do enterro de Madeline, o narrador afirma ter percebido mudanças nos hábitos e humor de seu amigo, Roderick Usher, que desde

⁷⁹ Jean-Baptiste- Louis- Gresset (1709-1777), poeta e dramaturgo francês, e autor dos dois poemas “Vert-Vert” e “La Chartreuse”; “Belphegor” ou “Belfagorarcidiavolo”, de Nicolau Maquiavel (1469-1527), é uma novela satírica sobre homens e mulheres; Emanuel Swendenborg (1688-1772) foi um filósofo místico sueco; Flud, ou Robert Fludd, foi um praticante de leitura de mãos, ou quiromancia, assim como Jean D'Indaginé e Marin Cureau de laChamber, e todos os três escreveram volumes sobre a quiromancia; LudvigTieck (1773-1853) poeta, escritor e dramaturgo do Romantismo Alemão; Tomasso Campanella (1568-1639), autor da obra utópica *A Cidade do Sol*. (BROWER *apud* POE, 2009, p. 350)

⁸⁰ Nicolas Eymeric foi o grande inquisidor de Aragon, no começo de 1356; seu *Directorium Inquisitorium* continha instruções para interrogar hereges (*idem*)

⁸¹ “The Vigils of the Dead According to the Church of Mainz”(As Vigílias dos Mortos, segundo a Igreja de Mainz) (*idem*).

então passara a andar (“de um aposento para outro com passos apressados [...]; a palidez de seu rosto adquirira [...] um tom mais cadavérico [...]” (POE, 2003, p. 21) e sua voz se resumia a um “trêmulo balbucio, como de extremo terror, caracterizava agora, habitualmente, as suas frases” (*idem*). Ainda, nessa mesma noite, uma enorme tempestade, com fortes redemoinhos, ventos e clarões de luminosidades, acomete a Casa de Usher e para ajudar o amigo a passar por essa noite, o narrador inicia a leitura de um livro intitulado *Mad Trist*⁸², de sir Launcelot Canning, para Roderick Usher.

Em suma, o livro *Mad Trist* narra a história de um herói chamado de Ethereld, que invade a morada de um ermitão, mas no lugar dele encontra um enorme dragão, “com língua de fogo, que montava guarda ante um palácio de ouro, com assoalhos de prata; e sobre a parede havia um escudo brilhante, no qual se lia a seguinte legenda: “*Aquele que aqui entrar, vencedor será; Aquele que mate o dragão, o escudo ganhará.*” (POE, 2003, p. 25). Ethelred, de fato, mata o dragão ao fim da narrativa.

Assim, defendemos a existência de um diálogo entre esse livro e o próprio conto *A Queda da Casa de Usher*. O primeiro pode também ser considerado como outra miniatura de *Usher*. Há também um ponto análogo a se considerar: a presença do mesmo vocábulo *mad*, no título da primeira história, que por sua vez, remete também ao nome da personagem Madeline. Coincidentemente, são os fatos narrados no livro de Launcelot que chamam a atenção do narrador, ao ler uma passagem que reproduzia os mesmos acontecimentos que ocorriam, simultaneamente, na casa de Usher. O narrador nos informa que ao ler a seguinte passagem de *Mad Trist*, estremece:

E Ethelred ergueu a sua maça e desferiu um golpe na cabeça do dragão, que caiu diante dele, e exalou o seu hálito pestilento, com um grito tão estridente, áspero e medonho que Ethelred teve de tapar os ouvidos com as mãos, para suportar aquele tremendo barulho, tão forte como jamais ouvira antes”(POE, 2003, p. 25).

Assim que acaba de ler a passagem acima, o narrador faz uma pausa repentina e afirma ouvir “um ruído fraco e aparentemente distante, mas áspero, prolongado, singularmente agudo e dissonante – a contraparte exata do grito sobrenatural lançado pelo dragão, tal como o romancista descrevera como eu imaginava” (*idem*). O processo

⁸² Assim como outros livros de “Usher”, os críticos consideram este uma invenção de Poe (BROWER *apud* POE, 2009, p. 350).

de relação dialógica entre esses dois textos se dá justamente quando o narrador lê o trecho da história e os ruídos descritos em *Mad Trist* são ouvidos por ele na casa de Usher, simultaneamente. Assim, há uma reverberação da ficção de Ethelred, no universo da Casa de Usher, pois a história do cavaleiro reflete os fatos narrados no mundo de *Usher*.

O narrador, então, vai progressivamente acentuando a atmosfera de medo e de caráter inexplicável presente no universo diegético da Casa de Usher, a fim de prender o leitor até o fim da história. Os fatos ocorridos na Casa de Usher não são explicados e o narrador hesita ao afirmar se Roderick Usher, assim como ele, também tinha ouvido os barulhos na casa, mas afirma que desde os últimos momentos havia percebido uma alteração nas ações do amigo: “De modo algum não tinha certeza de que ele tivesse notado os ruídos em questão, embora, certamente, uma estranha alteração se houvesse verificado, nos últimos minutos, em sua atitude” (POE, 2003, p. 25).

Destarte, não há explicações acerca de como e por que Roderick Usher havia mudado sua fisionomia repentinamente, o que causa uma estranheza, ligada também ao à progressão de suspense, assim outro dualismo pode também se fazer presente, o explicável/inexplicável. Isso nos leva a inserir o conto de Poe também na categoria de fantástico-estranho, defendida por Todorov (2010), onde:

Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história, no fim recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram o personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito (p. 51).

Porém, ao aproximar-se do fim da narrativa de Usher, o narrador insiste cada vez mais em estabelecer a atmosfera de medo, de algo sempre a vir. Entretanto, o clímax da história é marcado quando o narrador lê a parte de *Mad Trist* em que Ethereld escapa do dragão e chega, enfim, à casa do eremita:

[...] e lembrando-se do escudo de bronze e de que o encantamento que sobre ele pesava estava desfeito, afastou os destroços de seu caminho e avançou, corajosamente, pelo pavimento de prata do castelo, na direção do escudo que estava preso à parede, o qual, na verdade, não esperou que ele chegasse até perto, caindo-lhe aos pés, sobre o assoalho de prata, com violento e terrível ruído” (POE, 2003, p. 51).

Simultaneamente, os eventos narrados no livro de Sir Launcelot Cuningham refletem na Casa de Usher. Somados à tempestade que ainda ocorria fora da casa, o estado nervoso de Roderick Usher, os ruídos ecoados por todos os lados na mansão, o narrador, então, anuncia o ponto máximo do conto:

No mesmo instante, como se a energia sobre-humana de suas palavras houvesse adquirido a força de um encantamento, as enormes e antigas folhas da porta que ele indicava entreabriam, lentamente, as suas pesadas mandíbulas de ébano. Aquilo era obra de uma rajada de vento, mas no marco daquela porta surgiu, alta e amortalhada, a figura de lady Madeline. Suas alvas vestes estavam manchadas de sangue, e havia sinais de violenta luta em toda a sua pálida figura. Durante um momento, permaneceu, trêmula e vacilante, sobre o umbral; depois com um grito abafado e queixoso, caiu pesadamente sobre o irmão e, em sua violenta e, agora, final agonia, o arrastou para o chão já cadáver, vítima dos terrores que havia previsto (POE, 2003, p. 28).

Com esse acontecimento na narrativa, confirma-se a relação de analogias, em outro nível metaficcional, em *Usher*, como relacionamos anteriormente entre *Mad Trist* e o final da narrativa. No fim do conto, Madeline é descrita pelo narrador como uma figura fantasmagórica, semelhante a uma morta-viva de Madeline, o que nos remete à caracterização de outros personagens da literatura da tradição gótica. Elementos como a escuridão, volta à vida após uma suposta morte, vingança e principalmente a decadência e a morte adquirem ainda suspense na resolução de *A Queda da Casa de Usher*, quando, literalmente, “a casa cai”:

Fugi, aterrorizado, daqueles aposentos e daquela mansão. A tempestade se desencandeava ainda com toda a sua fúria, quando atravessei o velho caminho. Súbito, uma luz intensa se projetou diante de mim, e voltei-me para ver de onde provinha uma claridade tão estranha – pois somente a imensa mansão e suas sombras se achavam para trás. A irradiação provinda da lua cheia, de um vermelho cor de sangue, já baixa no horizonte, brilhava agora através daquela fenda antes mal perceptível, a que já me referi, e que se estendia, em ziguezague, desde o telhado do edifício até sua base. Enquanto a olhava, a fenda alargou-se rapidamente – soprou violenta rajada de vento, em redemoinho – e o disco inteiro de satélite irrompeu de repente à minha vista. Meu cérebro se transformou quando vi as pesadas paredes se desmoronarem, partidas ao meio; ouviu-se um longo e tumultuoso estrondo, como o reboar de mil cataratas – e o lago fétido e profundo, aos meus pés, se fechou, tétrica e silenciosamente, sobre os restos da Casa de Usher (POE, 2003, p. 28).

Considerando a teoria defendida por Edgar Allan Poe, em sua *Filosofia da Composição*, percebemos que cada palavra, durante o processo de elaboração de uma narrativa, de fato, contribui para alcançar o efeito tão desejado por ele na apreciação de uma obra literária. O narrador homodiegético da obra, ao fim dela, ainda não consegue encontrar explicações concretas para a queda da casa, afirmando apenas o que ele presencia e também do que participa, e não se esforça em tentar encontrar uma maneira de justificar ao leitor a suposta causa das ações ocorridas na narrativa. Sobre tal aspecto, a reflexão de Todorov (2010) nos ajuda a continuar pensando:

A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico mas ao que se poderia chamar de uma “experiência de limites”, e que caracteriza o conjunto da obra de Poe. [...] Em “A Queda da casa de Usher” é o estado extremamente doentio do irmão e da irmã que desconcerta o leitor. Em outras partes serão as cenas de crueldade, o gozo no mal, o assassinato, que provocam o mesmo efeito. O sentimento de estranheza parte pois dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos. [...] Suas novelas prendem-se quase todas ao estranho, e algumas, ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico (p.55).

Podemos ressaltar a adequação de certos de elementos do conto quanto aos significados mais centrais: a rachadura em forma de zigue-zague que parece dividir a mansão ao meio; o lago sombrio que reflete a paisagem ao redor da casa, assim como ela própria; a tela pintada por Roderick Usher, que anuncia a morte e consequente enterramento de Madeline; o poema *O Palácio Assombrado*, que remete à situação da Casa e, consequentemente, ao enredo da própria história e ainda, os fatos narrados durante a leitura do livro *Mad Trist*, que simultaneamente se refletem na casa.

As incertezas que Poe proporciona para a interpretação de suas obras são expressas nas formas anagramáticas, hipogramáticas, códigos, símbolos de criptografias, mostrando-nos uma arte de linguagem consciente, por parte do próprio autor. Em *A Queda da Casa de Usher*, porém,

O que incomoda ao final do enredo é que ele continue tão obscuro e o terror surja justamente do sentimento de um núcleo no drama daquelas personagens que permanece indecifrável aos olhos logocêntricos do leitor. Algo não foi dito, mas está ali, e esta presença é mais

assustadoramente atraente do que a pintura de crimes hediondos ou criaturas sobrenaturais. (MARQUES, 2010, p. 252)

No final do conto, o leitor não tem certeza de que os fatos decorridos dentro do universo diegético são ou não reais. Assim como Marques (2010) postula, algo não foi dito, mas está ali, nas entrelinhas, nos abismos narrativos da obra de Poe. Há algo que pode vir à tona, que deseja ser revelado, que poderia mesmo iluminar uma interpretação mais objetiva do conto. É exatamente por isso que *Usher* permanece há quase dois séculos no imaginário crítico, teórico e artístico da Literatura e da Cultura.

Esse abismo de possibilidades e interpretações é claramente demonstrado através das duplicidades e incertezas na construção narrativa e linguística do texto de Poe, revelando que a metaficção duplica a interpretação. No caso de *A Queda da Casa de Usher*, o narrador julga os fatos observados através das atitudes que ele presencia com relação a Roderick Usher. Como já discutimos anteriormente, Roderick encontra-se em um estado de incoerência psicológica e como o próprio narrador afirmava, “um tanto perturbado” (POE, 2002, p. 9). Se o narrador julga pelo que vê e presencia na Casa de Usher e principalmente através dos atos de Roderick Usher, há uma possível duplicidade de informações, já que o narrador não nos assegura a veracidade do que viu ou presenciou na *Casa*, sua lógica ora pode estar certa ora, errada, deixando o leitor em dúvida sobre uma única e possível interpretação.

CAPÍTULO III

AS “CASAS” DE POE E CORMAN – DO CONTO AO FILME

3.1. *Usher* - Recepção Crítica

A Queda da Casa de Usher (The Fall of the House of Usher) é um dos filmes de Roger Corman mais bem aclamados criticamente e compõe um feito prático das ideias sobre cinema do seu diretor/produtor. Surgida num contexto de ascensão do chamado cinema de baixo orçamento, tal obra cinematográfica tentou retratar visual e ideologicamente alguns dos principais aspectos da contracultura dos anos 1960, principalmente no que se refere à atmosfera psicodélica e psicológica caracterizada pelos personagens.

Como já abordamos anteriormente no capítulo I, Roger Corman tornou-se conhecido pela produção e direção de filmes “rebeldes”, que envolviam sexo, ação e gangues de motocicleta. Esses mesmos filmes transitavam entre os gêneros mais populares do cinema e tinham o valor de orçamento bem inferior àqueles produzidos pelos grandes estúdios de Hollywood. Corman também tornou-se mais conhecido no cinema americano por seus filmes de horror-comédia, a exemplo de *A Pequena Loja de Horrores* e *O Corvo*, adaptação-paródica do poema clássico de Edgar Allan Poe.

Nos anos 1950, quando o cinema de baixo orçamento nos Estados Unidos estava no ápice, a AIP tornou-se conhecida pela produção de filmes de monstros, com efeitos especiais baratos, nos quais Roger Corman começou a se estabelecer como diretor e produtor. Entretanto, a companhia também produzia filmes baseados em obras canônicas, dentre os quais muitas adaptações de romances e contos góticos famosos como *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Bronte; *Drácula*, de Bram Stoker e *Twice-Told Tales* (trilogia de *A Experiência do Dr. Heidigger*, *A Filha de Rappaccini* e *A Casa das Sete Torres*) baseados em obras de Nathaniel Hawthorne.

A American International Pictures surgiu em 1954 e na mesma década conseguiu liderar as produções de baixo orçamento no cinema americano. Cineastas como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, Roger Vadim e Federico Fellini dirigiram e filmes para a companhia ainda nos seus primórdios (SMITH, 2009).

Diferente da adaptação fílmica de Epstein, realizada nos anos 1920, que mesclava enredos de outros contos de Poe, a exemplo de *Ligeia* e *O Retrato Oval*, o filme de Corman é baseado apenas na obra homônima de Edgar Allan Poe, embora apresente temáticas da estética poeana de uma forma geral, como vingança, loucura, obsessão e morte. Então, o filme compõe reflexos característicos da obra do escritor americano de uma maneira geral, compartilhando noções de dialogismo e fidelidade.

De acordo com Carlos (2013) e Smith (2003), *A Queda da Casa de Usher* inaugurou uma fase experimental na carreira de Corman, passando a obter um considerável e positivo reconhecimento na crítica americana. *Usher* abriu as portas para a fama de Roger Corman como diretor e produtor de filmes de estética “B”, que antes eram restritos a uma pequena recepção e não obtinham grandes lucros. Nos anos 1950, quando Corman começou a produzir seus filmes, o orçamento para cada um girava em torno de US\$ 50 mil, entretanto para os primeiros títulos para a série de oito adaptações dos contos de Poe, o custo variava entre US\$ 200 e 250 mil. O sucesso crítico e financeiro de *A Queda da Casa de Usher* (cerca de US\$ 2 milhões), despertou ainda mais o interesse do cineasta a dirigir e produzir outras adaptações cinematográficas dos contos de Edgar Allan Poe.

Em críticas da época podemos discutir a recepção do filme no jornal *The New York Herald Tribune*:

O conto clássico de Poe foi adaptado para o cinema em grande estilo. Muito acima das engenhocas humanas dos filmes atuais desta categoria, ele se concentra na atmosfera, não faz mistério sobre seus artifícios necessários e, mais importante, caminha conscientemente nos passos estilísticos de Poe ... Parte do diálogo não é estilístico suficiente para se ajustar confortavelmente na atmosfera, mas tais falhas não danificam seriamente o clima que define a obra de arte, a música, a direção e a atuação de Price, cuja compreensão intelectual desta bizarrice é boa de se ver ... Para os aficionados, este é um movimento encorajador na direção certa, uma restauração da delicadeza e arte para o gênero de terror (SMITH, 2003, 109)⁸³.

⁸³ Poe's classical tale has been fixed on film in fine style. Far above the human gadgetry of most current movie in this category, it concentrates on atmosphere, makes no bones about its necessary artifices and, most crucial, walks conscientiously in Poe's stylistic steps...Some of the dialogue is not stylistic enough to fit snugly into the atmosphere, but such flaws do not seriously damage the mood set the art work, the music, the direction and the acting of Price, whose intellectual grasp of this bizarrerie is fine to see...For aficionados, this is a heartening move in the right direction, a restoration of finesse and craftsmanship to the genre of dread

De acordo com o jornal americano, *A Casa de Usher*, apesar de ser um filme de categoria B, transpõe para o cinema de forma positiva o conto de Edgar Allan Poe. Para o veículo de comunicação escrita, o filme conscientemente explora a semelhança estética de Poe ao enfatizar a obscuridade da atmosfera presente na narrativa, o que é ainda mais perceptível pela criatividade da direção e produção de Roger Corman e pela atuação de Vincent Price. Ainda, criticando o filme como “bizarro”, porém de maneira positiva, o jornal afirma que uma das possíveis falhas do filme se dá nos diálogos do roteiro, que não se adequam à atmosfera que o filme apresenta. Esse aspecto realmente não é característico do “cormanesco”, uma vez que a sua ênfase recai na cenografia, na atmosfera sombria e na caracterização psicológica das personagens, e não nas falas do conto/roteiro propriamente ditas. Entretanto, apesar dessa característica estrutural do roteiro de Richard Matheson, o filme ainda foi qualificado como “inspirador” para os futuros filmes daquela categoria, adicionando beleza artística ao gênero de terror.

Em outra crítica, o jornal *The Overlook Film Encyclopedia: Horror* enfatiza a cenografia de *Usher* :

Um filme magnificamente coerente, que é muitas vezes visto como pura decoração, mostra um cuidado notável com o detalhe. Quando o pretendente de Fahey (Damon) entra pela primeira vez no quarto em que Price tem se mantido preso, por exemplo, ele está vestindo azul, um toque de vida brilhante que se estremece contra o carmesim usado por Price e ecoa por todo o mobiliário: a cor de sangue (e talvez a culpa que já mancha a mente de Price), quando Fahey volta da sua sepultura para levá-lo com ela em sua mortalha funerária manchada de sangue (SMITH, 2003, p. 110).⁸⁴

A crítica americana, como pudemos avaliar nos trechos acima, em suma, recebeu *Usher* de maneira positiva, embora ressalte as diferenças técnicas e estilísticas entre conto de Poe e o filme de Roger Corman. A revisão por parte dos maiores jornais dos Estados Unidos também demonstra a relevância da obra de Corman para o cinema do país e enfatiza o reconhecimento do filme pela sua grandiosidade estética e como impulso para o desenvolvimento dos filmes “B” futuros. Ademais, a decoração, as cores

⁸⁴ A magnificently coherent film that is often dismissed as pure decoration, it shows a remarkable care for detail. When Fahey’s suitor (Damon) first enters the room in which Price has imprisoned himself, for instance, he is wearing blue, a splash of vivid life that jars against the crimson worn by Price and echoed throughout the furnishings: the color of blood (and perhaps the guilt that already stains Price’s mind) when Fahey returns from the grave to claim him in her bloodstained funeral shroud.

e a *mise-en-scène* do filme também foram consideradas criticamente como pontos criativos do “cormanesco”, aspectos que podem nos oferecer possíveis leituras e discussões para uma melhor compreensão do filme.

3.2. *A Queda da Casa de Usher* no cinema – problematização estética

Por tratar-se de meios semióticos diferentes, obviamente haverá diferenças estruturais, artísticas e ideológicas na transposição do conto de Poe para o filme homônimo de Corman. Entretanto, o diálogo entre ambas as obras de arte se faz possível em alguns pontos que discorreremos a seguir, o que possibilita uma maior compreensão entre deslocamentos, semelhanças e diferenças características de cada estética artística.

O roteiro de Richard Matheson faz algumas alterações na história. [...] Um dos problemas com qualquer versão de *A Queda da Casa de Usher* é que é a ausência do drama interno. Assim Richard Matheson precisa inventar um conflito - o narrador está agora obcecado em levar de Madeleine longe da casa [...], enquanto Roderick determina igualmente que ela não pode sair e está condenada. Esta também é a primeira das adaptações cinematográficas a inventar uma história de fundo para a linha de Usher (algo retido pela maioria das adaptações cinematográficas posteriores). Assim, a casa torna-se uma manifestação dos crimes realizados pelos antepassados e representa um mal físico que está penetrando em seus ossos e está afetando moralmente os descendentes. Roderick finalmente tem sua elevada acuidade dos sentidos, o que faz de um personagem original fascinante - por outro lado esta é uma característica que, depois de ser introduzida, não tem nenhuma relevância para a história subsequente (um problema também enfrentado por Poe) (SCHEIB, 1999-2014)⁸⁵

⁸⁵ Richard Matheson's script makes some changes to the story.[...] One of the problems with any version of *The Fall of the House of Usher* is that it is lacking in internal drama. Thus Richard Matheson needs to invent conflict – the narrator is now obsessed with taking Madeleine away from the [...] while Roderick is equally determined that she cannot leave and is doomed. This is also the first of the film adaptations to invent a backstory for the Usher line (something retained by most subsequent film adaptations). Thus the house becomes a manifestation of the crimes conducted by the ancestors and represents a physical evil that is seeping into their bones and is morally affecting the descendents. Roderick finally has his heightened over-acuteness of the senses, which makes for a fascinatingly original character – on the other hand, this is a trait that, after being introduced, has no subsequent relevance to the story (a problem also faced by Poe). Fonte: <<http://moria.co.nz/horror/fall-of-the-house-of-usher-1960.htm>>. Acessado em 21/04/14.

Diferente do enredo do conto de Poe, o narrador recebe o nome de Philip Winthrop - embora ele não seja amigo de infância de Roderick, mas sim o noivo de Madeleine. Desde sua chegada, Roderick aconselha Philip a ir embora da mansão, pois ela está “viva” e em breve vai levar com ela todas as pessoas que se encontram lá. Na obra de Poe, o narrador não é caracterizado fisicamente e não sabemos nada sobre o ele. Esse narrador-personagem tem uma onisciência limitada, pois julga apenas o que ele presencia, fazendo suposições sobre aquilo que ele não compreende. É através do narrador do conto, que conhecemos toda a história que se passa na *Casa de Usher*.

No filme, esse personagem “vive” a história, uma vez que o diretor tem a intenção de mostrar seu ponto de vista, inclusive a câmera segue seu ponto de vista. Ademais, é principalmente através das falas de Roderick Usher e de Bristol (o mordomo) que deduzimos os eventos que virão a ocorrer na mansão, assim como as revelações que nos levarão a uma maior compreensão da trama fílmica. Esses dois personagens masculinos prenunciam o fim da mansão, ao conviver com a decadência progressiva da *Casa de Usher* e os fatos que ocorrem no seu exterior e interior, aspectos que no filme recebem maior relevância narrativa.

A adaptação de Roger Corman, produzida mais de cem anos após a publicação do conto de Poe, conta com outros artifícios tecnológicos para alcançar um efeito semelhante à narrativa do escritor americano. Para tal, a literatura usa primordialmente as palavras e a partir delas constrói outras categorias literárias inerentes do próprio texto narrativo, a exemplo da atmosfera, da caracterização dos personagens, do tom entre outros. No cinema, além de contarmos com a palavra, contamos com mecanismos visuais e sonoros para despertar os mais variados efeitos nos seus apreciadores. No cinema, há maiores liberdades de expressão artística, pois seus aparatos técnicos permitem aos cineastas mais possibilidades de recriação, aliado, obviamente à criatividade de cada um deles.

Dessa maneira, assim como afirma Epstein (1947), o cinema e linguagem cinematográfica dispõem de maior autonomia enquanto arte pois,

[...] se, ao invés de pretender imitar os processos literários, o filme tivesse se empenhado em utilizar os encadeamentos do sonho e do devaneio, já teria podido constituir um sistema de expressão de

extrema sutileza, de extraordinária potência e rica originalidade. E essa linguagem não pareceria desaprumada, desnaturada, meio perdida em esforços ingratos para apenas repetir o que a palavra e a escrita significavam com facilidade. Ao contrário teria aprendido a captar, seguir a trama fina e móvel de um pensamento menos superficial, mais próximo da realidade subjetiva, mais obscura e verdadeira (apud XAVIER, 1983, p. 298).

Para Jean Epstein, cineasta e também teórico do cinema, a sétima arte melhor se imporia como discurso autônomo se se comprometesse em produzir sua própria legitimação e não dependesse de outros discursos como a literatura. Assim, o cinema estaria preparado para evoluir progressivamente em relação à sua própria originalidade estética, através dos seus equipamentos técnicos, capazes de produzir os mais diferentes e simultâneos efeitos se comparados a outros discursos artísticos. Embora, a afirmação do autor já conte mais de meio século, é possível acrescentar que o mesmo já argumentava a relação entre cinema e literatura, não distanciando-a enquanto discurso, mas sim enfatizando a importância de suas especificidades estéticas, o que porém, não descarta possíveis formas de diálogos entre as mesmas.

A partir dos anos 1960,

Corman aproveitou as melhores condições de produção para filmar o conto de Poe com a intensidade das cores produzidas pela fotografia em Technicolor, um procedimento caro e que exige uma equipe especializada. Associado à essa possibilidade, o filme tira o máximo de proveito do Cinemascope, formato de projeção em que a proporção da imagem na tela fica com mais de duas vezes de largura que de altura. O recurso torna ainda mais claustrofóbicos os quartos, corredores e criptas por onde vagam os quatro personagens do filme (CARLOS, 2013, 35-6).

A chamada tecnologia Technicolor permitiu a Corman aliar a sua estética de cinema à carga psicológica característica dos personagens dos contos de Poe. Assim, apontamos que as cores mais utilizadas apresentam um valor semântico na construção do filme, pois enfatizam a caracterização psicológica dos personagens, a ambientação e a atmosfera sombria características da *Casa de Usher*.

Apesar de distorcer significativamente a trama do conto de Poe, como a reformulação dos significados dos personagens e seus lugares na trama, o roteiro assinado por Richard Matheson oferece a Corman as condições para o que este mais sabe: criar efeitos por meio de

atmosferas que equivalem, em termos visuais, às preferências de Poe por descrições mórbidas (CARLOS, 2013, p. 39).

A presença significativa das variações das cores vermelha, azul, preto, cinza e roxa se faz presente não só no figurino dos personagens e na encenação, mas também em outros recursos metalinguísticos do filme, como os quadros utilizados para indicar a história da origem da *Casa*.

Quando se abre uma porta na casa assombrada e por ela irrompe a figura do sinistro Vincent Price (1911-1993) vestido num figurino rubro, estamos avisados que o vermelho não será apenas uma cor forte nesse filme coloridíssimo. Tudo ali passa pelo sangue, desde a maldição que condena há séculos a linhagem dos Usher até as mercas que Madeline deixa em seu rastro na apoteose de horror do final (CARLOS, 2013, p. 35).

No filme, as cores mais usadas, como as que citamos no parágrafo acima, também podem ser uma referência às salas do castelo do Príncipe Próspero, no conto de Poe, *The Mask of the Red Death*, que se distribuem em azul, roxo, verde, laranja, branco, violeta e preto.

Ademais, as variações de cores fortes revelam o espírito vibrante e inquieto da cultura de 1960, assim como afirma Boisset (1986):

Realizado rapidamente, o filme transcreve com o simbolismo um pouco inocente mas fascinante o admirável conto de Poe, do qual Corman tentou recuperar o angustiante clima de inquietude moral. Se a história roda no vazio durante as cenas psicológicas, existem incríveis momentos, como a sequência onírica, que é antológica (apud CARLOS, 2013, p. 37)

Relacionando, o uso das cores utilizadas no filme e sua possível relação com valores psicológicos e dramáticos da atmosfera na obra de Corman, Martin (2005) acrescenta que:

Sem cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece portanto que a sua utilização bem compreendida, pode não ser apenas uma *fotocópia* da realidade exterior, mas deverá preencher uma função *expressiva* e *metafórica*, tal como o preto e o branco transpõe e dramatiza a luz (p.89).

O valor metafórico e sugestivo das cores no filme se faz presente desde as cenas iniciais da obra, quando percebemos um contraste entre os trajes azul de Phillip e o casaco longo, de um tom vermelho vívido, de Roderick. Assim, destacamos a metáfora do tom de terror e sanguinário que se passará na trama até o fim. Os móveis são retratos em tons mais próximos do vinho, para expressar uma suposta antiguidade, como a mobília vitoriana. No decorrer do filme, Roderick Usher utiliza na maioria das vezes de trajes vermelhos e mesmo quando usa outra cor, alguma peça ou detalhe vermelho se faz presente. Associamos ainda a cor vermelha a esses possíveis significados, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009):

O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação. [...] O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. [...] Um seduz, encoraja, provoca, [...], o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta (p. 944).

Assim, através de alguns significados da cor vermelha, percebemos um deslocamento de sentido de alguns dualismos como dia/noite, trevas/luz, claro/escuro, vida/morte presentes na narrativa de Poe e que são utilizados para destacar o caráter ambíguo do conto. Ainda, afirmamos também que a cor vermelha pode se referir a outro recurso dual e oposto do conto: o pronome *son* (ele/ela) em francês, que aparece na epígrafe do conto, demonstrando assim uma ambiguidade de gêneros entre Madeline e Roderick. Igualmente, a cor pode ter relação com o fato de os dois irmãos serem gêmeos, cujo, em suma, para Chevalier e Gheerbrant (2009) significa “oposições internas” (p. 65).

Ao observarmos as primeiras cenas do filme de Corman, percebemos a ênfase dada na ambientação, seja ela na parte exterior ou interior da própria mansão, assim como na narrativa de Poe. Entretanto, como já discutimos no capítulo II, no conto, o narrador não tem nome e é um amigo de infância do Roderick Usher e só vai ao seu encontro, na mansão, porque recebe uma carta do mesmo, pedindo que passasse alguns dias com ele, pois se dizia estar muito doente e fraco. Entretanto na adaptação de Corman, o personagem com mesma função vai à casa de *Usher* à procura de Madeline, a irmã de Roderick, uma vez que eles se conheceram em Boston, noivaram e pretendiam se casar em breve. Diferente do conto, Philip não era amigo de Roderick e mesmo não

foi convidado para ir hospedar-se na mansão. Ainda, percebemos a rivalidade entre os Roderick e Philip, pois o primeiro temia a saúde da irmã e queria confiná-la em seu quarto, a fim de ela melhorar sua saúde.

No primeiro diálogo com Roderick Usher, o personagem Philip revela que pretende também ter filhos com Madeline, porém Roderick revela a linhagem da família Usher está contaminada, dizendo ao rapaz que “Se as coisas fossem diferentes, eu o receberia na família com alegria. Mas, dadas as circunstâncias, é impossível” (CORMAN, 1960), apontando a atmosfera melancólica da mansão *Usher*.

Na narrativa de Poe, o personagem do mordomo detém pouca importância narrativa e só é responsável praticamente por abrir a porta para o narrador e o levar a seu amo, Roderick Usher. De forma semelhante, no filme, o mordomo também introduz o narrador no mundo obscuro da mansão e família Usher, mas participa ativamente da trama. No filme, esse personagem é responsável por revelar distraidamente o mais importante ponto do filme: que Madeline sofre de catalepsia e foi enterrada viva por seu irmão.

3.3. A recriação da ambientação gótica em *Usher*

O gótico teve início na alta Idade Média, quando a Igreja Católica era a maior instituição social e detinha o poder. A construção de igrejas cada vez maiores e mais altas era sinônimo do poderio da religião católica cristã da época. Assim, a arquitetura gótica floresceu como uma reação ao modelo de arquitetura clássica, reta e ordenada. Essa arte era desordenada, sombria e caótica PUNTER & BYRON, (2002), GROOM (2012), BOTTING (1996) e seus enormes arcos quebrados, as altas paredes e vitrais que narravam histórias da Bíblia através de imagens multicoloridas pretendiam levar os fieis a um maior contato com Deus.

Não só igrejas tinham construções em forma de arquitetura gótica, mas também mansões, castelos, abadias e diversas outras formas arquitetônicas, principalmente a partir do século XVIII, com a ascensão da imaginação gótica na Europa e com a popularização dos romances góticos que tinham construções góticas na maioria dos seus enredos (GREENBLAT, 2012). Assim como já discutimos nos capítulos I, o gótico pode referir a diversos meios artísticos, porém nossa ênfase recai principalmente na discussão acerca de suas características na literatura e no cinema.

Todavia, apontamos que há diferenças estéticas, características das suas obras de arte – cinema e literatura – específicas de cada sistema semiótico. Na narrativa de Poe, o gótico é construído com base na descrição da ambientação da casa e seus arredores, na atmosfera de suspense e horror e na caracterização melancólica e sombria dos personagens Roderick e Madeline Usher.

Na sétima Arte, os cenários, ou a *mise-en-scène*, também apresentam um valor de extrema importância:

Os cenários (ou o cenário) têm muito mais importância no cinema do que no teatro. Uma peça pode ser representada perfeitamente num cenário muito esquemático, mesmo diante de uma simples cortina, enquanto não se concebe uma acção cinematográfica fora de um ambiente real e autêntico: o realismo que se prende à coisa filmada parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca. [...] Os cenários, quer sejam de *interiores* ou de *exteriores*, podem ser reais (isto é, terem existência independente da filmagem), ou *construídos* no estúdio [...]. Mas [eles], também são construídos com intenção simbólica, com a preocupação da estilização e de significação [...] (MARTIN, 2005, p. 78).

Assim como Martin (2005) aponta, o cenário desempenha um papel relevante na decodificação de sentido da obra cinematográfica, podendo ser utilizado muitas vezes, como em *A Queda da Casa de Usher* (conto e filme), como ênfase ao realismo da narrativa e também de modo simbólico, a fim de expandir significação ao contexto artístico através das preferências de cada cineasta. Roger Corman utiliza vários cenários para enfatizar a atmosfera e caracterização dos personagens retratados na trama. Ademais, o realismo do filme é atribuído a outros elementos característicos da estética cinematográfica como a cor, os tipos de planos de filmagem e o figurino.

Ao analisarmos a primeira cena do filme de Corman, percebemos inicialmente como o gótico é construído. Na cena inicial do filme (figura 2), vemos a ambientação aos arredores da *Casa de Usher*, tal qual Poe descreve no primeiro parágrafo do conto, como “uma região singularmente monótona com imagens invertidas das junças cinzentas e de trocos espectrais” (POE, 2003, p. 7). Através de tons escuros do cinza, preto, marrom e o azul da roupa do personagem Philip Winthrop, podemos visualizar a atmosfera lúgubre envolta da mansão *Usher*:



(Imagem 1)

O aspecto sombrio, de lugar abandonado e sem vida do ambiente é mais evidente quando analisamos a imagem acima. O solo cor de cinza, os troncos de árvores desprovidos de qualquer folha ou fruta e uma fraca luz azul caracterizam o sombrio da *mise-en-scène* do filme. Podemos também argumentar que a luz levemente azul é usada para indicar a atmosfera de suspense no filme, o que é ainda mais enfatiza pela música com clima de suspense que se pode ouvir nos primeiros segundos do filme. A presença de árvores sem vida pode indicar também que a estação que se passa é o outono. As cores sóbrias se contrastam com o azul flamejante da roupa do personagem Philip Wintrop, que se encontra andando vagorosamente em seu cavalo preto e passando pela obscura região.

Com relação à ambientação que podemos ver na figura acima, Corman escreve em sua autobiografia, que as localizações que foram usadas na gravação das cenas foram reais:

Houve um incêndio florestal em Hollywood Hills, assim que nós íamos começar a produção. [...] Eu assisti os bombeiros jogarem as mangueiras para pôr fim ao fogo. [...] O chão estava acinzentado com cinzas; as árvores foram carbonizadas e estavam pretas. E nós utilizamos um pouco de nevoeiro para adicionar algum efeito. Eu tinha exatamente o que eu queria: não mostrar grama verde, árvores frondosas, ou quaisquer outros sinais biológicos de vida. O filme era sobre decadência e loucura [...], - um incêndio florestal que tinha destruído as casas das pessoas e as colinas tinha me fornecido uma maravilhosa cena de abertura (CORMAN, 1998, p. 81).⁸⁶

⁸⁶ There was a forest fire in the Hollywood Hills just as were going into production. [...] I watched the firemen put out the tail end of the fire. [...] The ground was grey with ash; the trees were charred and black. And we threw a little fog in to add some effect. I got exactly what I wanted: to not show green

Logo após essa primeira cena, a câmera nos mostra um plano geral⁸⁷ da *Casa de Usher*, destacando a decadência e o aspecto em ruínas do lugar. A fumaça e a névoa envoltas das adjacências da mansão apontam o caráter lúgubre e solitário do ambiente:



(Imagem 2)

Ao percebermos a estrutura externa da casa, afirmamos que a mesma não se trata de uma construção gótica, pois não há presença de arcos quebrados e ogivas características desse tipo de arquitetura, diferente do conto, no qual Edgar Allan Poe descreve a entrada e a estrutura da mansão. No entanto, outros elementos como névoa, a extremada antiguidade da casa, pouca presença de luz, vegetações secas e sem vida e as variantes das cores cinza e marrom nos remetem a um diálogo com a estética gótica, pois demonstram a atmosfera de dúvida e sombria do filme. Nesse sentido, discutimos que tais elementos agem em conjunto para sugerir a não-percepção da realidade caracterizada em ambos conto e filme.

Sobre o cenário interno da casa, o diretor Roger Corman adiciona:

Um golpe de sorte semelhante deu-me a sequência espetacular do incêndio no clímax do filme, quando a Casa de Usher cai devido ao fogo. Por acaso, nós localizamos um velho celeiro em Orange County que ia ser demolido pelos proprietários. [...] E foi assim que chegamos a incríveis longas filmagens da Casa de Usher em chamas. [...] Nós jogamos um pouco de gasolina na casa danificada para ir buscá-la no

grass, leafy trees, or any other organic signs of life. The film was about decay and madness [...], - a forest fire that had wrecked people's homes and the hills had provided a wonderful opening scene.

⁸⁷ Plano geral: mostra uma paisagem ou um cenário completo

meio de um campo. Eu filmei isso com duas câmeras, o que parecia uma grande produção na época (CORMAN, 1998, p. 881-82).⁸⁸

Uma vez que dispunha de um orçamento limitado para a produção de *Usher*, Roger Corman teve de recorrer a outros recursos criativos com custos financeiros menores para produzir o filme. Assim como o próprio Corman revela, as locações utilizadas para as sequências de filmagem de algumas cenas do filme foram gravadas em locais reais. O aspecto realista da primeira cena se reflete nas cinzas reais e nos troncos das árvores, ainda recém-queimados pelo fogo, em uma floresta devastada por um incêndio. Ademais, outra localização real e não produzida exclusivamente para o filme, também pode ser vista na última cena, quando Madeline volta do túmulo e leva com ela o seu irmão Roderick Usher. Na cena, o fogo destrói as paredes e a mobília, levando o ambiente a desmoronar. Corman (1998) afirma que a gravação dessas cenas só foram possíveis devido aos acontecimentos ocorridos na semana que a gravação do filme, de fato, iniciou-se. Desta maneira, o produtor recorreu a seu senso criativo para produzir um filme inovador para a estética B.

Nas cenas posteriores como na figura 4, percebemos o salão principal do térreo da casa Usher, quando o personagem Philip já se encontra dentro da mansão, à espera de Roderick e Madeline Usher:



(Imagem 3)

⁸⁸ A similar stroke of luck gave me the spectacular fire sequence at the film's climax, when the House of Usher burns down to the ground. Just by chance, we located an old barn out in Orange County that was going to be demolished by developers. [...] That's how we got the incredible long shots of the Usher house burning. [...] We tossed some gasoline on the the damaged thing to get it going out in the middle of a field. I covered this with two cameras, which seemed like a major production back then.

A ênfase na decoração da casa pode ser vista através de um plano geral da câmera, no qual, de maneira geral percebem-se a escada, alguns móveis, tapetes, quadros e um lustre acima do personagem Philip. A maioria dos objetos que a cena retrata é de cores escuras e em tons de vermelho, com aparência rústica, característicos do período romântico. As cadeiras são revestidas de estampas de veludo e o assoalho e colunas que sustentam a casa são retratados na imagem em diferentes nuances da cor vinho e marrom. Não há presença de espelhos, vidros e cristais, artigos de decoração que Edgar Allan Poe afirmava ser um sinônimo de mau gosto do ponto de vista decorativo em sua *Filosofia do Imobiliário*. Não há qualquer brilho ou luzes providas de objetos de decoração e mesmo o lustre e os candelabros que se verão no decorrer do filme são retratados com uma luz vacilante, para reforçar o aspecto sombrio e gótico da atmosfera da mansão.

Jean Epstein (2002), diretor da primeira adaptação de *A Queda da Casa de Usher* para o cinema, em 1927, afirma que a transmissão do conteúdo está associada à manipulação das técnicas cinematográficas:

Os aspectos estáveis, as formas fixas não interessam ao cinema [...] a afinidade que há entre cinema e movimento vai até o descobrimento daquilo que o nosso olho não sabe enxergar. Assim, a aceleração acusa a gesticulação nos vegetais, o caminho e a metamorfose das nuvens revela a mobilidade dos cristais, das geleiras, das dunas. Utilizando relações de aceleração sobre longos períodos de tempo, um filme mostraria que nada é imóvel no universo, que tudo se move e se transforma (*apud* SILVA, 2008).

Assim, Epstein destaca que a presença de objetos em cena não apresenta valor meramente figurativo, pois estes participam do processo narrativo e consequentemente, da decodificação de sentido do filme, levando o espectador a obter o efeito pretendido pelo cineasta, seja ele de medo, surpresa, suspense ou alegria. Porém, a presença desses instrumentos em cena acarreta maior valor semântico junto a manipulação dos diversos planos, ângulos e movimentos de câmera, utilizados pelo diretor a fim de transmitir sua mensagem pessoal, pois “quando o realizador pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmara, [...] fundamental (MARTIN, 2005, p. 31).

Defendendo a adaptação como um processo intertextual e de releitura da obra inspiradora, Stam argumenta que o diretor dispõe de uma maior autonomia durante o processo de adaptação da obra, pois a releitura acarreta seus objetivos e ideologias pessoais, no qual o mesmo poderá enfatizar, omitir, acrescentar e mudar partes do texto-fonte:

Nós podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de 'fidelidade', mas sim, pela atenção à 'transferência de energia criativa', ou às respostas dialógicas específicas a 'leituras' e 'críticas' e 'interpretações' e 'reelaboração' do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (2006, p.51).

Assim, as preferências discursivas de Roger Corman demonstram sua autonomia em adaptar a obra de Poe. Corman altera a trama original de Poe, adicionando e excluindo personagens e outras partes do enredo, o que de uma forma geral, retrata uma adaptação infiel do ponto de vista do enredo, mas utiliza outros elementos e discursos dialógicos do cinema para obter efeitos semelhantes aos da narrativa *A Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe.

Corman destaca a ambientação como um aspecto importante para uma compreensão do filme, pois assim como no conto de Poe, é nela que estão todas as chaves para uma possível compreensão do enredo. Os objetos não são retratados apenas como decoração, mas sim como integrantes dos fatos diegéticos que ocorrerão na *Casa* e que, de fato, levarão, ao seu fim.

Posteriormente, já na cena do encontro entre Philip e Roderick, percebemos, agora em *plano médio*⁸⁹, a ênfase dada na decoração da sala em que se encontra Roderick Usher:

⁸⁹ Plano médio: mostra um trecho de um ambiente, em geral com pelo menos um personagem em quadro.



(Imagem 4)

Nesse aspecto, pretendemos

Demonstrar que a imagem é de fato uma linguagem, [...] específica e heterogênea; que, nessa qualidade, distingue-se do mundo real e que, por meio de signos particulares dele, propõe uma representação escolhida e necessariamente orientada; distinguir as principais ferramentas dessa linguagem e o que sua ausência ou presença significam [...] (JOLY, 2012, p. 48).

Assim, ao consideramos as imagens “congeladas” e suas representações semióticas, adentramos nas particularidades estéticas da cena da imagem 5: *a mise-en-scène*, a iluminação, o figurino e a presença da cor de destaque, que é o vermelho. As cores contrastantes de azul, geralmente referenciada ao masculino, e vermelho, à paixão, ao desejo e ao sangue, também podem revelar importantes significações à compreensão do discurso fílmico, que é melhor compreendido ao analisarmos a presença de cortinas, poltronas, velas e molduras em tons de vermelho e dourados, porém opacos, sem brilho.

Há também a presença de recursos de duplicação de sentido, característicos do discurso metaficcional e também do cinema expressionista, como as sombras do ator Vincent Price e da imagem sobre a mobília do lado direito. Na cena, a intensidade da iluminação não nos oferece a clara percepção da presença de todos os objetos retratados ali, mas

Constituem um fator decisivo de criação de expressividade da imagem. No entanto, a sua importância é desconhecida e seu papel não se impõe diretamente aos olhos do espectador inexperiente porque contribuem sobretudo para criar a “atmosfera”, elemento dificilmente analisável. [...] A iluminação – afirma Ernest Lindgren – “serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, e também para

criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos” (MARTIN, 2005, p. 72).

Juntas a cor e a iluminação, elementos indispensáveis na construção de sentido de cinema agem para a construção do realismo e expressividade no contexto fílmico. Muitas vezes, as cores e a iluminação podem ser utilizadas como índices de metáfora no cinema, pois seu duplo sentido pode antecipar ou revelar dados de relevante importância narrativa e ainda referir a um objeto de maneira figurada. Na *Casa de Usher*, podemos fazer essa associação quando Madeline volta do túmulo usando uma camisola cor-de-rosa, confirmando seu “renascimento místico, [...] regeneração, a alma [...] o amor” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 788-9).

Na cena a seguir, podemos visualizar Roderick, Bristol e Philip carregando o caixão no qual supostamente estaria o corpo de Madeline. A ênfase aqui, mais uma vez, recai no ambiente fantasmagórico e sombrio onde os três personagens se encontram. O plano geral da câmera também destaca a escuridão, a aparência antiga e a atmosfera de terror da tumba da família Usher:



(Imagem 5)

No filme, na noite após o sepultamento de Madeline, antes de partir da mansão *Usher*, Philip Wintrop se dirige à cozinha para se despedir do mordomo Bristol. Nessa conversa entre os dois personagens, Bristol revela que Madeline e a família Usher também sofriam de catalepsia, para a surpresa de Philip. Novamente, percebemos a presença de objetos opacos no ambiente:



(Imagem 6)

Na cena retratada acima, vemos a atenção do cineasta na ambientação: podemos ver pratarias sem brilho, louças e castiçais de parede e ainda a presença de velas e outras louças de cor vermelha, o que ajudam a caracterizar o espaço interno e antigo da *Casa*. Em outra sequência de cenas, após Philip descobrir que Madeline não havia morrido devido às doenças genéticas, mas sim tinha sido enterrada viva pelo seu irmão, sai à procura da moça nas dependências da casa. Ao percorrer a mansão, Philip descobre inúmeras passagens secretas, ponto característico das casas e castelos medievais nos romances da literatura gótica do século XVIII, como *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole e *Melmoth, O Errante*, de Charles Maturin:



(Imagem 7)

Ademais, no clímax do filme, Philip, enfim, encontra Madeline, que o ataca em um ímpeto de loucura. Porém, para a construção do suspense do filme, Corman utiliza rastros de sangue que vão até o quarto onde Madeline se encontra. O sangue, assim, antecipa para espectador as cenas de suspense e medo que ocorrerão consequentemente

quando ambos se encontrarem. Ao destacar tais cenas em planos⁹⁰ *superclose* e *close-up*⁹¹, Corman nos apresenta o caráter psicológico dos personagens, principalmente o de Madeline, que parece se encontrar sobre uma crise nervosa (CONSULTAR ANEXOS – SEQUÊNCIA I).

No filme também, vemos um *plano sequência*⁹² de quase quatro minutos. Essa técnica nos mostra a sequência onírica de quando o personagem Philip Wintrop tem um pesadelo com Madeline. Nessa sequência, os familiares da moça, que estão retratados nos quadros ganham vida e tentam levá-lo com eles para o túmulo de Madeline. Vemos nessa longa sequência a atmosfera gótica e psicodélica através do uso de tons fortes das cores azul e roxo, presentes durante toda a sequência.

Nas últimas cenas do filme, Madeline aparece como um fantasma e leva consigo seu irmão Roderick Usher, enquanto as paredes da casa desmoronam através do fogo e uma forte tempestade cai fora da mansão:



(Imagem 8)

⁹⁰ Um dos componentes mais importantes da linguagem cinematográfica é, sem dúvida, o plano, visto por muitos teóricos como uma espécie de unidade de significação, comparável no âmbito do discurso verbal ao enunciado da língua. Tecnicamente, o plano pode ser definido como a imagem enquadrada entre uma tomada e outra, a distância entre câmera e objeto filmado, o ângulo escolhido, bem como o tempo de duração da filmagem, variando de um mínimo ao um máximo (BRITO, 1995, p. 211)

⁹¹ *CLOSE-UP* - Plano que enfatiza um detalhe, [...] tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais ou um objeto retratado na cena que o diretor pretenda dar ênfase (AUMONT e MARIE, 2006)

SUPERCLOSE- Plano muito próximo que mostra, por exemplo, somente a cabeça de um ator, dominando praticamente toda a tela (AUMONT e MARIE, 2006).

⁹² Plano Sequência – é um plano mais longo e pode se repetir em uma sequência inteira dentro de um filme

As expressões faciais de Madeline Usher, assim como sua maquiagem e caracterização, demonstram terror, pois sua aparência pálida, fantasmagórica e de terror é acentuada ainda mais pela forte iluminação da cena. Tais efeitos transpõem de forma semelhante o terror evocado nos momentos finais do conto de Edgar Allan Poe.

Sobre o conto *Usher*, Lovecraft adiciona:

Usher, cuja superioridade em detalhe e proporção é muito acentuada sugere de maneira horripilante a vida obscura de coisas inorgânicas e mostra uma tríade anormalmente relacionada de entidades, ao fim de uma longa história de uma família isolada – um irmão, sua irmã gêmea e sua casa incrivelmente antiga partilhando todos uma mesma alma e encontrado uma dissolução comum no mesmo momento (2008, p.67).

Assim, Lovecraft aponta que os detalhes são um dos principais pontos a se analisar em *Usher*. Ambos filme e conto parecem retratar objetos e sua íntima relação com o destino com os três principais personagens da trama: Roderick, Madeline e a própria mansão, que ganha ainda mais *status* de personagem animado no filme de Corman. No filme, a casa “ataca” o personagem Philip, primeiramente na cena que algumas fagulhas da lareira da sala pretendem queimá-lo. Mais adiante, quando o mesmo se encosta na escada e seu corrimão desaba, levando-o quase a cair do andar de cima da mansão e ainda quando o lustre da sala tenta o atingir. Tais elementos no filme, corroboram para antecipar a mensagem que a casa tenta alertar o personagem da futura catástrofe e impedir que ele morra devido ao seu desabamento, que levará toda a família Usher com ela.

3.4. A recriação dos recursos metaficcionais na adaptação de Corman

Em *A Queda da Casa de Usher*, filme, há um criativo reaproveitamento de alguns recursos metaficcionais presentes no conto de Poe. No filme, a primeira característica metaficcional mais explícita se refere à cidade de Boston, dado intertextual autobiográfico do autor Edgar Allan Poe, que nasceu na cidade. Porém, no conto, não há qualquer menção a lugar, cidade ou ponto geográfico que se encontra a mansão Usher.

Assim, para discutir cinema e metalinguagem nos baseamos nas palavras de Brito (1995), que afirma existir três modelos ou níveis de metalinguagem no cinema: *o temático, o filme dentro de um filme e o intertextual*. No primeiro tipo, o autor afirma que esses filmes “tratam, explícita ou implicitamente, do assunto cinema, mas, seguramente, o fazem de um modo e em grau bastantes diferentes um do outro” (p. 230), pois “neste tipo de filme em que cinema é apenas tema, somente numa acepção ampla da palavra se pode falar em metalinguagem” (idem). No segundo modelo de cinema proposto pelo autor, “há outro filme sobre o qual versa o filme [...]”. Nesse modelo, ao contrário do anterior, distinguem-se claramente dois universos ficcionais, a saber: 1. o filme “propriamente dito” e 2. o do “filme dentro do filme” (p. 230). Porém, argumentamos que o terceiro e último nível de metalinguagem no cinema é o mais relevante para a nossa análise de *Usher*, uma vez que a intertextualidade vai de encontro à teoria do dialogismo de Bakhtin.

O caráter intertextual no filme de Corman se faz presente principalmente nos quadros utilizados para a decoração da casa, na pequena história narrada em *voz-off* por Roderick Usher e o lago que se encontra na parte interna da mansão.

Todo esse “diálogo” [...], tem, evidentemente, um sentido profundamente metalinguístico, na proporção em que em que implica sempre a consideração dos meios pelos quais se perfaz a linguagem do cinema. [...] Trata-se daquele caso em que o cinema se presentifica no cinema pelo recurso à intertextualidade, ou seja, pela incorporação, no filme a que se assiste, de elementos formais ou estruturais de outros filmes já realizados e, eventualmente, de autoria alheia. Uma variação desse moderno intertextual também pode ser o *remake*, altamente tão em voga (BRITO, 1995, 231).

No filme *Usher*, os quadros utilizados como parte da cenografia ganham importante papel narrativo e não só retratam o ambiente como decoração no filme. Tais recursos constroem o discurso cinematográfico e participam da “lógica”, relacionando a casa ao destino dos dois irmãos Usher. Esses elementos intertextuais envolvem a trama como se fossem personagens e colaboram para o fim da mansão e conseqüentemente, o fim da família Usher. O aspecto sombrio e expressionista das pinturas, devido ao intenso uso de cores fortes, relaciona-se também com a atmosfera de terror e decadente

da mansão. Apontando para as pinturas⁹³ Roderick Usher diz: “[...] E sempre nesta casa. [...] a mortalha de maldade que a envolve não é ilusória. Durante centenas de anos... pensamentos e feitos infames foram cometidos entre essas paredes. A própria casa é maligna agora” (CORMAN, 1960). Os retratos sombrios de família são uma revelação que Corman, através do pintor Burt Shonberg, utiliza para fornecer descrições chocantes do passado de membros da família Usher. Esta cena também apresenta uma conversa entre Philipp e Roderick, que assim como nos contos Poe, assinalam a crença de que os indivíduos nunca podem escapar de seu passado, ou mesmo do seu destino sombrio, transpondo para o filme de Corman o clima de desesperança e desespero.

A presença dos retratos dos familiares nas paredes da mansão, supostamente pintados pelo personagem de Roderick Usher, indica que toda a família está sempre presente naquele ambiente, observando e influenciando os seus habitantes. Eles também representam a obsessão de Roderick com seus antepassados, que os consome e debilita-o cada vez mais com o decorrer do filme. Assim como Philip, o espectador não sabe se a hipersensibilidade aguda dos sentidos de Roderick é realmente característica da doença que ele diz ter ou se são apenas sua imaginação. Para destacar que há realmente algo errado com Roderick e sua possível loucura, Corman utiliza no filme com imagens das pinturas espalhadas por toda a casa como um lembrete de que o mal realmente existe.

No filme, alguns recursos metaficcionais no conto de Poe como o lago, o poema cantado por Roderick ao som de seu alaúde, o livro *Mad Trist*, que o personagem lia durante a tempestade que derruba a casa no fim da narrativa, o quadro abstrato que Roderick pinta, são deslocados temporalmente no filme. No conto, o lago se encontra nos arredores externos da casa e representa uma duplicação da mesma, devido ao seu efeito especular, assim como no filme: “O lago é muito fundo. Uma das mulheres Usher se afogou nele. Ela nunca foi encontrada. Ouso dizer que é fundo o bastante para engolir esta casa inteira” (CORMAN, 1960). Assim, Roderick dirige antecipadamente duas informações de importante significação no filme: a profundidade abismal do lago, capaz de afundar mesmo uma casa inteira como a mansão Usher e seu caráter de maldição, pois um familiar Usher morreu nele.

⁹³ Todas as pinturas utilizadas no filme como recurso de metalinguagem se encontram em forma digitalizadas no site do artista Burt Shonberg, que as pintou rapidamente a pedido do diretor Roger Corman em 1960: <http://www.burtshonberg.com/paintings.htm>. Acesso 01/05/14.

Ademais, logo após a cena retratada acima, o personagem Roderick Usher conversa com Philip a respeito da aridez das adjacências da mansão Usher. É neste momento que Roderick inicia uma pequena história que, no conto, equivaleria ao poema *O Palácio Assombrado*, porém o diz de forma diferente, apenas intertextualizando o poema, em voz *over*⁹⁴, acompanhado de cenas que mostram uma paisagem vívida e com árvores verdes, mas que progressivamente vêm à decadência, por algum motivo desconhecido. Roderick Usher, interpretado pelo ator Vincent Price, narra a história:

Esta terra já foi fértil. Havia muitas fazendas. A terra nos dava sua riqueza nas colheitas. Havia árvores, vegetação, flores e campos de grãos. Era tudo muito belo. Naquela época, este lago era claro e fresco. Cisnes deslizavam sobre suas águas cristalinas. Animais vinham até suas margens para beber. Mas tudo isso aconteceu muito antes de mim. Então, como uma erva daninha, alguma coisa arruinou toda a terra. As árvores perderam suas folhas. As flores murcharam e morreram. Os arbustos escureceram e encolheram. Os campos de grãos feneceram. E as águas do lago estagnaram e se encheram de lodo. E a terra murchou como diante de uma praga (CORMAN, 1960 - grifos meus).

No filme, a história narra o surgimento do lago desde tempos imemoráveis e o suposto motivo que o levou à extinção de vida muitos anos depois, diferente do conto, na qual a história narrada através de um poema cantado por Roderick Usher serve de metáfora para a decadência da casa. No filme, o personagem Roderick afirma que a causa do fenecimento do lago é uma “praga” e por sua causa a mansão e toda a família Usher foi condenada ao sofrimento e à morte. Tanto no conto quanto no filme, as histórias servem como origem da história maior, que é a própria história maldição da *Casa Usher*.

Tal recurso metalinguístico no filme torna-se ainda mais evidente quando Roderick leva o personagem Philip à sala onde se encontram os antepassados da família retratados em quadros e, apontado para eles, descreve os atos infames cometidos por cada um deles:

Anthony Usher – ladrão, usurário, mercador de homens;

⁹⁴ *Voz over*: Quando um personagem que fala não aparece na tela e também não faz parte do contexto espaço-temporal das ações, sua fala é considerada “voz over”. Há inúmeros casos no cinema de voz do narrador, que apenas relata os acontecimentos, sem fazer parte deles. Essa voz do narrador é, portanto, “over”.

Bernard Usher – vigarista, falsário, ladrão de jóias, viciado em drogas;

Francis Usher – assassino profissional;

Vivian Usher – chantagista, meretriz, assassina. Ela morreu em um hospício;

Capitão David Usher – contrabandista, traficante de escravos e genocida (CORMAN, 1960).

Roderick argumenta que a “[...]casa tem centenas de anos. [Ela] foi trazida da Inglaterra para cá. Junto com toda a maldade em suas pedras” (CORMAN, 1960), afirmando que o destino trágico dele e dos outros antepassados da família ocorreram devido aos atos maldosos das pessoas retratadas nos quadros. Os quadros são apenas uma reprodução do discurso narrativo que o filme transpõe a partir do conto de Poe, mas eles também corroboram para que a atmosfera melancólica e decadente do ambiente se torne cada vez mais obscura.

A onipresença de brumas e o uso de transparências para simular cenários também permitem ao diretor manter-se fiel ao espírito que distinguiu seu modelo de cinema, conhecido pela criatividade com base em mínimos recursos. Além desse ganho climático, o espetáculo que o sistema Technicolor proporciona dá mais força às cenas em que os quadros com retratos dos antepassados dos Usher, feitos com pinceladas torturadas, parecem ganhar vida e nos mirar um além de maldito (CARLOS, 2013, 40).

Semelhantemente, Corman também transpõe para o filme outros recursos intertextuais, característico de outros textos de Poe que abordam sepultamentos prematuros, para antecipar uma informação sobre a morte próxima, como *O Enterro Prematuro*, *O Barril de Amontilado* e um corvo, presente no portão de entrada da *Casa Usher*. À medida que no conto há uma premonição da morte de Madeline exposta na pintura que Roderick faz de um túmulo, cercado por raios de luz intensa, no filme esse fato narrativo é deslocado para a cena que Madeline mostra uma tumba com todos os caixões da família Usher. A personagem aponta para dois caixões específicos que contêm escritos o seu nome e o do seu irmão Roderick, assegurando que há muito tempo os outros descendentes Usher já esperavam por eles e previam as suas mortes breves, como os dois últimos descendentes da família.

Finalmente, nas últimas cenas do filme (CONSULTAR ANEXOS– SEQUÊNCIA II), uma forte tempestade faz a casa *Casa de Usher* desmoronar, levando os dois últimos *Usher* e seu fiel empregado Bristol com ela. Porém, o personagem de Philip Winthrop consegue fugir a tempo e ver os escombros da mansão afundar completamente no sombrio lago.

Corman alcança o mesmo efeito de zombaria/enaltecimento ao “aumentar” tudo em seus filmes: o inconstante, efeitos de sons misteriosos, atmosferas claustrofóbicas, neblinas cada vez mais densas, mansões góticas labirínticas, obscuras, sombrias e cobertas de teias de aranhas [...] O exagero de Corman, a ênfase nos sons e nas imagens nos seus filmes, cria uma cinemática equivalente aos traços loucamente dispersos de Poe. [...] Embora os seus filmes adaptados das histórias de Poe geralmente sejam traduções radicais, eles traduzem sem falha a natureza complexa e integral dos protagonistas de Poe: eles são educados, cultos, inteligentes, e sensíveis, mas suas mentes agem em domínios tão aterrorizantes e misteriosos que sugerem o cômico (CAHIR, 2006, p. 190)⁹⁵

Assim, Roger Corman traduz a “lógica” do escritor americano para o cinema. Mesmo que seus filmes sejam considerados não tão “fiéis” aos contos de Poe, o trabalho de Corman mostra na tela o que Edgar Allan Poe tem de mais característico em sua estética literária: terror, suspense, o sobrenatural, ambientes descritor em pormenores e personagens planos. O diretor americano ainda transmite ao filme sua aura cormanescas, na qual há uma “tênue relação entre horror, humor e os elementos Freudianos da escrita de Poe” (CAHIR, 2006, 192). Corman (1998), em sua biografia *How I made a Hundred Movies and Never Lost a Dime*, admite ter recorrido ao seu senso criativo, já que não dispusera de muitos recursos financeiros para a produção de seus filmes e enfatiza a importância da ambientação e da cenografia em suas adaptações cinematográficas do chamado “Ciclo Poe” e também o fato de retratar na tela personagens com um caráter mais psicológico.

Concluindo, concordamos que em adaptações de gêneros literários mais extensos (como romances e peças) os cineastas geralmente tendem a abreviar ou mesmo

⁹⁵ Corman achieves the same mocking/lauding effect by heightening absolutely everything in his films: the mercurial, eerie sound effects; the claustrophobic atmospheres; the ever-lingering mist, the dim, shadowy, cobwebbed, labyrinthian Gothic mansions [...] Corman’s exaggeration, the emphasis and underscoring of the sounds and images in his films, creates a cinematic equivalent of Poe’s madly dispersed dashes [...] While his Poe films often are radical translation of the stories, the films unfailingly translate the integral and intricate nature of Poe’s protagonists: they are educated, cultivated, intelligent, and sensitive, but their minds operate in realms so horrific and weird as to suggest the comical.

omitir passagens do texto-fonte, enquanto num processo de tradução de um conto, dado por sua brevidade, geralmente necessita-se da expansão do material que a história original fornece (CAHIR, 2006) e (HUTCHEON, 2006). Assim, o estudo da adaptação fílmica a partir de literatura narrativa, por exemplo, deve incluir a exploração provocativa das razões e métodos pelos quais o filme estende ou exclui partes do texto original.

Considerações Finais:

Ao discutirmos a criação do gótico e da ambientação na obra *A Queda da Casa de Usher*, no conto de Poe e no filme de Roger Corman, avaliamos o processo de interpretação, quanto aos recursos inerentes a cada meio artístico. Edgar Allan Poe defendia a criação artística através de um método racional, teoria que foi primeiramente exposta no seu ensaio-teórico *A Filosofia da Composição*, de 1847. Nesse texto, Poe argumenta que a produção de um trabalho literário, no caso o conto, não se dá através da sorte ou inspiração mas que sua produção deve incluir a escolha de determinados elementos característicos do discurso literário: a escolha das palavras, fator que contribuirá para o tom e a atmosfera que o autor pretende apresentar; a construção da voz narrativa e primordialmente, a transmissão do efeito único. Assim, através da defesa da importância desses elementos na obra literária narrativa, Poe teorizou em favor de uma literatura autoconsciente, fato que ele mesmo praticou em toda a produção de seus contos.

Tendo tais questões em mente, torna-se relevante o conhecimento do processo criativo de Poe, uma vez que ele auxilia o leitor a desvendar os recursos literários mais implícitos na apreciação da obra, e que se constituem tão importantes para a construção de significados do conto. É por meios desses elementos da composição artística poeana que propomos uma leitura da construção do gótico e da ambientação na narrativa *A Queda da Casa de Usher*. Defendemos, discutimos que a criação do gótico dá-se através da construção da atmosfera de medo do conto, assim como o caráter sombrio e decadente, intensificado ainda mais pela ambientação fantasmagórica da mansão *Usher*. Os personagens também ganham importante participação narrativa na obra estudada, uma vez que sua caracterização ambígua dá à obra um tom de estranhamento. Assim, o gótico em *A Queda da Casa de Usher* constitui-se através da descrição mórbida dos ambientes narrativos e da decoração sem vida, da imprecisão que se apresenta em torno da natureza dos eventos diegéticos e da caracterização dos personagens principais, Madeline e Roderick Usher.

A ambientação em *Usher* é também característica de muitos exemplos de romances góticos do século XVIII, a exemplo de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Nessas obras, a ambientação narrativa figura em castelos e mansões antigas, criptas, cemitérios e paisagens decadentes, a fim de destacar o medo do desconhecido.

Entretanto, Poe atribui à casa e à ambientação em geral, importância diegética a nível de personagem, e não apenas simbólica. Como vimos, *A Casa de Usher* no conto representa ambos casa e família, o que demonstra uma ambiguidade semântica, relevante para os efeitos do gótico.

Para uma melhor atribuição dos sentidos do conto, recorreremos também às teorias da metalinguagem e metaficção de Schor, Hutcheon e Stam, que enfatizam uma leitura atenta a elementos narrativos implícitos e explícitos, a exemplo das dualidades de termos, processos anagramáticos, jogos linguísticos, duplicações, espelhamentos e *mise en abyme*, aspectos que tornam complexa a interpretação da obra.

Elementos narrativos em *Usher* como a escolha do narrador homodiegético, dualismos e duplicidade de termos contribuem para a construção do caráter ambíguo e duvidoso do conto, pois é através do narrador, que é um personagem secundário, que temos informações dos acontecimentos narrativos que ocorrem na casa. Assim, a dúvida ao longo do conto se estabelece através do narrador, uma vez que só dele obtemos informações, que podem ou não serem verdadeiras. É a partir dele que a relação entre obra e leitor é estabelecida. No conto, o leitor não detém informações suficientes que propiciem explicações para o caráter sobrenatural dos eventos. Assim, o efeito de dúvida e o caráter polissêmico permanecem, convidando o leitor a desvendar os mistérios narrativos da *Casa de Usher*.

No cinema, a produção homônima *A Queda da Casa de Usher*, umas das adaptações fílmicas mais aclamadas do conto de Poe, foi dirigida pelo cineasta Roger Corman. Para a produção do filme, Corman recorreu a diversos efeitos artísticos, característicos da linguagem cinematográfica, a fim de obter um efeito semelhante ao de Poe na obra narrativa *Usher*. O diretor tornou-se famoso no cinema de baixo orçamento nos anos 1950, num período em que a produção das superproduções do cinema de Hollywood enfrentava uma crise financeira, assim, os chamados filmes de estética “B” se estabeleceram no mercado alternativo de cinema.

A estética “cormanescas”, como é mais conhecida, é caracterizada pela ênfase na cenografia dos ambientes retratados nos filmes. Nos filmes de Corman, a ambientação não apenas é figurante na atribuição de sentido da narrativa, mas sim “participa” da diegese do filme. O uso dos mesmos ambientes é um dos principais traços dos filmes “B”, uma vez que os diretores dispõem de um orçamento limitado para a realização dos

filmes. Assim, como Corman “economiza”, enfatiza e reaproveita as ambientações das suas produções para obter um efeito de suspense e medo, Poe também o faz de forma semelhante, através das técnicas artísticas do discurso literário expostas em sua *Filosofia da Composição*.

Corman utiliza-se de procedimentos técnicos do cinema como o Cinemascope, uso abusivo de cores escuras e em tons de vermelhos através da tecnologia Technicolor, e principalmente dá o destaque na ambientação do filme, tanto na construção arquitetural quanto em objetos de decoração, que realçam o discurso narrativo e semântico do filme, para obter efeitos psicológicos ligados aos personagens perturbados, semelhantes aos do conto de Poe.

Assim, a criatividade do adaptador relaciona-se diretamente com suas reflexões teóricas expostas em sua biografia e em outros documentos a que recorreremos como fontes de pesquisa e também com a orientação alternativa de sua produção fílmica. Corman evidencia uma atitude criadora muito próxima da de Poe e recorre ao uso de recursos cinematográficos e das possibilidades técnicas do cinema em função da recriação do discurso poeano.

Finalmente, concluímos que as escolhas discursivas de Corman em relação ao texto-fonte evidenciam sua orientação dialógica quanto à adaptação do conto. Já nos anos 1960, durante o período da contra-cultura americana, o cineasta apropria-se de um texto literário consagrado, assumindo uma postura de liberdade, manipulando-o livremente através de uma releitura, em função da construção de uma obra fílmica autônoma. E através disso, a visão de fidelidade do filme com relação à obra literária se torna ainda mais distante, dando lugar a uma nova obra, proveniente da relação dialógica entre esses discursos artísticos: cinema e literatura.

Referências Bibliográficas:

- ABRAMS, M.H. et al ed. "The Romantic Period: Introduction" in *The Norton Anthology of English Literature*. New York: W.W. Norton & Company, 1962.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro – 2ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- AZERÊDO, Genilda e GOUVEIA, Arturo. *Estudos Comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernadini. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- BAZIN, Andre. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. *O cinema, ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. Prefácio – Outras Anotações sobre Edgar Allan Poe. In: *Edgar Allan Poe - Contos de Imaginação e Mistério*. Trad. de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- BERGAN, Ronald. *-Isms Para Entender Cinema*. São Paulo: Globo, 2010.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London and New York: Routledge, 1996.
- BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas: Ensaio de Crítica e Teoria do Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- BROWN, Marshall. Romanticism and Enlightenment. in: CURRAN, Stuart. Ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BUSTREO, Federica. *Gótico*. Italy: Scala, 2011.
- CAHIR, Linda Constanzo. *Literature into film: theory and practical approaches*. United States of America: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

CARLOS, Cássio Starling. *A Queda da Casa de Usher: um filme baseado na obra de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

CASANOVA, Pascale. A Fábrica do Universal. In:_____. *A República Mundial das Letras*; Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CORMAN, Roger. *How I Made a Hundred Movies and Never Lost a Dime*. New York: Da Capo Press, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica 3*. Org. Saúl Sosnowski. Trad. Paula Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DAGHLIAN, Carlos. *A recepção de Poe na Literatura Brasileira*. Florianópolis:[s.n], 2003.

DAVIS, Blair. *The 1950s B-Movie: The Economics of Cultural Production*. Department of Art History and Communication Studies - McGill University, Montreal, Canada: [n.e.], 2007 (Tese de Doutorado).

DIEHL, Digby. Roger Corman: A Double Life. Action Magazine!, June 1969. In: NASR, Constatine. *Roger Corman: interviews*. United States: University Press of Mississippi, 2011.

EPSTEIN, Jean. O Cinema do Diabo. In: XAVIER, Ismail: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 269-301.

FISHER, BENJAMIN FRAKLIN. Poe and the Gothic tradition. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994

GONÇALVES, Fabiano Bruno. *Tradução, Interpretação e Recepção Literária: Manifestações de Edgar Allan Poe no Brasil*. 2006. 141 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Porto Alegre.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11 .ed. São Paulo Ática, 2006.

GREENBLAT, Stephen (ed.). THE NORTON ANTHOLY OF ENGLISH LITERATURE. 9th Eedition. *Volume D – The Romantic Period*. New York: Norton, 2012.

HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why?How? Where? When?. In _____: *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

_____. Modes and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology. In:_____. *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*. London – New York: Routledge, 1984.

JACKBSON, ROMAN. *Linguística e Comunicação*. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

LAWRENCE, D. W. *Estudos sobre a Literatura Clássica Americana*. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Zahar, 2012.

LOVECRAFT. H.P. O Horror Sobrenatural em Literatura. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LLOYD-SMITH, Allan. Nineteenth-Century American Gothic. In: PUNTER, David (org.). *A Companion to the Gothic*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2000.

LOVEJOY, Arthur. On the Discrimination of Romanticisms. In: ABRAMS. M.H. *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1960.

MALTA, Marize. *Entre monstros e bibelôs: histórias extraordinárias de coisas ordinárias*. Encontro Nacional da ANPUH Rio – Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro: 19 a 23 de Julho de 2010. UniRio. Disponível no site: < http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276539294_ARQUIVO_Entremonstrosebibelos.pdf>

MARQUES, Paulo Sérgio. O Insólito prazer do fantástico: o discurso metalingüístico em “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe. In: *Revista Crítica Cultural*. Volume 5, número 1 – julho de 2010.

MARRIOT, James. *Horror Films*. London: Virgin Books, 2004.

MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

NEIMEYER, MARK. Poe and popular culture. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

PEEBLES, Scott. Poe’s “constructiveness” and “The Fall of The House of Usher.” In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

PERRY, R. DENNIS; SEDERHOLM, CARL H. *Poe, The Fall of the House of Usher, and the American Gothic*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

PIETRYKOWSKI, William. *From Poe to Rimbaud: A Comparative View of Symbolist Poetry*. The Ohio State University, June, 2009. Disponível no site: https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/37218/draft_3.pdf?sequence=1.

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

PIGNATARI, DÉCIO. *Semiótica e Literatura*. 6ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

_____. *The Fall of the House of Usher*. In: *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books, 2009.

_____. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. *Twice-Told Tales by Nataniel Hawthorne*. In: *Concise Anthology of American Literature*, 2nd ed. Macmillan Publishing Company, New York, 1985.

_____. *The Complete Illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books, 2009.

PUNTER, David e BYRON, Glennis. *The Gothic*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando. In:

SCHOR, Naomi. Fiction as Interpretation - Interpretation as Fiction. In: _____ *Reading in Detail – Aesthetics and the Feminine*. London and New York: Routledge, 1987.

SCHUPP, Patrick. Meeting With Roger Corman. Séquences, nº 78 (October 1974): 20–24. Translated by Gregory Laufer. Reprinted by permission of Yves Beauregard. In: NASR, Constatine. *Roger Corman: interviews*. United States: University Press of Mississippi, 2011.

SIMPSON, David. Romanticism, criticism and theory. In: CURRAN, Stuart. Ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

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

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

_____. Homo Ludens: *O Gênero Auto-Reflexivo no Romance e no Filme*. In: *O Espetáculo Interrompido – Literatura e Cinema de Desmistificação*; Trad. de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *A Literatura através do Cinema: Realismo, Magia e a Arte da Adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Bahktin – da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

VILLA, Dirceu. O Gótico Americano e o “Enterro Prematuro” de Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. *O Enterro Prematuro*. São Paulo: Publicações Mercuryo Novo Tempo, 2009.

WAUGH, Patricia. *What is metafiction and why are they saying such awful things about it?* In: *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

WILBUR, Richard. The House of Poe. In: REGAN, Robert. *Poe – A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1967.

WILSON, Sean Michael. In: WILDE, Oscar. *O Fantasma de Canterville*. Trad. Nina Babilio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

WOODSWORTH, Judith e DESLILE, Jean. *Os Tradutores na História*. São Paulo, Editora Ática, Tradução de Sérgio Bath, 1998.

ANEXOS

SEQUÊNCIA I



SEQUÊNCIA II



