



LA CHUTE DE LA MAISON USHER (1928): EQUIVALÊNCIAS ADAPTATIVAS SOB A ÓTICA DA OPACIDADE MODERNA

DOI: 10.48075/ri.v25i2.30528

Wesley Brito dos Santos¹

RESUMO: Partindo das aproximações, pautadas sob o signo da estética moderna, entre Literatura e Cinema, o presente artigo possui como objetivo principal a análise das equivalências e da relação de adaptação entre duas obras, sendo a primeira o conto de Edgar Allan Poe *The fall of the house of Usher* (1839), e a segunda, a adaptação cinematográfica *La chute de la maison Usher* (1928), executada pelo diretor francês Jean Epstein. Para tanto, são aqui discutidos e apontados os principais conceitos sobre os estudos de adaptação, defendidos, principalmente, nas vozes de Xavier (2003), Rancière (2012), Hutcheon (2011), Barbosa (1986), dentre outros. Além disso, embasará a análise, as possibilidades de aproximação entre Literatura e Cinema, pautadas nas características de resistência à legibilidade e não destinação das imagens, próprias à estética moderna, e adquiridas pela literatura e pelo cinema, a partir da virada romântica, em que as imagens produzidas metaforicamente nos textos ou nas telas, se valem de certa opacidade significativa, preferindo o sugerir em vez do mostrar, e abrindo margem para uma maior participação ativa do receptor. A fim de reforçar teoricamente tal discussão, serão utilizadas pesquisas assinadas por nomes como Sontag (2020), Rancière (2016), Wellbery (1998), Campos (2011) dentre outros estudos. Assim, a análise das obras em questão, considerará as duas obras individualmente, mas também se valerá de possíveis paralelos, equivalências ou alterações entre uma obra e outra, apontando como denominador comum e ponto chave do processo de adaptação, a opacidade moderna na construção, transcrição e interpretação (mais ativa e diversa) de sentidos.

Palavras-chave: A queda da casa de Usher; literatura e cinema; modernidade; adaptação; opacidade.

¹ Mestrando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL - UFPE). Bolsista em tempo integral pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Especialista em Linguagens, suas tecnologias e o mundo do trabalho pela Universidade Federal do Piauí. Graduado em Licenciatura Plena em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: wesleyisaantos@gmail.com

LA CHUTE DE LA MAISON USHER (1928): ADAPTIVES EQUIVALENCES FROM THE PERSPECTIVE OF MODERN OPACITY

ABSTRACT: Starting from the approximations, based on the sign of modern aesthetics, between Literature and Cinema, this article has as main objective the analysis of equivalences and the relationship of adaptation between two works, the first being the short story by Edgar Allan Poe *The fall of the house of Usher* (1839), and the second, the film adaptation *La chute de la maison Usher* (1928), executed by French director Jean Epstein. To this do so, the main concepts about adaptation studies are discussed and pointed out, mainly defended in the voices of Xavier (2003), Rancière (2012), Hutcheon (2011), Barbosa (1986), among others. In addition, it will support the analysis, the possibilities of approximation between Literature and Cinema, based on the characteristics of resistance to readability and non-destination of images, specific to modern aesthetics, and acquired by literature and cinema, from the romantic turn, in which the images produced metaphorically in the texts or on the screens, use a certain significant opacity, preferring to suggest rather than show, and opening the way for greater active participation of the receiver. In order to theoretically reinforce this discussion, research signed by names such as Sontag (2020), Rancière (2016), Wellbery (1998), among other studies, will be used. Thus, the analysis of the works in question will consider the two works individually, but it will also use possible parallels, equivalences or alterations between one work and another, pointing as a common denominator and key point of the adaptation process, the modern opacity in the construction and interpretation (more active and diverse) of meanings.

Keywords: *The fall of Usher's house*; literature and cinema; modernity; adaptation; opacity.

INTRODUÇÃO

Partindo dos estudos sobre a relação entre literatura e cinema, pretendo nesse espaço tecer uma análise acerca do processo de adaptação da obra literária *A queda da casa de Usher* (2014) de Edgar Allan Poe, com publicação original em 1839. A adaptação filmica selecionada é homônima² ao conto de Poe, e foi concebida sob o olhar do diretor francês Jean Epstein em 1928.

Para tanto, num primeiro momento, serão objetos de nossa discussão, os principais conceitos que embasam os estudos sobre adaptação a partir de nomes como Xavier (2003), Rancière (2012), Hutcheon (2011), Barbosa (1986), dentre outros. Tal discussão objetivará esclarecer a concepção da qual compartilho, e que aplicarei aqui, sobre o conceito de adaptação. Esta, como ficará mais claro adiante, dialoga com a ideia de Robert Stam (2005), que propõe enxergar o “filme como filme”, antes de traçar paralelos e análises entre uma obra e outra.

Num segundo momento, a discussão será direcionada para as aproximações entre Literatura e Cinema, tendo por ponto de partida a estética moderna, mais

² *La chute de la maison Usher*, em tradução para o francês

especificadamente, duas de suas principais características: a resistência à legibilidade e o caminho de “não destinação” das imagens. Para embasar essa segunda leva de discussão, farei uso de contribuições teóricas de pesquisadores como Sontag (2020), Rancière (2016), Wellbery (1998), dentre outros estudos.

Em seguida, tendo por base os conceitos e teorias discutidos nos tópicos que o antecedem, no terceiro momento, traçarei análises da obra literária e da adaptação cinematográfica, enquanto produtos individuais e dotados de características próprias. No entanto, em sequência, também serão explorados possíveis paralelos, equivalências ou alterações entre um produto e outro. Por fim, o trabalho será encerrado com breves considerações finais, que remontam o panorama de discussões propostas ao longo do texto.

ESTILO, REINTERPRETAÇÃO E AUTONOMIA: BREVE REFLEXÃO SOBRE O CONCEITO DE ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Antes de adentrarmos de fato no campo analítico das obras citadas, considero interessante aclarar as concepções de adaptação que darão o tom de nosso trajeto, mesmo que a noção que aqui será explicitada já se configure como um consenso para a crítica contemporânea, no que diz respeito a relação entre literatura e cinema. Dessa maneira, nesse momento inicial, considero pertinente, através de uma reflexão sobre o teor e significações do termo “adaptação cinematográfica”, reforçar um alicerce, para que haja, de forma mais clara, o entendimento de certos pressupostos que embasarão os resultados da análise proposta.

Assim sendo, iniciemos essa reflexão primeira, considerando uma apreciação livre de reflexões sobre o processo composicional. Nesta, a adaptação cinematográfica estaria para seu produto “original”, assim como a ficção estaria para a vida. Ou seja, fadada ao dever da imitação, da busca por refletir uma imagem, a mais próxima possível de uma “realidade”, mesmo que essa imagem adaptada germine em contextos e meios extremamente distintos.

É bem verdade, que em nosso presente, boa parte do público segue buscando certa “fidelidade”, basta observar comentários em sites, redes sociais ou saídas de salas de cinema. Sempre haverá quem aponte “traições” ou demonstre insatisfação por um suposto excesso de alterações na obra adaptada. No entanto, apesar dessa noção continuar popular entre grande parte do público, esta mesma, sofreu um processo de transformação dentro do campo da produção e crítica especializada. Sendo assim, os estudos sobre adaptação

caminham para um consenso de adaptação enquanto produto independente, como expôs Jacques Rancière (2012) ao afirmar que “a imagem não é uma cópia destinada à semelhança, mas o elemento de um discurso autônomo [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 53).

Esse entendimento da prática da adaptação considera uma maior gama de possibilidades de alteração, no trajeto do livro ao filme, considerando este último uma nova experiência, que dialoga não apenas com seu material de origem, mas também com todo o contexto em que é produzido e recepcionado. Nesse processo, segundo Ismail Xavier (2003), a questão central não se encontra na preservação ou alteração de elementos, falas, características, ou o que quer que seja, mas sim na busca por equivalências. Trata-se de “tomar o que é específico da Literatura e procurar sua tradução no que é específico ao cinema” (XAVIER, 2003, p. 63).

Em pensamento convergente, a teórica Linda Hutcheon (2011) afirma que há certa tendência a estudar as adaptações em comparação a sua obra fonte. No entanto, segundo a pesquisadora, essas, são trabalhos independentes, que possuem sua própria composição única e dissociável de sua obra base. Nesse sentido, adaptar não se limita apenas a repetir ou relacionar, mas sim ao ato da transcrição, processo que, segundo Campos (2011), se justifica a partir da premissa da impossibilidade de tradução da informação estética. Dessa maneira, ao tratarmos de objetos estéticos como o conto de Poe, pensar em uma “tradução” de um suporte a outro, seria algo inviável, sendo mais apropriado encarar tal processo sob a ótica da transcrição, uma espécie de “recriação, criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2011, p. 34).

Assim sendo, é inegável que, ao se tratar de adaptações, exista um processo de releitura, de repetição, de transposição, de transcrição, estes, profundamente ligados ao objeto fonte. Porém, nessas relações de intertextualidade está presente uma dualidade opositiva com o objeto fonte. Segundo Hutcheon, adaptar é “[...] repetição sem replicação... ato criativo e interpretativo... derivação não derivativa... segunda obra não secundária” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Esse conflito de intenções opostas não se limita ao processo de adaptação, já que o próprio processo moderno e contemporâneo de criação literária e de outras artes está sujeito a uma relação intensa com o seu passado (se aqui podemos, por analogia, entender presente e passado da produção literária, como texto e adaptação em nossa discussão).

João Alexandre Barbosa (1986) afirma que na produção moderna há historicidade acentuada, claro diálogo com o passado e que, ruptura e tradição, nesse sentido caminham

juntas. Acredito que Hutcheon busca ilustrar algo nesse sentido, ao falar desse conflito de intenções cercadas por antíteses. Dessa maneira, assim como na poesia moderna, “a tradição que interessa é aquela, que traduzida, implica no desbravamento de novas possibilidades de utilização da linguagem” (BARBOSA, 1986, p. 28), no processo de adaptação “parece que desejamos tanto a repetição quanto a mudança” (HUTCHEON, 2011, p. 31).

Nesse sentido, podemos aqui apontar nosso conceito de adaptação afastando-o da concepção mais popular que iniciou esse tópico. Se nessa concepção, temos o espectador distanciado das reflexões sobre o processo de transcrição, no conceito que aqui nos interessa, o processo é, justamente, a chave principal de entendimento. O foco no caráter procedural, inclusive, é algo que salta as laudas teóricas e que cada vez mais invade as telas. Linda Hutcheon (2011), afirma que os ditos “filmes sobre o processo”, como por exemplo o premiado longa *Adaptation* (2002) do diretor Spike Jonze, e *Nightwatching* (2007) de Peter Greenaway, sugerem autoconsciência e conexão entre os fazeres artísticos, características típicas do pós-modernismo, que culminam na reflexão das distâncias e aproximações entre duas ou mais artes. Sobre esse descortinar procedural, Jacques Rancière (2022) aponta a dificuldade moderna em se estar diante de algo puro, em paralelo a isso, aponta a amplificação da intertextualidade e da conectividade entre as artes.

Dito isto, de acordo com as colocações teóricas, aqui expostas, consideraremos a adaptação cinematográfica como obra nova e dotada de autonomia. Esta, se caracteriza enquanto releitura/tradução e vale-se de uma busca de equivalências em relação a uma obra fonte, considerando as especificidades de cada um dos lados da balança, e ilustrando a especificidade própria da língua das imagens.

LITERATURA E CINEMA: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES SOB O SIGNO DA OPACIDADE MODERNA

Retomando a analogia entre o espectador comum e aquele que se dedica ao estudo teórico da prática da adaptação cinematográfica, pensemos em três formas artísticas: a Literatura, o Teatro e o Cinema. Novamente, se considerarmos um apreciador desprendido de reflexões sobre fazer artístico, as três formas, aqui mencionadas, convergem em um objetivo único: a arte de contar histórias. No entanto, tais espécies de arte, possuem

inúmeras diferenças. Podemos apontar o suporte, o público, os meios usados para suas execuções, dentre outras características.

Analisando a relação entre as artes mencionadas, Jacques Rancière (2016) estabelece a desigualdade citada sob ângulos mais profundos. Para o pesquisador, o teatro seria a “versão mãe” do que ele chama de cinema vulgar. Essa aproximação é feita a partir da percepção do teatro, enquanto arte do exagero, construto didático, que se quer ao máximo entendível por seu público. Da mesma maneira, o cinema defendido pelo teórico, é o da palavra muda, que carrega consigo uma imensidão de possibilidades de sentido, e que resguarda ao espectador, um papel mais ativo. Esse cinema, não é concebido em oposição ao didatismo teatral, mas surge após a revolução literária, após a “[...] radical mudança das relações entre significar e mostrar [...]” (RANCIÈRE, 2016, p. 55).

A fim de esclarecer a revolução mencionada por Rancière, consideremos por hora, o campo literário. Segundo David Wellbery (1998) a Literatura surge condicionada por uma espécie de regramento retórico, e presa a sistemas de representação. Com o advento do Iluminismo e do Romantismo, houve a libertação da linguagem e do pensamento, bem como a consolidação de uma Literatura que substitui a simbologia pela racionalidade, a objetividade pela subjetividade, a imitação pela singularidade, tornando-se assim, “imaginativa, autônoma com leis e histórias internas únicas” (WELLBERY, 1998, p. 22).

Toda essa autonomia do criar, construída a partir do romantismo, intensifica-se com o desabrochar da estética moderna, que por meio da autonomia, já mencionada, apresenta-se em meio a uma ausência de sistemas de significação, que culmina na tendência de não destinação. Ou seja, as imagens e sentidos produzidos artisticamente, deixam de pertencer a sistematicidade simbólica, para serem dispostas à ampliação do leque de possibilidades interpretativa. Nesse sentido da não destinação, é possível identificar alterações, por exemplo, nas relações entre poeta, linguagem e leitor no contexto moderno, como ilustra João Alexandre Barbosa (1986), ao nos alertar para um leitor que já não é mais apenas consumidor, ou decifrador, mas que é parte do processo de produção. Dessa maneira, em certos níveis, leitor e autor, agora, fazem parte de um mesmo time.

Assim sendo, retomando Rancière (2012), o espectador moderno surge enquanto ser emancipado a partir da noção de que “olhar é também uma ação que confirma ou transforma a distribuição das posições” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Nesse sentido, interpretar é muito mais o traduzir subjetivo, do que o receber objetivo de outrora, como defende Sontag (2020), ao afirmar que, a interpretação moderna da arte “escava, e ao escavar, destrói; ele

cava ‘por baixo’ do texto para encontrar um subtexto que é o verdadeiro” (SONTAG, 2020, p. 20).

É justamente, a partir desse aglomerado de objetivos da estética moderna, que podemos enxergar a aproximação mencionada entre Literatura e Cinema. Ambos trabalham por saciar esse anseio moderno, por meio da proposição desse “dispositivo perceptivo, que é construído, e ao mesmo tempo, é livre quanto as conclusões que podemos extrair dele” (RANCIÈRE, 2021, p. 129).

Para a construção desse dispositivo, é notável que as artes se aproximam, à medida que se afastam do campo da imediata legibilidade pré-romântica e pré-iluminista dos símbolos e das imagens, privilegiando assim, o silêncio ensurdecido proporcionado pela resistência à legibilidade, que “faz falar o que é mudo, decifrando o não audível escrito sobre as coisas, ou ao contrário, entrando no diapasão de sua ausência de significação para registrar as intensidades mudas e o barulho anônimo do mundo e da alma” (RANCIÈRE, 2016, p. 45).

EDGAR ALLAN POE E A QUEDA DA CASA DE USHER: REFLETINDO POSSIBILIDADES

Edgar Allan Poe (1809-1849) é um dos maiores nomes da Literatura mundial e um dos mais reverenciados no cinema. Não que o literato tenha algo a ver (de forma prática) com o surgimento da sétima arte. Afinal, o cinema somente surge mais de 40 anos após a morte do autor. No entanto, Poe, segundo consulta ao site IMDB, é um dos autores mais adaptados da história do audiovisual. Há pelo menos 200 obras audiovisuais baseadas ou inspiradas em alguma obra do autor, que vão desde curtas a longas, do cinema mudo ao falado, do preto e branco ao colorido, das telas do cinema às do streaming, tendo inclusive um seriado em produção atualmente a ser lançado em 2023 pelo serviço de streaming Netflix. Mas o que explicaria o fascínio do cinema, concebido sobre os moldes da estética moderna, pela obra de um autor que viveu e produziu ainda sobre forte influência romântica?

Gerbase (2009) aponta sete prováveis razões que expliquem esse fenômeno. Dentre as quais, creio que duas delas, estética de proximidade e estética de sugestão, nos são mais caras, devido ao recorte temático aqui utilizado. Segundo o pesquisador, a obra de Poe, e aqui podemos incluir *The fall of the of Usher* (1839), é certa ao produzir imagens complexamente detalhistas, seja por meio de dados mais objetivos, seja por metáforas. Essas imagens, quando convertidas em material cinematográfico podem equivaler, por exemplo, a

um close, igualmente detalhista. Assim, o close, que funciona como um passaporte para a intimidade dos personagens da tela, nas obras de Poe pode equivaler as suas descrições.

Ainda seguindo a linha de raciocínio de Gerbase, podemos enxergar em Poe, mesmo que sob uma ótica anacrônica, características da estética moderna, como a preferência do sugerir em detrimento do contar, algo na mesma linha do que foi exposto com base no pensamento de Rancière (2016), algumas laudas atrás ao tratar sobre significar e mostrar. Aqui, partindo, principalmente, dessa característica é que proponho nossa análise, tanto do conto de Poe, quanto do filme de Epstein. Assim sendo, os subtópicos adiante tratarão sobre como é feita essa predileção pelo “sugerir”, tanto no conto, como no filme, e como esse caráter elíptico contribui para a relação entre as obras e o espectador moderno emancipado.

DA OPACIDADE LACUNAR DE POE À TRANSCRIÇÃO DE EPSTEIN

A queda da casa de Usher (em tradução) é um dos mais lidos e mais adaptados contos de Edgar Allan Poe. A narrativa traz três personagens centrais: os irmãos Roderick e Madeline Usher, e o narrador, que no conto de Poe não é nomeado. Além do trio, a mansão Usher, presente no título do conto, adquire ares de um verdadeiro personagem, a partir da cuidadosa descrição de seu aspecto, influência e conexão com seus moradores, feita pelo narrador visitante. A história em questão se inicia com a visita do narrador da história, amigo de infância de Roderick. A partir de então, somos conduzidos a um passeio pela mansão Usher, bem como pela personalidade de seus moradores. Após uma série de eventos tenebrosos vividos pelo hóspede, como o fato de ter que ajudar o amigo de infância a sepultar a irmã, para depois vê-la retornar de forma macabra, o forasteiro abandona a mansão, não sem antes vê-la desabar junto de seus donos.

O conto possui uma imensidão de aspectos a serem analisados, mas me atarei ao que já foi proposto. Dessa forma, a análise do conto será focada no narrador sem nome, bem como na execução de sua função, mais especificamente em seu predicado (sem nome), que sob um olhar mais desatento, causa-lhe subtração, mas que a meu ver, acrescenta-lhe características e funções válidas para o que propus enquanto temática de análise.

O melhor amigo de infância de Roderick conduz toda a narrativa a partir de sua subjetiva percepção. No entanto, ao contrário do que ocorre em outras obras que se encaixam ao modelo romântico, nesta, temos um narrador que demonstra não ser confiável. Não por ser tendencioso, ou por tentar forjar uma narrativa a seu favor, mas por demonstrar

estar numa condição semelhante ao leitor, assumindo a posição do que conhecemos por “duplo”, nesse caso, um reflexo do leitor dentro da própria narrativa, como podemos inferir no trecho: “Eu forcara tanto a minha imaginação que realmente acreditava que, na mansão inteira e na propriedade, pairava uma atmosfera bastante peculiar, própria dela e dos arredores [...]” (POE, 2011, p. 11).

Nesse sentido, no trecho exposto, ao colocar em dúvida sua própria percepção da mansão, o narrador personagem admite estar sendo influenciado por sua própria imaginação e subjetividade, colocando-se assim, na posição de espectador, tal qual o leitor. Ou seja, assim como quem lê, o narrador também é conduzido, e não condutor (que é a forma que enxergamos um narrador “comum”).

Assim sendo, “o conto não possui um narrador confiante e seguro dos acontecimentos, mas sim um narrador que se assemelha ao leitor, e juntos vão formando suas conjecturas no decorrer da história” (AZERÊDO; PARISI, 2016, p. 173). Nesse caso, ele é conduzido pela atmosfera que envolve a casa, ou ainda pela própria casa. Vale mencionar que, provavelmente, não por acaso, o termo “Usher”, da língua inglesa, pode ser traduzido como “conduzir”, “guiar”. Dessa forma, a mansão e toda a sua peculiaridade guia o leitor, tanto quanto, guia o narrador personagem.

Dito isto, foquemos agora nesse processo de condução. Rancière (2021), ao refletir sobre as possíveis posições do artista, afirma que este, pode construir uma imagem que se encerra no processo de sua produção. Ou seja, que significará aquilo que propõe o artista, e somente aquilo. Por outro lado, o pesquisador também aponta a posição em que o artista produz um material que não atinge sua total significação em sua produção, mas que é livre para a interpretação conjunta ao receptor. A segunda posição elencada por Rancière dialoga com toda nossa discussão sobre estética moderna e sua consequente alteração no papel do espectador. Esse diálogo, mesmo que anacronicamente, pode ser aplicado ao conto de Poe.

Para melhor ilustrar a afirmação do parágrafo anterior, tomemos mais um trecho do conto em análise. “Livrando meu espírito do que devia ser um sonho, examinei mais minuciosamente o verdadeiro aspecto do edifício” (POE, 2011, p.11). No trecho, ao usar a palavra “sonho”, o narrador refere-se a uma primeira impressão, que é substituída pelo que ele chama de “verdadeiro aspecto”. Esse jogo de substituição de percepções é uma constante dentro da narrativa inteira. E, se aqui estabelecemos que o narrador personagem é um reflexo do leitor, também podemos entender que essa construção de sentido deva ocorrer de forma subjetiva, tanto da parte do narrador, quanto do próprio leitor.

Inicialmente, falemos da percepção do narrador, amparados por mais um trecho do conto. “Isso muito me lembrou a enganosa integridade do antigo trabalho em madeira apodrecida por longos anos em alguma adega esquecida, sem a perturbação do bafo de ar exterior.” (POE, 2011, p. 11). Com base no trecho selecionado, podemos perceber que, além de sua imaginação, o background de vida do narrador também é um forte influenciador em seu processo de entendimento da casa. Ele assimila a estrutura de um cômodo da mansão a imagens de seu próprio passado.

Ao deixar exposta essa abertura a múltiplas possibilidades de interpretação, presente em seu próprio narrador, Poe cria uma narrativa lacunar, opaca e propensa ao trabalho ativo e particular de seus leitores na compreensão de sua obra. Assim, a leitura do conto, feita por leitores do século XIX, época em que o cinema nem mesmo existia, será diferente da leitura feita por apreciadores contemporâneos. Assim como o narrador enxerga a mansão a seu modo, o leitor compreende o mesmo objeto de maneira distinta, com base em seu próprio background. Retomando Rancière (2021), “Não estamos mais em um regime de evidência visual. Aprendemos a ler as imagens em referência à outra leitura possível” (p.130).

Essa opacidade lacunar, dentro do conceito de transcrição, desenvolvido por Campos (2011), é peça chave nas escolhas criativas que envolvem a produção de qualquer forma de adaptação a partir do conto de Poe. Mais que isso, essa característica pode ser apontada como determinante para que Poe seja um dos autores mais adaptados da Literatura mundial. Segundo Campos (2011), obras que apresentem obscuridade interpretativa, que encontrem sua qualidade na complexidade, são ideais para o que o pesquisador chama de recriação. Nesse sentido “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2011, p. 34).

Essa abertura propensa a recriação pensada por Poe foi aproveitada pela obra selecionada enquanto objeto de nossa análise. *La chute de la maison Usher* (1928), produzida por Jean Epstein, com auxílio de Luiz Buñuel, é uma das diversas adaptações do clássico conto de Edgar Allan Poe, que consegue desfrutar dessa fenda de possibilidades. No filme, a quantidade de mudanças significativas no enredo é bem pequena. Podemos citar o fato de que no longa, Roderick e Madeline vivem uma relação conjugal, consolidando o que no conto, para alguns, é apenas sugerido. Também é perceptível que a interação do melhor amigo com outros personagens que vivem longe da mansão Usher, possa ter sido usada para

reforçar a peculiaridade diferencial dos protagonistas, em relação ao resto da população local.

Em se tratando do melhor amigo de Usher, podemos observar o que creio ser a mudança mais significativa na transição do conto para o longa. Se no conto de Poe, o personagem funciona como reflexo do leitor, sendo todas as “imagens” entregues a partir da percepção subjetiva dele, no filme, sua importância é diminuída, diante da capacidade do veículo em dividir o foco entre os personagens. Assim, Madeline, e, principalmente, Roderick ganham mais tempo de narrativa, sustentado por fortes expressões faciais de seus intérpretes, aparecendo desvencilhados do olhar do melhor amigo, e em linha direta com o olhar do espectador.

No entanto, apesar de praticamente abandonada, essa “mediação” duplamente subjetiva entre narrativa e receptor, feita no conto pelo narrador-personagem, é mantida pela resistência a uma legibilidade imediata, que no filme também é uma constante, e eu diria até mesmo, que é um recurso ampliado. Isso, pois, o longa, diferente do conto de Poe (em que precisamos estabelecer uma relação com a estética moderna por meio de análise anacrônica), é fortemente influenciado pela estética surrealista, garantida pela colaboração de Buñuel, reforçando um olhar modernista ao texto de Poe. De modo que, a ideia da troca do “mostrar” pelo significar, já presente no conto, é transposta com sucesso no filme, mesmo que a mídia da adaptação, o cinema, trabalhe com imagens.

Para ilustrar e justificar tal conclusão, destaco alguns elementos, características e mudanças que funcionam como pontos de equivalências entre os dois materiais. Para iniciar, retomemos o personagem do amigo de Roderick. Como foi apontado, sua importância é diminuída no filme, à medida que sua percepção subjetiva, não é mais o único ponto de apoio para o receptor. Porém, o personagem do filme ainda consegue emular a carga de desconfiança presente no personagem escrito por Poe. Com um olhar sempre confuso, que demonstra não confiar no que vê seus próprios olhos, o personagem carrega consigo uma espécie de lupa (imagem 1), que usa em diversas situações. O objeto pode ser entendido como elemento de equivalência entre as obras, por simbolizar a descrença do visitante em sua própria percepção do que vê, como se a sua visão, assim como a do personagem do conto, não fosse suficiente para confirmar o aspecto real do que encontra. Esse entendimento, assim como no conto, descamba numa abertura de possibilidades de entendimento por parte do espectador.



Figura 1- Imagem de La chute de la maison Usher (1928)

Essa descrença diante da imagem não ocorre apenas a partir do personagem hóspede, ela se estende ao casal Usher, à mansão, e até mesmo, ao ambiente (sobre)natural que rodeia todo o universo da história. Todos esses elementos não são passíveis de uma leitura clara, pelo contrário, são construídos e ilustrados sob opacidade, como quando Roderick impede que fechem o caixão de sua esposa, deixando o espectador confuso sobre sua real intenção, visto que Madeline (ou seu fantasma) retorna ao fim do filme. Ainda podemos citar as inúmeras insinuações sobre a saúde psicológica dos personagens, como quando o amigo tenta distrair Roderick, com uma leitura, de um possível delírio do personagem.

Somado a isso, a direção do longa se vale de efeitos especiais (limitados ao que era disponível em seu tempo de produção) como o excesso de fumaça e névoa, que deixam a maior parte das cenas sombrias, e boa parte delas (como por exemplo a cena da queda da casa), incompreensíveis em certo nível, ao jogar com a presença/ausência dos personagens e outros objetos. Além disso, se vale de recursos opostos, como o uso de slow motion, a fim de dramatizar certas cenas, e de acelerações e mistura de imagens como exposto na figura 2. Com essas e outras estratégias, o cineasta consegue traduzir, sob os moldes e especificidades de sua mídia, o teor aberto a interpretações, da obra de Poe.

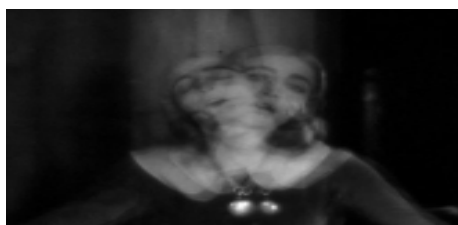


Figura 2-Imagem de La chute de la maison Usher (1928)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do que aqui esteve em discussão, e tendo por base os conceitos de adaptação refletidos no segundo tópico deste texto, é possível lançar um olhar que difere, ao mesmo tempo que relaciona as duas obras em reflexão. Por meio do olhar anacrônico, que nos aponta certo aceno à estética moderna, representada nas características de resistência à legibilidade e não destinação da significação das imagens construídas pelos criadores, foi possível compreender de que forma o conto de Poe, escrito ainda antes da invenção do cinema, foi traduzido para o modo de criação artística da década de 1920, por Epstein.

Assim, mesmo um tanto teatral, aspecto que podemos atribuir a variáveis como a limitação do cinema mudo, e que antagoniza à essência da escrita de Poe, a produção de Epstein é feliz na tarefa de emular o tom misterioso, melancólico e de suspense do texto de Poe. Além disso, consegue apresentar o caráter lacunar, que tanto aqui foi debatido, e que culmina na necessidade de um espectador emancipado, no sentido moderno. No entanto, nada disso faz sem considerar ser uma obra diferente, produzida em um suporte diferente, sobre condicionamentos diferentes.

Desse modo, podemos perceber que, a adaptação consegue atingir o que propôs Hutcheon (2011), ao afirmar que adaptar é desejar tanto a repetição quanto a mudança, bem como alcança o que propõe Campos (2011) ao sugerir que em certas instâncias, como a da informação estética, a tradução é transcrição, é ter que lidar e produzir uma “coreografia de correspondências e divergências” (CAMPOS, 2011, p. 26).

REFERÊNCIAS

AZERÊDO, G; PARISI, L. Estratégias metaficcionalis em dois contos de Edgar Allan Poe: A relação entre o leitor, o retrato e a casa. *Revista de Letras, Artes e Comunicação*. v. 10, n. 1º, janeiro/abril, 2016. p. 161-179.

BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CAMPOS, A. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

GERBASE, C. O que o Cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (E o que a Literatura ainda aprende com o Cinema). *Letras de Hoje*. v. 44, n. 2º. Abril/Junho, 2009. p. 21-27.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.

LA CHUTE de la maison Usher. Direção: Jean Epstein. França: Films J. Epstein, 1928. YouTube (66 min), son., color.

OLIVEIRA, L. O narrador e o espaço em Edgar Allan Poe e Jean Epstein. *Casa*. v. 10, n. 2°. Dezembro, 2012. p. 1-7.

POE, E. A. *A queda da casa de Usher*. Tradução de Domingos Demasi. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *As distâncias do cinema*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

_____; JDAY, A. *O método da cena*. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote +DO, 2021.

SONTAG, S. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 61-89.

WELLBERY, D. E; BENDER, J. Retoricidade: Sobre o retorno modernista da retórica. In: WELLBERY, D. E. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 11-47.

<http://www.imdb.com> – IMDB – Internet Movie Database. Acesso em: dezembro de 2022.

Recebido em 03 de fevereiro de 2023.

Aprovado em 18 de abril de 2023.

