A QUEDA DA CASA DE USHER, DE EDGAR ALAN POE - TRANSPOSIÇÃO PARA A MÍDIA FÍLMICA: A POLÊMICA DA FIDELIDADE[1]

Renato Sousa dos Santos Júnior[2]

Mariana Rissi Azevedo[3]

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise entre a obra "A queda da casa de Usher" de Edgar Alan Poe publicado pela primeira vez em 1839 e a adaptação fílmica "La Chute de La Maison d'Usher" de Jean Epstein lançada no ano de 1928, abordando os críticos do estudo da adaptação, sendo eles: Roman Jakobson (1969), Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003), Brian McFarlane (1996), Robert Stam (2000), Hattnher (2010) e Linda Hutcheon (2006). Assim como, tendo enfoque nas teorias sobre o estudo da adaptação desde o seu início quando o foco era a fidelidade e a tradução até a contemporaneidade, cuja proposta é o estudo da intertextualidade e a autonomia. Além de observar o modo como a sociedade influencia a produção de uma adaptação fílmica.

Palavras-chave: Adaptação fílmica. Fidelidade. Literature. Poe.

ABSTRACT

This paper proposes an analysis between the book "The Fall of the House of Usher" by Edgar Alan Poe firstly published in 1839 and the film adaptation "La Chute de la Maison d' Usher" by Jean Epstein launched in 1928. It addresses the critical of the study of adaptation theory, who are: Roman Jakobson (1969), Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003), Brian McFarlane (1996), Robert Stam (2000), Hattnher (2010) and Linda Hutcheon (2006). Besides, it focuses on theories on the study of adaptation, since its origin when the focus was the fidelity and translation until the contemporary world, whose purpose is the study of intertextuality and autonomy. Besides it observes how society influences the production of a film adaptation.

Keywords: Film adaptation. Fidelity. Literature. Poe.

1. INTRODUÇÃO

A ligação entre literatura e vídeo não é nova, vem desde a criação do cinema. Apesar de serem ramos totalmente diferentes, a relação entre estas duas artes mostra como tanto os

---

[1] Artigo científico orientado pela Profª Mariana Rissi Azevedo apresentado à banca de examinadores do Curso de Letras da UFAM/IEAA como requisito obrigatório da disciplina de TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), ministrada pela professora Laura Miranda de Castro para a obtenção de grau.

[2] Acadêmico do Curso de Letras da UFAM/IEAA.

[3] Professora Orientadora.

aspectos visuais quanto os literários podem unir-se e formar uma grande combinação de beleza e magnitude.

Para aquele leitor assíduo que se identifica com cada personagem, fazendo ele a sua imagem, pode não ser de bom grado quando o vê no cinema de forma diferente do imaginado, gerando um impacto negativo para aquele leitor que quer o filme fiel ao livro lido. Por outro lado, aqueles que estão primeiramente vendo ao filme e ainda não leram a obra podem buscar um prazer diferente lendo o livro, a curiosidade de buscar saber a origem do filme é um ponto positivo com a união destas duas artes.

O uso de obras literárias como aporte nas mais diferentes mídias, em especial para o cinema, já é uma prática cultural própria ao público contemporâneo. Levantando uma maior divulgação do literato, dando uma nova abordagem, resultando na atração de um público cada vez mais diversificado para a leitura do mesmo. É cada vez mais comum termos adaptações literárias sendo exibidas nas "telonas", com isto, o cinema vem trazendo ainda mais leitores, pois com o sucesso do filme, mais pessoas buscam o livro para ler. Além dos filmes, temos hoje em dia uma crescente busca pela adaptação de séries e novelas. Nos EUA, por exemplo, é comum a utilização de obras, ditas *best-sellers*, adaptadas para as TVs em forma de seriados. Temos como exemplo o livro *As crônicas de gelo e fogo* de George R. R. Martin que levou à série televisiva *Game of Thrones*, uma das mais famosas e mais assistidas atualmente no mundo todo.

Reconhecendo os pontos entre literatura e cinema, este trabalho pretende sopesar a importância e independência dessas mídias, sendo elas tanto escrita quanto audiovisual, buscando motes que nos permitam explanar o processo de adaptação. Nisso, é foco do trabalho também discutir a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias para o cinema, levando em consideração críticos da área abrangente.

A cada dia a tecnologia avança mais e mais; com isso muitos temeram o fim da literatura escrita, em vista da história ser mostrada nas telas de cinema ou televisão, bastando apertar um botão quando quiser ver algo "novo". Porém, sabemos que, diferentemente do imaginado, a literatura e o cinema se entrelaçam, gerando dois modos de narrar uma mesma história. No entanto, quando o livro que deu origem ao filme já foi lido, é comum ouvir na porta do cinema "*eles mudaram isso"* ou "*ela não fala isso no livro!*", entre outras opiniões; e quando ainda não se leu, é comum sair pensando em começar a ler o livro para poder comparar se o que acontece no filme existe da mesma forma na obra literária.

Esse tipo de julgamento, entretanto, deixa de lado a diferença entre as mídias. Parece óbvio que cinema e literatura têm suportes diferentes e, portanto, só podem ter resultados

diferentes. Todavia, para os leitores assíduos que querem a personagem à sua imagem, essa "obviedade" não existe. Em seu artigo, Amorim (2012) fala sobre os critérios do leitor perante o filme adaptado. Ele ressalta que se adotarmos um critério de "fidelidade" entre obra e filme basicamente estaremos ignorando a diferença entre as mídias. Enquanto um livro pode ser escrito em casa, sozinho e quase sem custos, a produção de um filme é totalmente contrária, pois é um trabalho colaborativo, que movimenta uma equipe de centenas de pessoas, sendo ainda afetada por questões financeiras. Amorim (2012) observa que aceitar a fidelidade como uma categoria crítica seria, portanto, assumir que o romance contém uma espécie de *espírito* que deveria ser captado pela adaptação, independentemente de suas especificidades. Acreditar na presença de um *espírito* inerente à obra literária seria um regresso aos estudos da leitura e interpretação, pois nenhuma obra é fechada, permanecendo seu conteúdo aberto a diferentes interpretações que insurgem em diferentes contextos.

Este trabalho propõe uma análise entre a obra "A queda da casa de Usher" de Edgar Alan Poe publicado pela primeira vez em 1839 e a adaptação homônima de Jean Epstein de 1928, ressaltando a autonomia da obra fílmica em relação à obra literária. Tendo em mente que as sociedades do século XX eram moldadas pelas diferenças sócio culturais, os assuntos voltados à sexualidade, por exemplo, eram temáticas censuradas entre crianças e mulheres, pois, tratar de tal tema era considerado imoral. Na adaptação de Jean Epstein (1928) podemos notar como a sociedade moldada pelos costumes pode influenciar no filme, levando à omissão de temas, na época, ditos como polêmicos e imorais.

Para melhor observar como se dá as convergências e divergências entre a obra e o filme é interessante demonstrar o modo como os estudos teóricos da adaptação se estabeleceram ao longo da história até o momento em que o conceito de fidelidade fora supostamente abandonado. O primeiro capítulo apresentará um panorama dos estudos da adaptação desde sua criação por George Bluestone (2003) até Linda Hutcheon (2006) que propõem estudar a relação entre literatura e cinema através da intertextualidade.

2. HISTÓRIA DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

O grande foco do estudo da adaptação que trata da análise sobre a relação literatura x cinema, em grande parte, aborda o modo como o cinema personificou os cânones da literatura. Segundo James Naremore (2000), o estudo da adaptação encontra-se centralizado na análise

das transposições dos romances clássicos porque grande parte dos programas de Cinema na Academia está ligada a departamentos de Literatura, "o tema da adaptação é comumente utilizado como uma maneira de ensinar, em outros meios, a literatura célebre" (NAREMORE, 2000, p.1).

O estudo da tradução e adaptação contemporaneamente é dividido em diferentes linhas teóricas: a "tradução Intersemiótica", pensamento iniciado por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por Julio Plaza (2008); e a "teoria da adaptação", que é representado por George Bluestone (2003) e Brian McFarlane (1996), e, atualmente, tem como seus principais expoentes Robert Stam (2000) e Linda Hutcheon (2006).

Roman Jakobson (1969) foi o primeiro teórico a dividir e classificar os tipos de tradução. Para ele, em sua obra *linguística e comunicação*, o ato de transfigurar um texto em outro pode ser realizado de três formas:

> 1) A tradução intralingual ou reformulação: consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita: consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação: consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p. 64-65).

No caso da tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema, a explanação dos símbolos verbais é dada por símbolos não verbais, tais como: a música, a imagem, e outros recursos. Julio Plaza (1938 - 2003), em sua obra *Tradução intersemiótica*, publicada pela primeira vez em 1987, desenvolve a categoria apontada por Jakobson (1969), procurando a formulação de uma teoria da tradução intersemiótica, teoria essa que, segundo o autor, ainda não existia de modo formal até meados da década de 1980 (PLAZA, 2008). O conceito de intersemiosidade apresentado por Plaza (2008) é semelhante ao de Jakobson (1969), afirmando ainda que, além da tradução do verbal para outros sistemas de signos como a dança, a música e cinema, poderíamos também considerar como tal a passagem de outros sistemas de signos para expressões verbais, abrindo uma visão dialética para a teoria que se propõe a desenvolver.

Nos estudos do cinema o primeiro teórico a iniciar a desconstrução da noção de fidelidade sobre a adaptação é George Bluestone em seu livro*: Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema,* publicado pela primeira vez em 1957; a teoria central relaciona a questão da adaptação da literatura para o cinema. Segundo Bluestone (2003, p.2), "entre a percepção da imagem visual e a concepção da imagem mental está a diferença enraizada entre os dois meios". A importância do trabalho de Bluestone (2003) é incontestável, tanto por sua seriedade nas

análises comparativas, quanto por ter aberto um importante campo no estudo interdisciplinar, e, principalmente, por ter questionado o discurso de fidelidade que focava na análise crítica dos filmes adaptados perante as obras.

Brian McFarlane (1996) propõe em seu estudo *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* a análise estrutural da relação entre obras literárias e cinematográficas focando em sua questão narratológica, sendo esta para o autor, o objetivo de qualquer estudo sobre o processo de adaptação.

Considerando a adaptação como uma tradução intersemiótica, McFarlane (1996) diz que o foco do estudo de adaptações precisa ser a narração em si, o desenrolar do filme. A fidelidade é logo descartada por esse autor, dado que os diferentes públicos "[...] independentemente de suas queixas sobre esta ou aquela violação ao original, continuam querendo ver como o livro se parece" (McFARLANE, 1996, p.7). O autor argumenta ainda que nem sempre as adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e ao público e ilustra essa questão apresentando, em sua obra *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation,* alguns estudos sobre adaptações, sejam eles mais fieis ou menos fieis aos livros-fonte. Dessa forma, McFarlane (1996) desenvolve sua proposta teórica objetivando não priorizar esta ou aquela arte, respeitando os limites de ambas e tendo como foco o estudo do processo, não seus resultados.

Robert Stam (2000) indo além dos estudos da tradução e situando-se entre os estudiosos da Teoria da adaptação, propõe-se a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema. Em seu artigo *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation* Robert Stam (2000) ressalva o modo como a crítica especializada lida com as adaptações, sendo eles de uma forma extremamente moralista, usando termos como *infidelidade*, *traição*, *violação* e *vulgarização* para discorrer sobre as adaptações que não alcançam sua finalidade: ser "fiel" ao texto-origem.

De acordo com Stam (2000), para superarmos a crítica da fidelidade, é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra como *infiel* ao original expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, temática e estética da fonte literária. A palavra *infidelidade* é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida.

De acordo com Stam (2000), para evitarmos tais visões essencialistas, é necessário, então, olharmos a adaptação não como tradução à obra literária, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias qualidades. Ele propõe, então, que

entendamos o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

Linda Hutcheon em *A theory of adaptation*, publicada em 2006 defende que as adaptações estão em todo lugar nos dias atuais. Para a autora, a titulação da obra adaptada como inferior ou cópia da original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação.

A autora defende que fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas. Dessa forma, assim como Stam (2000), ressalva que adaptar uma obra não significa ser fiel ao mesmo. Ela lembra ainda que, de acordo com o dicionário, adaptar se refere a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade intertextual.

A adaptação a ser analisada neste artigo é baseada na obra de Edgar Allan Poe: "A queda da casa de Usher", publicada em 1839 que constitui o filme homônimo de Jean Epstein de 1928, tendo por base os teóricos da adaptação acima citados. Para tanto, se faz necessária uma breve introdução acerca do autor e do cineasta em questão.

3. AS MENTES POR TRÁS DAS OBRAS

3.1 Edgar Allan Poe

De acordo com o biógrafo Julio Cortazar (1953), Edgar Poe nasceu em 19 de janeiro de 1809 na cidade Boston, no estado de Massachusetts. Sendo filho de David Poe Jr. e Elizabeth Hopkins Poe, irmão de William Henry e Rosalie. Seu pai saiu de casa quando ele ainda tinha 1 ano e meio de idade e ficou órfão logo cedo aos 2 anos, quando sua mãe morreu semanas após o nascimento de sua irmã.

Após a morte da mãe, o irmão mais velho foi mandado para casa de parentes e sua irmã foi enviada para a adoção. Já Edgar, foi acolhido e adotado, ainda que não formalmente, pelo empresário John Allan e sua esposa, Francis Allan, que moravam na cidade de Richmond, estado da Virginia. Foi então que Edgar recebera o sobrenome Allan, sendo a partir de então Edgar Allan Poe.

Com os pais adotivos sendo de boa situação financeira, Edgar recebeu uma educação formal de qualidade em sua infância. Em 1815, aos seis anos de idade, se mudou com eles para

a Inglaterra regressando à Richmond em 1820, aos onze anos. Mais tarde, já adolescente, em 1826, foi admitido na Universidade da Virginia, mas foi expulso cerca de um ano depois.

Em 1836, na época com vinte e sete anos, Poe casa-se com sua prima Virginia de treze anos de idade. Em 1839 publicou, em dois volumes, a sua coleção *Tales of the Grotesque and Arabesque*, traduzido para o português como Histórias Extraordinárias.

Durante este período, sua esposa Virginia Clemm-Poe, começou a sofrer de tuberculose que a tornaria inválida e acabaria por levá-la à morte em 1847. A morte da mulher acabou por levar Poe ao consumo excessivo de álcool.

No dia 7 de outubro de 1849 Edgar Allan Poe faleceu no *Washington College Hospital*. Não sabe-se efetivamente as causas de sua morte, muitos ligam ao consumo demasiado de bebidas, outros à doenças cerebrais raras.

Mesmo passando por períodos conturbados, Edgar Allan Poe é considerado um dos melhores escritores de todos os tempos, suas obras servem de molde para os mais diversos tipos de trabalhos. Em 1928, por exemplo, o seu conto "A queda da casa de Usher" foi adaptado por Jean Epstein para os cinemas.

3.2 Jean Epstein

Jean Epstein, de origem Polaca nasceu em Varsóvia no dia 25 de março de 1897 e estudou na Suíça e posteriormente na França. Era um assíduo leitor de poesias, além de fã de cineastas franceses. Em 1921 publica uma obra sobre cinema e alguns ensaios.

Conheceu Jean Benoit Lévy, com quem fez um documentário sobre Pasteur, sendo esta a sua primeira obra de cinema. Mas o sucesso só o atinge em 1928 quando dirige a adaptação: *La Chute de La MaIson d'Usher*. Três anos após, funda a sua própria companhia a *Films Jean Epstein*. Depois de uma trajetória bastante conturbada, uma hemorragia cerebral vem por fim levar sua vida em 1953.

4. O CONTO DE POE

4.1 Resumo do conto

O conto é narrado em primeira pessoa por uma pessoa a qual não se sabe o nome e nem os aspectos de sua aparência física. Inicia com essa pessoa a qual chamarei de "narrador" descrevendo o caminho que percorre até chegar à casa de seu amigo de infância, Roderick

Usher, o qual lhe havia enviado uma carta pedindo que o fosse visitar por conta de este ser o mais próximo e talvez único amigo que Usher possuía.

Ao chegar à casa de Usher, o narrador descreve que a paisagem lhe causa certa angústia. Descreve o cenário da casa como mórbido e com certa ausência de felicidade. Logo ao encontrar seu amigo, o narrador descobre que a casa é o espelho do próprio Usher, em vista de sua aparência física estar totalmente debilitada e com semelhanças a um defunto.

Usher conta ao amigo que sofre de uma doença, e afirma que morrerá disso e que também em consequência dessa doença sentirá duradouras sensações anormais. O narrador sente certo incômodo ao estar na casa, pois todos os móveis e objetos pareciam sem cor, sem vida, mas mesmo assim aceita o convite de Usher e resolve passar uns dias com seu velho amigo de infância.

Na casa, também mora Lady Madeline Usher, irmã de Roderick, a qual o narrador, em um primeiro momento, vê rapidamente e de longe no momento em que chega. Quando está conversando com Usher, o narrador observa Madeline passar no fundo do corredor, mas não a conhecia e se espanta ao vê-la, pois mesmo ela estando com a mão no rosto ele pode ver grande semelhança entre os dois irmãos.

Usher conta que a irmã era epiléptica e cataléptica e alguns dias depois Lady Madeline falece. Depois da morte de sua irmã, ele ainda espera quinze dias para enterrá-la, por conta da catalepsia. No instante em que estavam no calabouço para o enterro de Lady Madeline, o narrador pode então ver a assustadora semelhança entre os dois, Usher então revela que eles são gêmeos, o que explica a tamanha semelhança na aparência.

Durante vários dias após a morte de Lady Madeline, seu nome não é pronunciado e o narrador sente grande mudança na personalidade de Usher, que cada vez mais se fecha em si. O narrador tenta de várias maneiras suavizar a depressão de seu amigo, através de pinturas, leituras de livros e por vezes ouvia o amigo “arranhar” umas notas no violão. Tudo em vão, pois por mais que ele tentasse Usher não se animava, como se nada no mundo tivesse sentido.

No oitavo dia após a morte de Lady Madeline, Roderick Usher entra no quarto trêmulo e apavorado, o narrador logo vê que o amigo estava diferente, com um olhar fixo de medo e melancolia. O narrador pega o primeiro livro que encontra pela frente, para talvez acalmar Usher com uma leitura. O livro era “*Mad Trist*” de Sir Launcelot Canning, mas o narrador chega a chamar de “livro favorito de Usher”, em vista de ser o único livro que ele encontra no momento para talvez acalmar o amigo. A leitura vincula a atenção de ambos, mas durante a leitura o narrador ouve vários barulhos intensos vindo do andar de baixo, a cada frase do livro que ele lia o barulho chegava mais perto. Usher então sentado vira-se para a porta com um olhar

vidrado e um sorriso sarcástico e começa a pronunciar algumas palavras que o narrador não consegue ouvir. Ao chegar mais perto o narrador então entende o que ele fala, e em um grito Usher declara: "Nós, a sepultamos viva!" enquanto ele pronuncia tais palavras, um grande relâmpago da tempestade estoura afora. Usher então diz que enterrou sua irmã viva e que isto o estava aterrorizando e que agora tudo ia acabar, pois ele dizia que sua irmã o estava esperando atrás daquela porta que ele tanto olhava. Para pânico de ambos, a presença fantasmagórica de sua irmã Lady Madeline aparece por entre a porta, que com uma forte rajada de vento cai sobre seu irmão que acaba morrendo. O narrador foge aterrorizado e quando olha para trás vê somente a lua vermelha como o sangue e a casa de Usher caindo e sendo engolida pelo lago que a cercava.

5. OBRA X FILME - CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Ao adaptar o conto de Poe, Jean Epstein leva em consideração as diversas ferramentas que o cinema possui, dentre elas a câmera, sendo essa um dos principais recursos, pois possui o papel de ser o olhar do telespectador. A análise a seguir demonstra o modo como o cineasta transpõe o leitor/telespectador dentro da atmosfera sombria, lutuosa e melancólica contida do conto.

No início da adaptação cinematográfica o letreiro avisa que o filme é baseado na obra de Edgar Allan Poe, ao decorrer da adaptação podemos notar que *La chute de la Maison de Usher* (título original do filme) não somente será relacionado ao conto "A Queda da Casa de Usher", como também a outros contos do referido autor, bem como "O retrato Oval" e "Ligeia", fato que demonstra a liberdade que o diretor tem sobre a obra. Jean Epstein volta-se ao seu ensaio "cinema do diabo", no qual afirma que a adaptação é uma obra de arte autônoma onde não pode ser uma dita como uma simples cópia do livro. No artigo "Quem mexeu no meu texto?", Hattnher (2010) nos dá uma abordagem sobre o termo fidelidade:

> Não me parece difícil demolir a noção de fidelidade como parâmetro para estudos de adaptação. O próprio fato de estarmos falando de dois meios com características diferentes mostra-nos a impossibilidade de fidelidade no processo de adaptação. É, no mínimo, curiosa a frase "tal filme é razoavelmente fiel ao livro". Ora, "fidelidade" é um conceito totalizante (e totalitário): não se pode falar em texto "razoavelmente fiel" da mesma maneira que não podemos dizer que uma mulher encontra-se "razoavelmente grávida". (HATTNHER, 2010, p. 143)

Na cena inicial, aos 2 minutos e 41 segundos, Epstein vale-se do recurso de autonomia do cinema, pois o personagem amigo de Usher, (tanto no conto quanto no filme ele não possue nome) primeiramente para em uma espécie de taberna a fim de obter algumas informações sobre o local onde fica a casa de Usher, esta cena não existe no conto. Podemos perceber que Epstein utiliza-se deste meio para mostrar a personalidade da personagem principal: Roderick Usher, pois logo ao fazer a pergunta sobre a localização da casa do amigo, todos da taberna parecem surpresos ao ouvir este nome, gerando um espanto por parte de todos. Assim Epstein nos insere em um ambiente sombrio, pois muitos parecem temer a Usher.

Permanecendo na cena inicial, o narrador então lê a carta que o amigo havia lhe enviado que o convida para sua casa, igualmente ao conto exceto por um detalhe, na adaptação de Jean Epstein o casal Roderick e Madeline Usher são casados, enquanto no conto eles são irmãos, este aparentemente pequeno diferencial talvez tenha sido colocado com a intenção de expor a imagem da mulher amada, contida, por exemplo, em contos como “Ligeia” e “O corvo” onde a mulher é símbolo do amor mesmo após a morte. Fazendo isto, Epstein parece pôr de lado a questão do incesto que norteia o conto, fazendo com que ele não apareça no filme. Este seria também o modo ao qual Epstein teria moldado o conto de Poe, pois estamos falando da década de 20, época na qual a censura perante filmes era grande e a sociedade moldava seus padrões de arte.

> A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea de nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fira a nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos. (CANDIDO, 2006, p. 45)

Aos 6 minutos de filme, têm-se a primeira aparição de Roderick Usher, no decorrer do conto podemos observar o quanto ele é frágil, um homem já vivido que talvez escondesse vários segredos, mas que nunca tivera a chance de revelar a ninguém, pois seu único amigo esteve distante por anos. Podemos observar no anexo 1 que, assim como no conto, Usher possui aparência cadavérica, de acordo com o que Poe retrata:

> Um rosto de cor cadavérica; uns olhos grandes, líquidos e luminosos, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas com uma

> curva de uma beleza notável; um nariz com uma delicada feição hebreia, mas com uma largura de narinas incomum em semelhante tipo; um queixo muito bem modelado, lembrando, com a sua pouca proeminência, falta de energia moral; os cabelos de uma tenuidade e delicadeza de teia. (POE, 1981, p. 6)

Para aproximar o telespectador com a personagem de Usher, Epstein utiliza outra ferramenta do cinema: o *close*, uma espécie de zoom, onde podemos perceber o olhar cansado de Usher, seus cabelos finos como teias de aranhas; suas mãos também são focadas para demonstrar o esforço vivido durante os anos. Todos são mostrados durante o filme para retratar a aparência de Roderick Usher.

> A linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descartam-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real. (BERNADET, 1980, p. 19)

Assim, Bernadet (1980) afirma que a câmera é o foco principal na linguagem cinematográfica, ela tem um papel fundamental na produção de um filme, seu ângulo deve mostrar o que o telespectador precisa ver, de modo a sentir-se no ambiente proposto.

A focalização feita em Lady Madeline surge aos 6 minutos e 15 segundos e revela uma figura fantasmagórica que aparece na sala [anexo 2]. Sua aparência é de tristeza e melancolia, seu rosto triste parece que quer pedir algo a Usher, como se explodisse em um grito de socorro. Pode-se notar a aflição da personagem por se sentir sozinha. Conta-se que ela sofria de catalepsia[4] e, segundo Roderick, ela morre na noite em que o narrador chega à mansão. Logo após sua aparição, a câmera dá um enfoque nas mãos de Roderick Usher, elas parecem ter um desejo próprio e esse desejo é de pintar, neste momento Epstein volta-se a outro conto de Edgar Allan Poe, sendo este “O retrato oval” no qual o desejo maior do personagem principal era pintar o retrato de sua mulher, pois ela estaria eternamente *viva* no quadro. Ressalta-se que no conto “A Queda da casa de Usher”, o amigo não vê o rosto de Lady Madeline, uma vez que, ela passa ao longe na sala em que ele está conversando com o Roderick.

> [...] Enquanto falava, a Senhora Madeline passou através de uma parte remota do aposento e, sem ter notado a minha presença, desapareceu. Olhei-a com um grande espanto não isento de receio; e, todavia, achei impossível explicar

[4] Doença nervosa, de índole histérica, caracterizada pela rigidez dos músculos e suspensão total dos movimentos. (RIOS, 2005, p. 158)

> semelhante impressão. Uma sensação de estupor me oprimia enquanto o meu olhar seguia os seus passos de retirada. Quando uma porta, finalmente, se fechou atrás dela, o meu olhar procurou instintivamente e avidamente a fisionomia do seu irmão; mas ele escondera o rosto entre as mãos, e só pude perceber que uma palidez mais profunda do que a ordinária se espalhara pelos seus dedos emaciados, dos quais gotejavam lágrimas ardentes. (POE, 1981, p. 8-9)

Aos 8 minutos e 31 segundos, acompanhado por um coche o narrador chega à casa de Usher. A câmera fazendo um panorama da propriedade nos mostra certa melancolia e terror ao redor da casa de Roderick, sendo cercada por um lago que mais lembrava a um pântano, contida no anexo 3. Evidenciando o que o conto descreve:

> [...] percorri a cavalo um trecho de campo singularmente triste, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar que lancei ao edifício, uma sensação de insuportável angústia invadiu o meu espírito. Digo insuportável, pois tal sensação não foi aliviada por nada desse sentimento quase agradável na sua poesia, com o qual a mente ordinariamente acolhe mesmo as imagens mais cruéis por sua desolação e seu horror. (POE, 1981, p. 2)

Em 9 minutos e meio podemos observar uma espécie de lareira com a frase “LIGEIA Lady Usher 1717” mostrada neste trabalho no anexo 4. Uma referência a outro conto de Poe “Ligeia” que trata da história de um rapaz que após a morte de sua esposa consegue casar-se com outra totalmente diferente da anterior, porém ela também morre do mesmo modo que a primeira.

Em 9 minutos e 40 segundos o letreiro, próprio do cinema mudo, anuncia que a família Usher tem o costume de pintar com paixão o retrato de suas mulheres, o amigo então encontrando o quadro de Lady Madeline lhe é explicado por Usher o motivo de tal tradição: “é ali que ela vive”, diz Usher, uma clara menção ao conto “O retrato oval”.

> [...] se mantivermos o termo “adaptação”, parece-me possível defini-lo em função de um amplo processo de transformação de intertextos, em especial em suas possíveis formas particulares, como a citação e a alusão. (HATTNHER, 2010, p. 7)

Nesse sentido, Hattnher (2010) pondera que a adaptação não é um processo uniforme onde deve ser “fiel” ao livro, mas sim um processo de transformação, onde cabe ao diretor inserir elementos que acrescentem maior dinamismo na obra fílmica retratada.

Na hora do jantar, aos 15 minutos e 37 segundos um dos empregados de Usher avisa que Lady Madeline não irá se juntar à mesa, pois se sente impossibilitada. Usher então toca violão a fim de se distrair, vale observar que no conto há a ressalva de que Roderick não podia ouvir barulhos e somente alguns instrumentos de cordas o acalmava.

> Sofria muito de um aguçamento mórbido dos sentidos; o mais insípido alimento era-lhe insuportável; só podia usar roupas de certo tecido; o aroma de quaisquer flores lhe era opressivo; seus olhos eram torturados mesmo por uma réstia de luz; e havia apenas alguns sons peculiares, e estes de instrumentos de cordas, que não lhe causavam horror. (POE, 1981, p. 7)

Chegando aos 18 minutos de filme Roderick sente que o amigo tornou-se um estorvo e deseja que ele vá embora para assim ter tempo para pintar a amada. Usher então aconselha o amigo a dar um passeio por entre a propriedade, neste momento há um grande vento soprando vários papéis, sendo um deles a árvore genealógica dos Ushers, a imagem dos nomes contidos na árvore não são totalmente nítidos conforme anexo 5, talvez Epstein tenha encontrado este modo para retratar o incesto entre Roderick e Lady Madeline, porém como a imagem dos nomes não fica bem clara, fica por conta de cada telespectador o julgamento referente a ligação consanguínea entre ambos.

Em 21 minutos e 47 segundos enquanto o amigo de Usher passeia por envolta da propriedade podemos verificar realmente o clima de tristeza que ela contém, em uma das passagens tenta chamar um cachorro, que dá costas a ele e segue seu rumo. Podemos perceber que o ambiente criado por Epstein é sombrio, ao redor da casa podemos observar árvores mortas, ou com galhos secos, dentro da casa há cortinas que balançam fortemente, objetos que caem ao vento, velas espalhadas pela mansão, tudo sistematicamente projetado para que o telespectador sinta como se estivesse dentro da lutuosa casa de Usher da criação de Poe.

> Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade. (BERNADET, 1980, p. 5)

O cinema, assim como os livros, nos insere em um panorama onde passamos a fazer parte da própria história contada. Faz parte da linguagem cinematográfica retratar o mundo real e o imaginário de forma fidedigna.

Enquanto Usher ainda está obcecado em pintar sua esposa, ela fica cada vez mais fraca, aos 28 minutos e 34 segundos quando ele enfim termina de pintar o quadro, Madeline cai ao

chão morta, o amigo então a vê caída na sala, só então Usher, tomado pela euforia de ver sua amada retratada no quadro, retoma os sentidos e vê sua mulher morta. É necessário observar que no conto a morte de Lady Madeline não é mostrada de forma tão nítida, uma vez que há somente a passagem que Usher chega ao amigo e diz que a irmã está morta.

> Até então, ela lutara firmemente contra as investidas do mal, e não se resolvera ainda a entregar-se à cama; mas, ao cair da noite do dia de minha chegada à casa, submeteu-se (conforme seu irmão me relatou mais tarde numa indizível agitação) à força deprimente da enfermidade implacável; e compreendi que o olhar que eu obtivera de sua pessoa seria provavelmente o último que obteria dela – que aquela dama, pelo menos enquanto vivesse, nunca mais seria vista por mim. (POE, 1981, p. 6)

Aos 35 minutos e 14 segundos quando tentam cravar o caixão de Lady Madeline, Roderick se mostra eufórico e consternado, a ponto de não deixar que tal ato se concretize. A partir dos 37 minutos e 35 segundos acontece o cortejo do corpo de Lady Madeline até o seu sepulto. O caixão é carregado por 4 homens, sendo dois deles Roderick Usher e seu amigo (vide anexo 6), pode-se afirmar que esta passagem do filme é a mais lutuosa, pois Lady Madeline é colocada no caixão vestida de noiva e seu véu fica balançando por fora do caixão enquanto o cortejo segue por entre as árvores mortas e atravessa de canoa por um rio até a chegada em uma espécie de caverna, onde seu caixão é cravado e sepultado.

Durante todo o trajeto do corpo de Madeline até sua chegada na cripta, Epstein usa a câmera como o olhar sombrio do telespectador, dando *closes* nas árvores com galhos secos, na floresta sem vida, no rosto de Roderick. Enquanto o caixão é levado, por vezes a câmera o acompanha balançando, como se o telespectador estivesse andando ao lado de Lady Madeline. É válida a ressalva de que no conto Usher espera 15 dias para poder enterrar a irmã, por conta da personagem sofrer de catalepsia.

> [...] certa noite, tendo-me ele informado bruscamente que a Senhora Madeline falecera, externou a sua intenção de guardar o cadáver durante uma quinzena (antes do enterro final) num dos números nichos existentes nas paredes principais do edifício. (POE, 1981, p. 14)

Depois da morte de sua mulher, Roderick fica totalmente recluso, a legenda do cinema diz que depois do enterro a saúde mental de Usher é abalada. Epstein novamente faz uso da câmera como o olhar do telespectador e revela um panorama da casa, dando enfoque ao estado de solidão que ela se encontra, além de dar uma atenção ao pêndulo do relógio que não para de balançar simbolizando as horas que passam e a morbidez contida na mansão.

Aos 52 minutos e 28 segundos de filme, em uma noite tempestuosa o amigo sai pela mansão e encontra Usher aparentemente abalado, com um olhar vidrado como se esperasse algo, o amigo então o leva ao quarto e diz que vai ler algo para acalmar Roderick, assim como no conto o amigo começa a ler *Mad Trist*[5] um livro de *Sir Laucelot Cunning*. Neste momento, Usher senta em uma cadeira frente à porta, conforme anexo 7, e seu olhar contém um misto de euforia e conturbação.

> De uma posição em face da minha, ele [Roderick Usher] gradualmente torcera a cadeira de modo a ficar com a frente voltada para a porta do quarto; e assim eu podia apenas ver parcialmente as suas feições, percebendo que os seus lábios tremiam como se ele estivesse murmurando qualquer coisa inaudível. A sua cabeça caíra-lhe sobre o peito – eu sabia, porém, que não dormia, porque, pelo seu perfil, podia ver que conservava os olhos rigidamente abertos. (POE, 1981, p. 19-20)

Na obra cinematográfica aos 55 minutos e 41 segundos, há a apresentação da evidência que Madeline está viva, pois cada frase que o amigo lê no livro, a cena corta para o caixão da Lady, que começa a se mexer. A tempestade afora é cada vez mais intensa e Usher sentado na cadeira diz ouvir Lady Madeline. Em 1:01:21 de filme Usher diz a frase "coloquemos a viva no caixão" assim como no conto, após esta passagem Madeline surge por entre a porta vestida de noiva, tal como anexo 8.

> - Oh! piedade para mim, para um miserável! Eu não ousava... Eu não ousava falar! Nós a pusemos viva no túmulo! Eu não dizia então que os meus sentidos estavam aguçados? Agora digo a você que ouvi os seus primeiros débeis movimentos no silencioso ataúde. [...] Insensato! Eu afirmo que ela agora está de pé atrás da porta! (POE, 1981, p. 20)

A 1:01:46 minutos de filme, Lady Madeline aparece vestida de noiva e a casa é tomada por chamas. Neste momento, o amigo de Usher tenta socorrê-lo e levá-lo para fora da mansão a salvo, a câmera focaliza nas chamas, na tentativa do amigo levar Usher para fora da mansão e no quadro de Lady Madeline pegando fogo. Além da câmera, Epstein utiliza a trilha sonora de suspense como plano de fundo para aumentar as expectativas do telespectador.

> A gente vê a fonte de ruído na imagem ou se sabe que ela está por perto, de forma que os sons não nos aparecem como elementos de linguagem, mas como dados naturais. A música acompanha o filme para, em geral, reforçar as emoções: exasperação na iminência do perigo, ternura em cenas românticas, música que frequentemente ouvimos sem prestar atenção. E isto mais uma vez

[5] Obra fictícia criada por Edgar Allan Poe unicamente para ser inserida no conto "A queda da casa de Usher".

> é importante: ouvimos a música, ela age sobre nós, mas não nos damos conta: a música também se torna transparente. Essa linguagem transparente tornou-se dominante. (BERNADET, 1980, p. 23-24)

A cena final mostra Usher, sua esposa e seu amigo juntos olhando a casa ir ao chão diferentemente do conto no qual somente o amigo de Usher sobrevive.

> [...] apareceu, de pé, a figura altaneira e amortalhada da Senhora Madeline de Usher. Havia sangue na sua veste branca e vestígios de alguma luta áspera em cada parte do seu corpo emagrecido. Por um momento, ela ficou trêmula, a vacilar no umbral – depois, com um pequeno grito lamentoso, caiu pesadamente para dentro, sobre o corpo de seu irmão, e, na sua violenta e agora final agonia, o que ela arrastou para o chão foi apenas um cadáver, a vítima dos horrores que ele mesmo previra. Daquele quarto e daquela casa, eu fugi espantado [...] houve um longo e tumultuoso estrondo, com mil vozes de água – e a profunda e sombria lagoa aos meus pés fechou-se funebremente por sobre os destroços da "Casa de Usher". (POE, 1981, p. 20-21)

Epstein novamente utiliza a autonomia do cinema para fazer esta mudança no final. De fato, a casa no conto representa o próprio Roderick Usher, pois sua aparência reflete a estrutura da casa e quando ele morre a casa morre junto.

> A dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas não é exclusivamente econômica. É global. Ela forma gostos, acostuma a ritmos, etc. É global. Gosta-se, por exemplo, de filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e *happy ending*, cujo modelo é hollywoodiano. Isso influi sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos. (BERNADET, 1980, p. 14)

Com isso, no filme Epstein optou por desligar Usher da própria casa fazendo um paralelo onde a casa representa um passado em que Roderick deixará para trás. O cineasta, também, nos dá a ideia de final feliz o que é muito raro de ser encontrado em contos de Edgar Alan Poe. Deste modo, o filme de Jean Epstein vem fazer jus ao título de adaptação, não sendo apenas uma “cópia da original”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adaptar uma obra literária nem sempre é fácil, pois não temos que observar somente o que há no livro, mas também para quem o filme será mostrado. Hoje em dia temos um público cada vez mais exigente. No início, a teoria da adaptação mostrava-se preocupada com a fidelidade entre obra e filme, com o tempo a questão da fidelidade fora deixada em segundo

plano no campo da teoria, sendo então a “tradução” o foco de análise, hoje em dia a adaptação é vista como algo autônomo pelos estudiosos do campo. O livro serve de molde para a sua produção, porém cabe ao diretor escolher o que é apropriado ou não para ser utilizado nas “telonas”.

O referido trabalho propôs uma análise entre o conto de Edgar Alan Poe “A queda da casa de Usher” e sua respectiva adaptação fílmica “La Chute de La Maison de Usher”. Podemos notar que a sociedade teve papel fundamental para a adaptação, em vista de o conto conter um tema de grande discussão que é o caso do incesto entre os irmãos Roderick Usher e Lady Madeline. Notamos que o diretor Jean Epstein optou por deixar implícita esta questão, em vista de que a sociedade da época era bastante conservadora e a censura perante filmes, com questões ditas inapropriadas, era constante. Observamos também o uso de um “final feliz” no qual Roderick que havia se amargurado por ter perdido seu grande amor, mas teve uma segunda chance ao lado de Lady Madeline.

Epstein com seu pensamento futurista acerca do cinema produziu um filme além de sua época. Tendo por base Edgar Alan Poe, um dos principais escritores de contos do gênero terror, conseguiu projetar de forma singular e autônoma a obra fílmica, deixando expressa a marca de seu tempo e sua visão referente a muitas das obras de Poe.

Por fim, Jean Epstein soube gozar de todos os elementos que o cinema disponibiliza para a projeção de um bom filme, tendo por base não somente um conto de Poe, como outros contos famosos do referido autor, mostrando que a adaptação fílmica não necessita ser realmente fiel ao livro para ser boa. O cinema tem sua própria forma de organização e construção, sendo não um inimigo da literatura e sim um aliado, pois quanto mais pessoas assistem ao filme mais a obra literária é procurada.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas**. São Paulo: UNESP, 2012.
BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BLUESTONE, George. **Novel into film: the metamorphosis of fiction into cinema**. 8º ed. Baltimore: Johns Hopkis University, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9º ed. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2006.

FILME: **La Chute de La Maison de Usher**. Direção e produção: Jean Epstein. França: 1928. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vAj86dFm-PE> acesso em 03 de março de 2015.

HATTNHER, Alvaro Luiz. **Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais** – revista brasileira de literatura comparada, n. 16, 2010.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledse, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

McFARLANE, Brian. **Novel to film: An introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon, 1996.

NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Jersey: rutgers University, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 3º ed. São Paulo: perspectiva, 2008.

POE, Edgar Allan. **A queda da casa de Usher**. In Edgar Allan Poe: Histórias extraordinárias (p. 7-27). São Paulo: Abril Cultural, 1981.

STAM, Robert. **Beyond Fidelity*:* the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, James. Film adaptation. New Jersey: Rutgers University, 2000.

ANEXOS

Anexo 1
Aparência de Roderick Usher.

Anexo 2

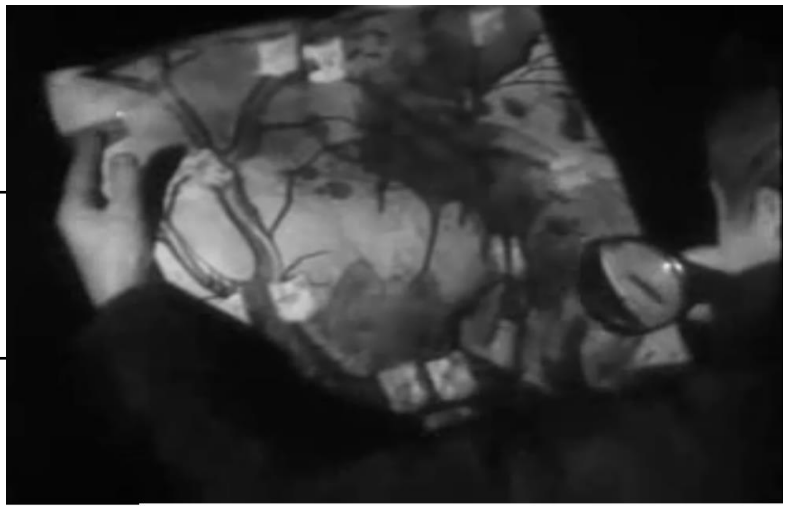
Primeira aparição de Lady Madeline.

Anexo 3

A casa.

Anexo 4

Lareira



Anexo 5

Árvore genealógica da Família Usher

Anexo 6

Cortejo à Lady Madeline

Anexo 7

Roderick aguardando o regresso de Lady Madeline

Anexo 8

Lady Madeline aparece na porta