

USHER: DO TEXTO À TELA

Neumar Michaliszyn¹

RESUMO

Este trabalho intenta analisar as diferenças existentes entre: *A Queda da Casa de Usher*, texto escrito em 1838 por Edgar Allan Poe; *La Chute de la Maison Usher*, dirigido pelo cineasta e poeta impressionista francês Jean Epstein em 1928; e, *The House of Usher*, dirigido por Hayley Cloake em 2006. Veremos, no decorrer deste trabalho, que há diferenças não apenas na narração da história, como também no ponto de vista adotado para contar uma mesma história, e que todos os três pontos de vista estão de acordo tanto com época em que as obras foram produzidas, bem como a estética adotada pelos seus autores.

Palavras-chave: interfaces da narrativa; literatura fantástica; cinema;

In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?

¹ Mestre em Letras – Linguística pela UFPR, atualmente cursa a Pós-graduação *Lato Senso* em Arte e Ensino das Artes e a Licenciatura em Teatro na Faculdade de Artes do Paraná; transitando pelas Artes e pela Linguística, atualmente tem seu foco nos estudos interdisciplinares da homossexualidade e nas relações entre literatura e cinema. E-mail para contato: neumar.f@gmail.com.

All that we see or seem
Is but a dream within a dream.²
(Edgar Allan Poe, 1829)

Aclamado por Paul Valéry como “o mestre da imaginação material” (*apud* Todorov, 1980, p.75), Edgar Allan Poe produziu uma obra diversificada em gênero e qualidade artística, dedicando-se a escrever poemas, novelas e contos. É considerado um dos grandes escritores da literatura mundial, não apenas pela variedade, mas também pela extensão de sua produção literária. Seu grande talento revela-se ao escrever contos e, ao contrário de autores que se concentraram na externalização de um terror visual, ao se valer de aspectos ambientais, Poe concentrava-se no terror psicológico, proveniente do interior de suas personagens, terror esse reiterado por um espaço denso, revelador das características psicológicas das mesmas. Veremos, no decorrer deste trabalho, que tais características espaciais estão presentes também nas transcrições cinematográficas de Epstein e Cloake.

Em meados do século XVIII nasce a literatura fantástica, gênero literário que acaba por estender-se até o século XIX, quando surge o positivismo científico, que termina por dar consistência à metafísica do real e do imaginário. Um dos pressupostos para o surgimento de tal modalidade literária naquele momento histórico foi a expansão da

² Numa noite ou em um dia
Numa visão ou em nenhuma
Restaria algo?
Tudo que nós vemos
Tudo que parecemos
Não é mais que um sonho dentro de um sonho...

realidade interior e exterior do homem, o que propicia o surgimento de discussões a respeito do protótipo de realidade que entremeia as estratégias de representação através da linguagem em cada momento sócio-histórico.

O limite, a interface, entre o real e o irreal é o lugar onde ocorre o fantástico; para se compreender o fantástico devemos ter em mente o que é o imaginário e o que é o real. A literatura fantástica é instaurada numa hesitação entre essas duas realidades, a real e a imaginária. Todorov, ao postular suas teorias sobre o fantástico, parte especialmente da hesitação:

O fantástico se caracteriza pela hesitação. A incerteza, a hesitação chegam no auge. Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. (...) A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. A seguir essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra. (TODOROV, Tzvetan. 2004, p. 36-37).

Assim, qualquer acontecimento admite duas explicações, a primeira delas, baseada no plano real; e a outra, baseada no plano do imaginário. Quando se opta por quaisquer das duas, adentra-se os gêneros estranho e maravilhoso. Quando a explicação é dada pelas leis do mundo real

temos o estranho. Contudo, a partir do momento que se admite a intervenção de outras leis, advindas do plano imaginário, constitui-se o maravilhoso.

A admissão de seres espirituais, como fantasmas, demônios etc. é uma das características da narrativa fantástico maravilhosa, apresentando situações que não causam qualquer tipo de estranhamento no cenário fictício, mesmo porque este difere do mundo real. No caso do fantástico maravilhoso o julgamento pessoal é adaptado à realidade ficcionalizada pelo autor, permitindo assim que se considere almas, espíritos, fantasmas etc., como tendo existência substancial na realidade material. Não há, no fantástico maravilhoso, uma aproximação com o real daqueles acontecimentos que fogem às regras da materialidade mais imediata; o que ocorre é uma aceitação dos fatos imaginários sem qualquer explicação.

No conto de Poe o foco narrativo é a relação entre os irmãos Roderick e Madeline, a narração é caracterizada pelo discurso indireto-livre. Quem narra a história é um amigo de infância de Roderick Usher. O fantástico maravilhoso é também reiterado dentro da própria narrativa pelas sensações e impressões do narrador — provocadas pelo contato com o ambiente e com os outros personagens. A atmosfera psicológica do conto é lúgubre e triste, provocando a impressão de um loucura contida. O conto inicia com a descrição do ambiente, seguida do motivo que leva o narrador à Casa de Usher, o encontro com o amigo Roderick, o conhecimento da enfermidade de Lady Madeline, sua morte, a passagem do tempo na ausência da irmã, sua reaparição e a consequente queda da casa, vista apenas pelo narrador.

O conto, altamente descritivo, reitera as características do espaço através de descrições físicas e psicológicas das personagens, da doença da família Usher, das sensações e impressões que tudo isso provoca no imaginário do narrador, que tenta a todo momento uma explicação racional e apegase constantemente às leis do mundo natural. O caráter sobrenatural e maravilhoso está na reaparição de Madeline; fato para o qual Roderick afirma “Nós a colocamos viva em sua tumba!” (Poe, 1978, p. 26), tal incidente é aceito por ele como algo perfeitamente natural, sem questionamentos posteriores sobre como é que uma mulher muito doente, dada como morta, conseguiu sair de um caixão que estava com a tampa parafusada, dentro de uma cripta cuja porta era de ferro maciço e muito pesada. Nesse ponto do conto, tudo aquilo que era apenas impressão, sensação, pressentimento do narrador, pela convivência com seu amigo de comportamento excêntrico e com o ambiente lúgubre, passa a fazer parte da realidade mais imediata através de um incidente insólito.

No filme de Epstein o foco narrativo é a relação dos irmãos Roderick e Madeline Usher, e a sequência dos fatos é a mesma apresentada no conto. Todavia, Roderick e Madeline são marido e mulher, e no final, contemplam a casa incendiada e ruindo, tanto o narrador quanto o casal Usher.

Jean Epstein, ensaísta, poeta e filósofo, filiado ao movimento impressionista francês, reivindicou um “cinema puro”, não contaminado pelas outras artes, realiza também seu intento cinematográfico com *La Chute de la Maison Usher* (1928), que

(...) continua sendo uma obra mais conhecida do período. Extraída de vários contos de Edgar A. Poe, entre eles o de mesmo título, o filme teve como assistente Luis Buñuel. Nele a trama se concentra na estranha reação de Madeline Usher conforme Roderick Usher pinta seu retrato. O clima de mistério e a ambiência sobrenatural envolvem trabalho cenográfico e iluminação, estabelecendo um diálogo com o Expressionismo alemão. No entanto, Epstein mantém sua originalidade, fazendo uso criativo do *ralenti*, ou seja, dos movimentos mais lentos ligados à interpretação dos atores e à exibição dos fenômenos atmosféricos. (Martins, 2006, p. 106)

Provavelmente na busca por esse cinema puro, quando da realização de *La Chute de la Maison Usher*, Epstein rejeitou a possibilidade de uma simples “transposição” da obra literária. Logo na abertura do filme, após o título, aparece a seguinte legenda: “*d’après les motifs d’Edgar A. Poe*”. De fato, outros contos de Poe são imageticamente mencionados no decorrer da película: uma taverna aparece logo no início — talvez uma referência a **O barril de Amontillado**; há duas aparições de um gato preto — numa clara referência ao conto homônimo; um relógio do qual apenas são mostrados o pêndulo e o mecanismo interno funcionando — talvez referência aos contos **O poço e o pêndulo** e **O jogador de xadrez de Maelzel**, cujo mecanismo é análogo ao de um relógio, sob o aspecto da precisão no funcionamento.

De acordo com Stam (2003, p. 50-1), Jean Epstein define como elemento específico da arte cinematográfica a fotogenia, “(...) a quintessência inefável que diferenciava a magia do cinema das outras

artes” (Stam, *op. cit.*, p. 50). A fotogenia era a reprodução cinematográfica de qualquer aspecto das coisas, seres e almas; o cinema, como revelação profana, mobiliza a sensibilidade do espectador através do contato direto com o corpo humano, principalmente pés, mãos e rostos. Já de início o foco da câmera são os pés do narrador a atravessar com dificuldade o caminho para chegar à casa do amigo Roderick; o ambiente retratado no filme está de acordo com o que é descrito por Poe.

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras, nos céus, passava eu, a cavalo, sozinho, por uma região singularmente monótona — e, quando as sombras da noite se estendiam, 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. Digo insuportável, pois aquele sentimento não era atenuado por essa emoção meio agradável, meio poética, com que o nosso espírito recebe, em geral, mesmo a imagens naturais mais severas da desolação e do terrível. Contemplei a cena que tinha diante de mim — a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos — (...) dirigi meu cavalo até a margem escarpada do negro e sombrio lago, que estendia o seu tranqüilo [*sic.*] 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, 1978, p. 7-8)

Neste início encontramos também diferenças particularizantes entre as três narrativas. Como acabamos de ler, no texto fonte, o amigo dirige-se a cavalo, diretamente, para a Casa de Usher; no filme de Epstein, o amigo transpõe o caminho a pé; e, na película de Cloake, o caminho é percorrido por Jill de trem — fato apenas mencionado. Os ambientes em Poe e Epstein são muito semelhantes; já, em Cloake, a Casa de Usher é uma rica mansão sulista de tijolos vermelhos com janelas e portas brancas, que se encontra em meio a um verdejante jardim, cercado por um bosque de árvores cinzentas, desfolhadas pelo outono.

Para o papel de Roderick, Epstein escolheu um ator que pode ser descrito adequadamente pelo texto de Poe:

(...) o caráter de sua fisionomia fora sempre notável. Tez cadavérica, olhos grandes, transparentes, luminosos sem comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de linhas incomparavelmente belas; nariz de delicado tipo hebraico, mas de narinas largas, incomuns em semelhante forma; queixo finamente modelado, a revelar, em sua falta de proeminência, ausência de energia moral; cabelos que lembravam a maciez e a suavidade de uma teia de aranha. Todos esses traços aliados a um desenvolvimento frontal excessivo compunham, em conjunto, uma fisionomia que não se esquecia com facilidade. (*Op. cit.*, p. 11-12)

O retrato de Madeline na obra de Epstein funciona como aquele de Dorian Gray,³ mas às avessas, pois a cada pincelada que Roderick dá, tornando-o mais vívido, Madeline gradativamente vai desfalecendo,

³ O retrato de Dorian Gray só foi escrito por Oscar Wilde em 1891.

vindo a morrer. Tal retrato, na verdade, não é uma pintura, mas sim uma imagem filmada e emoldurada da esposa. Outro efeito visual utilizado é a superposição de imagens na cena do féretro: ladeando o caminho para o jazigo da família, há duas fileiras de velas brancas acesas; a imagem de velas também é superposta aos carriços que margeiam o lago. Também os efeitos de luz são muito utilizados nos *close ups*, e nos fenômenos atmosféricos, como vento, emanções gasosas do lago e na tempestade. Epstein cumpre seu “programa” estético ao abusar dos *ralenti* e ao focar intensivamente mãos, pés e rostos humanos. Uma vez Epstein afirmou que desejava filmes nos quais, se não passasse nada, ou pelo menos passasse muito pouca coisa; em *La Chute de la Maison Usher* ele realiza tal intento ao concentrar-se quase que exclusivamente no enredo principal do conto de Poe.

O texto de Poe, através da descrição física e da menção pelo narrador de que não vê o amigo Roderick há muitos anos, nos leva a crer que este é um homem maduro, em torno dos seus 40 anos; assim é também o personagem de Epstein. Escolha muito diferente fez Cloake, ao nos apresentar um Roderick jovem, de 26 anos, forte, e cuja doença não se nota de imediato, pois não se manifesta fisicamente, como nos casos de Poe e Epstein. Em Cloake, a magnitude do problema de saúde do protagonista é mostrada aos poucos, no decorrer da trama.

Apesar de manter o enredo principal, Cloake fez importantes modificações e acréscimos à trama original, através da re-historização do conto, ao transpor a ação para o ano de 2006, e mudar o conflito principal da relação entre os irmãos para um triângulo amoroso que se estabelece entre Roderick e Jill, a melhor amiga de Madeline, o terceiro

elemento do triângulo. Assim, a película de Cloake é a transcrição mais elaborada do texto de Poe, fazendo referências indiretas a outra obra de Poe e à própria vida do escritor. A narrativa inicia com a cena de uma mulher aprisionada, gritando em agonia; mais tarde, no decorrer da película descobriremos que se trata de Madeline Usher. Logo a seguir aparece uma *skyline* da cidade de Boston, contra um céu escuro — Boston é a cidade natal de Poe. Na cena seguinte aparece Jill, uma jovem loura, fumando e olhando para a capa do livro *Unbroken*, de um Rick Usher, cuja imagem de fundo é um céu plúmbeo contra o qual voa um corvo — citação ao poema homônimo de Poe; outra citação ao mesmo poema é o nome da boate que aparece no filme: *Raven*.

Em sua película, aparentemente, há duas narrativas paralelas: a relação entre Roderick e Jill, explicitada em todo o enredo fílmico, e a relação entre os gêmeos, apenas insinuada, intuída, na maior parte do tempo — o filme tem 1h20min de duração e só ficamos sabendo qual a verdadeira natureza desse relacionamento nos últimos 10min., nos quais percebemos que, na verdade, não há duas narrativas paralelas, mas sim um triângulo amoroso, dado ao qual só temos acesso no momento em que Jill toma consciência da natureza do relacionamento entre os gêmeos.

Os irmãos Roderick e Madeline ganham apelidos: Rick e Maddy. Ele ganha uma profissão, a de escritor. O amigo de infância de Roderick é substituído por Jill, a melhor amiga de escola de sua irmã, que é também namorada de Rick Usher. Jill, ao falar no enterro da amiga Maddy, diz que ela era repleta de amor, que amava e cuidava dos

cavalos como ninguém mais o faria (talvez uma referência ao conto **Metzengerstein**), mas que amava sobretudo o irmão.

Outro acréscimo importante em relação ao conto de Poe e ao filme de Epstein é que no lugar do médico, há uma governanta, Mrs. Thatcher, que cuida da saúde de Rick, que trabalha há 30 anos para a família, sem nunca haver saído da mansão; Mrs. Thatcher mantém com Roderick Usher uma relação ambígua que fica entre uma forte tensão sexual existente e um protecionismo exacerbado para com o doente que ela conhece desde que era um bebezinho. A existência de uma forte tensão sexual fica clara numa cena em que Mrs. Thatcher, ao aplicar uma injeção no doente, inclina-se sobre ele (na cama) aproximando muito sua boca de vincos amargos à boca jovem e carnuda de seu patrão. Mrs. Thatcher tenta de várias formas livrar-se de Jill, ameaçando-a com a infelicidade, com o desamor, dizendo que Jill não pertence àquela casa, que deve ir embora; no final do filme Mrs. Thatcher diz que o que ela está esperando é amaldiçoado, já que está grávida de Roderick, e corta a barriga da garota.

Jill descobre, através de fotos da família, que há cinco gerações que os gêmeos Usher mantêm relações incestuosas, passando o título e a propriedade em linha direta de pais para filhos. Descobre-se também, nos minutos finais da película, que o enterro de Maddy não passou de uma representação para a sociedade, pois Maddy encontra-se presa na parte da casa habitada por Mrs. Thatcher porque encontra-se grávida do irmão; a governanta, disposta a por um fim à maldição dos Usher, realiza um aborto caseiro em Maddy. Rick Usher coloca Jill à força no tanque de hidroterapia — do qual se utiliza para se revitalizar da

18

neurastenia, para salvar o bebê, mas é atacado pela irmã, que salva Jill. Os irmãos gêmeos morrem dentro do tanque do mesmo modo que nasceram, nos braços um do outro. Ao fim, Jill retorna para sua vida e vai fazer uma ultrassonografia. Ela espera gêmeos.

De acordo com as opções estéticas que determinam o protótipo de realidade requerido por cada um dos três realizadores — Poe, Epstein e Cloake, o espaço é de fundamental importância para a compreensão das obras. O espaço objetivo externo e o espaço gestual estão intimamente relacionados. Enquanto prolongamento da realidade interior, o espaço provoca (ou deveria provocar) uma forte experiência cinestésica no espectador, já que reitera o terror advindo das características psicológicas das personagens, constituindo-se claramente como um espaço centrífugo. Ainda com relação ao espaço, as três narrativas apresentam em comum o uso das quatro categorias básicas de cronotopos: megalomania, mundo em câmera lenta, nervosismo e minimalismo.⁴ O encadeamento de tais categorias é muito específico a cada uma das três narrativas: no conto de Poe, a megalomania, a câmera lenta e o nervosismo são as mais presentes; no filme de Epstein há o predomínio do mundo em câmera lenta; e, no filme de Cloake, aparecem todas as quatro categorias de forma bastante equilibrada.

Independentemente de categorizações e análises que possam ser feitas, podemos afirmar que, considerando o contexto cultural e sócio-histórico de cada um, todos os três — Poe, Epstein e Cloake, conseguiram levar a efeito, magistralmente, suas respectivas opções

⁴ PAVIS: 2008, p. 152.

estéticas, utilizando-se dos recursos necessários e suficientes então disponíveis para a realização das suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLOAKE, Hayley. **The House of Usher**, 2006.

EPSTEIN, Jean. **La Chute de la Maison Usher**. 1928.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo francês. *In:*

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. *In:* **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 5-27.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Os Limites de Edgar Allan Poe. *In:* **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.