
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A QUEDA DA CASA DE USHER: UMA ADAPTAÇÃO DE JEAN EPSTEIN

Greicy Pinto Bellin (UFPR/CAPES-REUNI)
grebellin@yahoo.com.br

RESUMO: O objetivo do presente artigo é analisar comparativamente o conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, e sua respectiva adaptação fílmica, *La chute de la maison Usher*, de Jean Epstein. Em primeiro lugar, será feita uma aproximação entre Poe e Epstein, uma vez que ambos apresentavam uma inegável autoconsciência em relação à realização artística. Em segundo lugar, será feita a comparação entre conto e filme, considerando a autonomia de Epstein em relação ao original e os recursos fílmicos que o cineasta utiliza no redimensionamento da atmosfera sobrenatural do conto de Poe.

PALAVRAS-CHAVE: conto; filme; autonomia; recursos cinematográficos; adaptação.

INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe exerceu uma grande influência na literatura ocidental, sendo um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas. A ressonância do autor se faz sentir também no cinema. De acordo com Carlos Gerbase (2009), Poe é um dos autores mais adaptados pelo cineastas: há 195 filmes adaptados ou baseados na obra poeana, a maioria delas entre os anos de 1908 e 1930. Entre as mesmas, podemos citar *The sealed room (O barril de Amontillado)*, de 1909, *The avenging conscience (O coração denunciador)*, de 1914, e *Die pest in Florenz (A máscara da morte rubra)*, de 1919, essa última com roteiro de Fritz Lang. Em 1928, o cineasta francês Jean Epstein filma *A queda da casa de Usher (La chute de la maison Usher)*, uma obra prima do cinema de vanguarda da década de 20. A finalidade do presente artigo é analisar como se dá a transposição do conto para o cinema, considerando que tanto Poe quanto Epstein apresentavam uma grande autoconsciência em relação à arte e uma notável preocupação em reconhecer a narrativa curta e o cinema, respectivamente, como possibilidades de expressão artística. Também analisaremos as semelhanças e

diferenças entre conto e filme, levando em consideração os recursos utilizados pelo cineasta na composição de uma obra própria.

POE E EPSTEIN: DOIS ARTISTAS DE VANGUARDA

Poe ocupava uma posição excêntrica no contexto literário norte-americano do século XIX por dois motivos principais: a composição de contos de terror e a criação da teoria da unidade de efeito, que representou o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. Ao longo de sua carreira literária, Poe se colocou contra a perspectiva que concebia a literatura como algo moralizante, que deveria inculcar valores éticos nos leitores. Para ele, o objetivo da literatura era, além de falar de beleza, criar uma sensação de prazer, de deleite, permitindo ao leitor uma fuga da realidade e a imersão em um mundo sobrenatural e imaginário. Isso se explica, em parte, pela influência do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, que se interessava por magia, ocultismo, misticismo e hipnotismo, explorando as atmosferas pesadelares que eram características do consumidor de ópio, já que o próprio Coleridge consumia esta droga. Sendo assim, Poe criou uma literatura que penetrava nas mentes conturbadas de personagens excêntricos, vítimas de males inexplicáveis e que viviam isolados em locais sinistros e de difícil acesso. O autor se notabilizou pela criação de uma atmosfera fantástica, na qual os limites entre o real e o sobrenatural são problematizados, apresentando grande influência não só de Coleridge como também da escritora inglesa Ann Radcliffe, uma das primeiras expoentes do estilo gótico na literatura inglesa do século XVIII.

A teoria da unidade de efeito também causava estranhamento na época, devido, principalmente, à prevalência do romance na tradição literária ocidental. Em *Review of Twice Told Tales*, um conjunto de resenhas críticas publicadas na revista literária *Graham's Magazine* nos anos de 1842 e 1847, Poe analisa uma coletânea de contos de um de seus contemporâneos, o escritor Nathaniel Hawthorne, da Nova Inglaterra, argumentando que a ficção curta seria o veículo mais apropriado para a expressão máxima dos talentos de um artista. A teoria da unidade de efeito preconiza que uma narrativa deve ser lida de uma só assentada, do contrário “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (Poe 1842: 3). A unidade de efeito pode ser observada tanto no filme de Epstein quanto no conto de Poe, nos quais as impressões nefastas geradas pela mansão decrepita, assim como o pressentimento de uma tragédia iminente, norteiam toda a narrativa até um clímax que confirma não só a decadência da estirpe dos Usher como também todas as impressões suscitadas ao longo da leitura e/ou do filme.

A práxis artística de Epstein, assim como a produção literária de Poe, revela um caráter vanguardista que não deve ser negligenciado em nossa análise. O cineasta produziu textos que veiculam uma série de concepções sobre o fazer cinematográfico, entre eles *L'intelligence d'une machine* (1946) e *Le cinéma du diable* (1947). Para

Epstein, a técnica cinematográfica deveria ser utilizada em nome da atribuição de um valor estético ao filme, e nesse sentido observamos uma forte semelhança com Poe, que procurava atribuir esse mesmo valor à narrativa curta. A produção de Epstein remete ao contexto de formação da linguagem do cinema enquanto arte, especificamente ao cinema *avant-garde*, marcado pelo descontentamento em relação à cinematografia comercial e pelas influências recebidas das vanguardas artísticas como Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo e Futurismo. Cineastas como Marcel l’Herbier, Abel Gance e Louis Delluc dialogaram com tais correntes e apresentaram propostas de um cinema mais intelectualizado e autoconsciente, constituindo, assim, a primeira vanguarda cinematográfica na França. Em seus escritos, Epstein preconiza a personalização da imagem, segundo o qual a imagem a ser captada deveria adquirir densidade emocional, resultado de um olhar parcial lançado pela câmera. Esta perderia a impassibilidade, transcendendo a função de mera captadora imagética e apresentando os fatos com subjetividade. Esta poderia ser alcançada através da utilização de uma série de recursos fílmicos apontados por Epstein, tais como: a personalização dos objetos, a utilização de planos aproximados, aceleração e retardamento da velocidade. O caráter vanguardista dos escritos epsteinianos se mantém até hoje, já que uma série de produções cinematográficas ainda lança mão destes procedimentos, apontados na década de 1940 como fatores relevantes para a atribuição de sentidos em uma narrativa fílmica. (Silva 2008).

Epstein também questionou o conceito de fidelidade que havia dominado a estética cinematográfica até então, propondo a concepção de *cinema do diabo*, um “cinema autoconsciente, produto de reflexões estéticas que assumisse uma postura de desafio diante de conceitos pré-estabelecidos e formas fixas do fazer cinematográfico, e que se empenhasse na busca de sua identidade enquanto obra de arte” (Silva 2008: 41). Poe, conforme já explicitado, fez algo semelhante com o conto, desafiando noções tradicionais em relação à extensão de uma obra literária e preconizando o surgimento da ficção curta como forma de expressão dos máximos talentos de um artista.

A QUEDA DA CASA DE USHER: DO TEXTO PARA A TELA

Conforme já mencionado, ao adaptar o conto poeano Epstein se vale de uma série de recursos cinematográficos que garantem não só a autonomia de seu filme em relação à narrativa que o origina como também o redimensionamento da atmosfera lúgubre e sobrenatural que impera em *A queda da casa de Usher*. Sendo assim, Epstein faz jus à noção de “cinema do diabo”, criando uma obra de arte que não pode ser considerada uma simples imitação do conto de Poe.

Nos créditos iniciais de *La chute de la maison Usher*, anuncia-se que o filme é baseado nos “temas de Edgar Allan Poe”. Tal afirmação nos dá uma ideia do que virá a seguir, uma vez que, conforme o espectador perceberá mais tarde, o filme não faz referência somente a um único conto de Poe, e sim a outros contos do autor, tais como

“Ligeia” e “O retrato oval”. A autonomia de Epstein em relação ao original se manifesta já na primeira cena, na qual o narrador pára em uma taberna para solicitar informações a respeito da localização do misterioso solar. Cabe salientar que essa cena não existe no conto de Poe, no qual o narrador simplesmente menciona o recebimento de uma carta que relata o precário estado de saúde de Madeline e não solicita a ninguém informações sobre o paradeiro da casa. No filme, ao falar o nome de Usher, os homens que se encontram na taberna sentem-se perturbados, como se aquele nome evocasse algo maligno e/ou de difícil compreensão. Além disso, é relevante sublinhar que, no conto, Madeline e Roderick são irmãos e não marido e mulher, como no filme. A alteração do parentesco do casal pode ser interpretada como uma possível tentativa, da parte de Epstein, de desenvolver mais profundamente o tema da amada adoecida que serve de inspiração para uma obra de arte, tema este que não é desenvolvido no conto. O cineasta parece eliminar o tema do incesto, que paira de forma subliminar na narrativa de Poe, com a finalidade de desenvolver um dos mais importantes temas da obra do autor: a morte da mulher amada, presente em contos como “Berenice”, “Ligeia”, “Eleonora” e em especial no poema “O corvo”, no qual o eu lírico, em luto pela morte da “radiante donzela que os anjos chamam Lenora”, dirige perguntas a um corvo que pousa sobre o busto de Palas Atena localizado em sua janela. Em *La chute de la maison Usher*, Roderick parece canalizar a dor da morte iminente da esposa através da arte, e nesse sentido a película de Epstein estabelece uma relação intertextual com “O retrato oval”, no qual Poe tematiza a angústia de um artista ao pintar o quadro de sua amada, e o sofrimento dela ao definhar dia após dia até a morte, que se dá quando o pintor termina a obra. Desta maneira, é importante observar que a não fidelidade de Epstein ao original não subverte a essência da obra, pelo contrário: há uma amplificação dos temas tratados nela, de forma que o espectador com pouco conhecimento da obra de Poe fica curioso para saber mais sobre a produção literária do autor.

Outro aspecto que merece atenção é a postura do narrador. No conto, temos um narrador em primeira pessoa, de forma que o foco narrativo se torna parcial e a narrativa, permeada por impressões subjetivas. Sendo assim, trata-se de uma narrativa na qual o narrador projeta seus medos e anseios, fazendo com que seja impossível penetrar na mente dos outros personagens. No que diz respeito ao filme, uma pergunta se coloca: quais os recursos usados pelo cineasta a fim de suprir a ausência de um narrador? Ao longo do filme, percebemos que a câmera ora foca nas atitudes de Usher, ora nas de seu hóspede, ora nas de Madeline, de forma que a subjetividade da narrativa em primeira pessoa parece ser eliminada. Desta forma, podemos afirmar que a câmera assume o papel de um narrador em terceira pessoa, sendo que o espectador tem uma noção mais ampla dos acontecimentos da narrativa, sem as implicações do narrador em primeira pessoa.

A presença de letreiros, uma característica do cinema mudo, ajuda a situar o espectador nos acontecimentos da narrativa. Ao aparecer o letreiro “Usher”, o espectador já sabe que, na sequência, o narrador terá chegado ao solar e será introduzido no estranho universo de Roderick e Madeline, que, conforme um novo letreiro anuncia, encontram-se com a saúde debilitada, sendo que a personagem feminina é vítima

de uma “estranha reclusão”. O motivo de tal reclusão será compreendido a seguir, quando Roderick aparece segurando uma paleta de cores na mão, o que sugere que está pintando o quadro de Madeline. É interessante notar que, ao posar para o marido, a personagem feminina parece frágil e indisposta, o que sinaliza a retomada de *O retrato oval*, bem como do fascínio pela mulher doente e sua transformação em objeto de apreciação estética. Nesse sentido, cabe salientar que a presença da personagem é muito mais forte no filme do que no conto, sendo que neste último ela aparece como uma espécie de sombra, mal chegando a ter qualquer contato mais próximo com o narrador. Esta ausência de contato pode ser também observada em *La chute de la maison Usher*, mas a presença da personagem feminina é muito mais significativa, o que nos dá a entender que Epstein procurou recuperá-la, tirando-a da reclusão narrativa a que Poe acabou por confiná-la.

A figura de Roderick é outro aspecto que merece atenção. O personagem poeano é considerado uma espécie de dândi decadente, figura que será retomada no movimento decadentista por Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray*, e por J.K. Huysmans em *Às avessas*. No conto, Roderick aparece descrito da seguinte forma:

Uma compleição cadavérica; um olhar amplo, líquido e luminoso, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de uma curva extraordinariamente bela; nariz de delicado modelo hebraico, mas com uma amplidão de narinas incomum em tais formas; um queixo finamente modelado, denunciando, na sua proeminência, a falta de energia moral; cabelos de mais tenuidade e maciez que fios de aranha; tais feições e um desenvolvimento frontal excessivo, acima das regiões das têmporas, compunham uma fisionomia que dificilmente se olvidava. (Poe 2001: 247)

O narrador lança mão da subjetividade para descrever a exótica aparência de seu amigo, além de fornecer dados concretos a respeito dela, tais como: “tez cadavérica”, “olhos grandes”, lábios finos e pálidos”, “desenvolvimento frontal excessivo”, entre outros. Como tal descrição é recriada no filme, tendo em vista a ausência do narrador em primeira pessoa? Epstein usa um *close* para conferir dramaticidade ao rosto de Usher, bem como um enfoque em suas mãos, que se apertam neuroticamente quando Madeline surge na sala. O foco em algo aparentemente sem importância (as mãos) faz com que a cena se carregue ainda mais de melancolia, acentuando a morbidez dos personagens, bem como o estado de perturbação mental no qual Roderick se encontra. Além disso, há, tanto no conto quanto no filme, uma representação feminizada do personagem, o que nos remete à caracterização andrógina do artista decadente, percebido como um artista que guarda várias semelhanças com a mulher, entre elas o estreito contato com a vida no lar e uma sensibilidade acima da média. Ao recriar Roderick Usher, Epstein mantém todas essas características, acrescentando mais uma: a obsessão pelo retrato da amada em estado de decadência física e mental.

No filme, o letreiro anuncia que pintar o quadro da esposa é uma tradição na estirpe dos Usher, o que confirma o caráter obsessivo desta prática, bem como a

ideia de que as perturbações mentais podem ser hereditárias. A obsessão pela mulher doente, por sua vez, remonta ao movimento romântico, onde havia uma forte tendência a representar, na literatura, as mulheres como seres frágeis, angelicais, quase sempre à beira da morte ou extremamente doentes. O imaginário em torno da doença feminina era muito forte no século XIX, época na qual as restrições em relação à sexualidade da mulher eram grandes, devido à necessidade de transmissão da herança de pai para filho. Por conta da opressão patriarcal, muitas mulheres acabavam desenvolvendo uma série de problemas psiquiátricos, tais como agorafobia e principalmente, histeria (Gilbert & Gubar 1979: 25). Esse pode ser o caso de Madeline, que parece apresentar sintomas histéricos devido à reclusão prolongada. Roderick, por sua vez, parece também sofrer de histeria, o que aponta não só para a femininização do personagem mas também para a relação de simbiose existente entre ele e a esposa. Cabe salientar também a referência ao conto *Ligeia*: ao entrar na ampla sala do solar de Usher, o narrador percebe que há uma lareira com os dizeres: “Ligeia, Lady Usher, 1717”. Nesta outra narrativa de Poe, a esposa do narrador também morre, sendo substituída por outra mulher, que em nada lembra a falecida. Tal referência pode ser interpretada como uma possível tentativa, da parte de Epstein, de reforçar a ancestralidade da obsessão que toma conta de Roderick, como forma de justificar a perturbação mental e os hábitos excêntricos dos personagens.

A estetização da figura feminina é também uma característica do Romantismo, recuperada por Poe e principalmente pelos artistas plásticos da época, entre eles os pré-rafaelitas, que resgataram a imagem da Ofélia de Shakespeare morta dentro de um lago. O fascínio pela morte da mulher parece ser uma maneira de materializar, em forma de arte, o apagamento do feminino em prol de uma realização estética que é, quase sempre, masculina. No filme de Epstein, Usher olha para o narrador e diz: “É aqui que ela viverá!”. Temos aqui a noção de que é só na arte que a personagem feminina pode existir plenamente, em um quadro no qual a sua beleza será, para sempre, preservada. Desta forma, Epstein recupera não só uma obsessão de artistas românticos como Poe mas também a discussão a respeito dos limites entre a vida e a arte, a realização pessoal e a realização artística, a transitoriedade da vida e a permanência da arte enquanto arte, capaz de mimetizar a figura feminina em todo o seu esplendor.

Assim como no conto, o filme faz referência às “estranhas situações” que acometem o clã dos Usher, acentuando ainda mais a morbidez dos personagens. O ambiente noturno e sobrenatural é construído, no filme, por imagens de cortinas balançando, céu fechado e árvores com galhos secos, ao passo que no conto a construção da atmosfera lúgubre se dá por meio das descrições do narrador em primeira pessoa. Este é, aliás, concebido como uma pessoa incômoda no filme, uma vez que o maior desejo de Roderick é permanecer pintando o retrato da esposa. No conto, pelo contrário, o narrador parece ser muito bem vindo, fazendo com que Usher se distraia e não fique tão obcecado pela enfermidade da irmã. No entanto, tal empreendimento não é bem-sucedido, uma vez que:

À medida que uma intimidade cada vez maior me introduzia sem reservas nos recessos de seu espírito, mais amargamente eu percebia a vaidade de todas as minhas tentativas de alegrar uma alma da qual a escuridão, como uma qualidade inerente e positiva, se derramava sobre todos os objetos do universo moral e físico, numa incessante radiação de trevas. (Poe 2001: 249)

No filme de Epstein o foco central é a obsessão de Roderick em pintar o retrato da esposa, ao passo que no conto tal obsessão se relaciona aos medos suscitados pela mansão e os efeitos de sua arquitetura macabra e envelhecida no estado de espírito dos personagens. No filme, o tom lúgubre é dado pelo amplo espaço físico do cenário, juntamente com as velas queimando ao mesmo tempo em que Usher pinta o retrato de Madeline.

Quando Roderick está dando a última pincelada para finalizar a obra, sua esposa falece de forma dramática, o que lhe causa um grande desespero. No conto, por outro lado, muito pouca ênfase é dada na morte de Madeline, uma vez que esta é apenas comunicada ao narrador por Usher, que fala da necessidade de enterrar o cadáver. Mais uma vez Epstein lança mão do *close* para evidenciar a dramaticidade nas feições de Usher, recurso esse que é também utilizado quando o personagem vê o caixão dentro do qual sua esposa será enterrada. Roderick anuncia que Madeline será enterrada nas imediações da mansão; no conto, a personagem é enterrada em uma cripta dentro da própria casa. Tais atitudes configuram uma postura de preservação do cadáver da amada morta, além da não-aceitação de sua morte, que transparece no filme quando Roderick pede que o caixão da esposa não seja lacrado. Nessa parte do filme, Epstein enfatiza o martelo, um elemento aparentemente sem significação mas que acaba por adquirir uma conotação simbólica, representando a dificuldade de Usher em aceitar o óbito de Madeline. Desta forma, percebemos como o cineasta, ao personalizar a imagem, carrega sua narrativa fílmica de subjetividade, o que faz com que o espectador mergulhe ainda mais na nebulosidade do universo misterioso dos Usher.

O cortejo para o enterro de Madeline é talvez uma das sequências mais macabras do filme. Em primeiro lugar, a câmera focaliza o véu de Madeline, que foi deixado para fora do caixão, o que funciona como uma prévia do desenrolar da narrativa. Em segundo lugar, a câmera balança ao acompanhar a caminhada dos homens carregando o esquife, o que confere mais dramaticidade à cena. Em terceiro lugar, Epstein realiza a sobreposição das velas na tela, que acabam por adquirir um significado simbólico: é a vida que se extingue, como uma vela que se apaga. O cenário do enterro é lúgubre, assustador e sugestivo de tragédia, com galhos de árvores contra o céu nublado, e véus balançando misteriosamente contra o ar. Mais uma vez, Epstein focaliza o martelo, ao passo que Roderick entra em desespero e é contido por seu amigo a fim de não impedir que o caixão seja lacrado. Toda essa passagem funciona, conforme já explicitado, como um *flashforward*: Madeline ressuscitará, voltando para o solar em uma noite de tempestade.

Após o enterro, o letreiro anuncia que o estado mental de Roderick piorara bastante. O mesmo se passa no conto de Poe, no qual o narrador fica apreensivo ao notar a modificação do amigo:

Suas maneiras usuais desapareceram. Suas ocupações costumeiras eram negligenciadas ou esquecidas. Vagava de quarto em quarto, a passos precipitados, desiguais e sem objetivo. A palidez de sua fisionomia tomara, se possível, um tom ainda mais espectral, mas a luminosidade de seu olhar havia se extinguido por completo. Não mais escutava aquele outrora tom rouco de voz que ele outrora fazia às vezes ouvir, e sua fala era agora habitualmente caracterizada por gaguejo trêmulo, como de extremo terror. Havia vezes, na verdade, em que eu pensava que seu pensamento, incessantemente agitado, estava sendo trabalhado por algum segredo opressivo, lutando ele para ter a necessária coragem de divulgá-lo. Às vezes, ainda, era eu forçado a considerar tudo como inexplicáveis devaneios de loucura, pois via-o contemplar o vácuo durante horas a fio, numa atitude da mais profunda atenção, como se desse ouvidos a algum som imaginário. Não admira que sua situação terrificasse, que me contagiasse. Senti subirem, rastejando em mim, por escalas lentas, embora incertas, as influências estranhas das fantásticas mas impressionantes superstições que ele entretinha. (Poe 2001: 253)

Nesse ponto de sua narrativa, Epstein utiliza uma série de recursos, tais como: o foco nas imediações da casa, os acordes repetitivos da música de fundo, o pêndulo do relógio oscilando, o relógio multiplicado em dois, a suspensão do assoalho, a movimentação dos adornos da casa e o foco nas mãos de Usher. Tais recursos apontam para a espera pelo regresso de Madeline; o primeiro representa a passagem do tempo, o segundo, a monotonia que se instala na mansão de Usher após o sepultamento, e os demais representam o ponto máximo da espera, indicando uma ausência de enredo que é compensada pela criação de uma atmosfera centrada em objetos estranhos. Sendo assim, Epstein explora não somente o potencial polissêmico dos objetos mas também a criação de uma narrativa com ritmo diferenciado, explorando o retardamento do tempo como forma de simbolizar a angústia da espera de Roderick. A atmosfera de medo e terror se torna ainda mais intensa quando chega a noite de tempestade. No filme, o amigo de Roderick lê o trecho de uma obra em que se diz: “encomende sua alma a Deus”. Tal sentença reforça ainda mais o clima lúgubre da passagem, antecipando os acontecimentos fantásticos que estão por vir. Os acordes repetitivos da música, assim como o balançar das cortinas, deixam tudo ainda mais misterioso e sobrenatural. No conto, o narrador tenta pegar no sono quando recebe a visita de Roderick, que está inundado do mais pleno pavor. O mesmo ocorre no filme, no qual ele aparece com um candelabro de velas na mão, afirmando ter ouvido sons estranhos. Tanto no conto quanto no filme, o amigo tenta distraí-lo com a leitura de *Mad Trist*, de Sir Launcelot Cuning. No filme, a câmera focaliza o caixão de Madeline, dando a entender que ela logo ressuscitará para ir ao encontro de seu esposo. Os trechos da narrativa de Cuning aparecem reproduzidos no letreiro, para-

lamente às imagens do esquife de Madeline saindo para fora do túmulo, o que gera ainda mais dramaticidade.

Para aumentar ainda mais a tensão do clímax, a câmera focaliza um candelabro que está a balançar e retoma a imagem do véu de Madeline que ficou para fora do caixão. Em seguida, o amigo de Usher lê o último trecho de *Mad Trist*, no qual Ethelred, o herói da narrativa, consegue escapar da fúria do dragão e obter o escudo de bronze que contém um encanto:

E agora o campeão, tendo escapado à terrível fúria do dragão, lembrando-se do escudo de bronze e da quebra do encanto que havia nele, removeu a carcaça de sua frente e aproximou-se corajosamente pelo pavimento de prata do castelo do lugar onde pendia o escudo sobre a parede, o qual, em verdade, não esperou que ele chegasse junto, mas caiu-lhe aos pés sobre o chão argênteo, com um retinir reboante e terrível. (Poe 2001: 256)

Ao término da leitura do trecho, o vento sopra mais forte, e a armadura presente na sala de Roderick cai no chão, acompanhando o ritmo narrativo do trecho lido. Mais uma vez, Epstein faz um *close* da expressão facial de Roderick, que apresenta um misto de loucura e fascínio. Madeline aparece toda vestida de branco, com a cabeça toda envolta por um véu, o que acentua ainda mais a morbidez e o mistério de sua figura. No conto de Poe, esta imagem é mais macabra do que a do filme, uma vez que as vestes da personagem estão todas manchadas de sangue, com os sinais da luta que empreendera para escapar do caixão. Epstein, por outro lado, opta por uma imagem menos assustadora, talvez pela presença de recursos fílmicos que causam horror e surpresa no espectador.

Segue-se a queda da mansão, à qual todos sobrevivem no filme, ao passo que no conto apenas o narrador sai ileso. A princípio, os entusiastas de Poe podem se decepcionar com o desfecho proposto por Epstein, mas, se prestarmos atenção, perceberemos que a mudança do final sinaliza não só a autonomia do cineasta em relação ao original como também a ideia de que a relação obsessiva dos Usher continuará em outro lugar, que é algo independente da existência da casa. O conto de Poe, pelo contrário, enfatiza que o casal pertence à mansão, que aparece como uma extensão de suas personalidades. A relação de simbiose só pode sobreviver naquele ambiente, e talvez por isso eles morram ao final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinema e literatura são linguagens diferenciadas, que não dispõem dos mesmos recursos para a criação artística. Ao adaptar uma obra literária para o cinema, há que se ter em mente que este não conta com as possibilidades narrativas daquela, de forma que o cineasta precisa reunir elementos fílmicos adequados que assumam a função de instância narrativa. A partir destas ideias, consideramos que Epstein realiza magis-

tralmente tal tarefa, redimensionando a narrativa de Poe de maneira que seu filme se torna também uma narrativa fantástica, com todos os ingredientes característicos de um bom conto de horror. O cineasta, conforme exploramos, revela em sua *práxis* artística a sua própria postura teórica em relação à realização cinematográfica: a preocupação em criar um “cinema do diabo”, em cinema revolucionário, que questiona formas pré-estabelecidas e que explora a subjetividade, imergindo os espectadores em um mundo sobrenatural, onde os limites entre o real e o imaginário são problematizados. Nesse sentido, Edgar Allan Poe parece ser um bom autor para a adaptação, pois, além de ter produzido contos de terror, também se mostrava preocupado com o status das narrativas curtas enquanto obras de arte. Portanto, justifica-se a aproximação proposta neste artigo, bem como a análise comparativa entre conto e filme, uma vez que ambos, cada um à sua maneira, cumprem o propósito de mergulhar na subjetividade humana e revelar estados de tensão violenta, provocando assim a fruição estética do espectador.

OBRAS CITADAS

EPSTEIN, Jean. 1947. *Le Cinéma du Diable*. Paris: Jacques Melot. In: <http://classiques.uqac.ca/classiques/>. Acesso em 03/04/2011.

———. *La inteligência de uma máquina*. 1960. Buenos Aires: Nova Visión.

GERBASE, Carlos. 2009. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (e o que a literatura ainda aprende com o cinema). *Letras de Hoje* (Porto Alegre) 44.2 (abr./jun.): 21-27.

GILBERT, Sandra & Susan Gubar. 1979. *The madwoman in the attic*. New Haven: Yale University Press, 1979.

HUYSMANS, J.K. 1987. *As avessas*. São Paulo: Companhia das Letras.

La chute de la maison Usher. Dir. Jean Epstein. França, 1928.

POE, Edgar Allan. 2001. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar.

———. 2004. Resenhas sobre *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. *Bestiario* (Porto Alegre) 1.6 (ago.). Disponível em: http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html Acesso: 31 out 2011.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. 2008. *A queda da casa de Usher: (Re)criação da atmosfera fantástica, do conto ao filme*. Diss. Mestrado em Letras, UFPB.

WILDE, Oscar. 1987. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro.

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER: AN ADAPTATION BY JEAN EPSTEIN

ABSTRACT: This article aims to compare the short-story “The fall of the house of Usher”, by Edgar Allan Poe, and its cinematographic adaptation, “La chute de la maison de Usher”, by Jean Epstein. First of all, Poe and Epstein will be approximated, as both had an undeniable self-awareness in relation to the artistic realization. Secondly, a comparison between the film and the short-story will be made, considering Epstein’s autonomy in relation to the original version and the cinematographical resources the film-maker uses to recreate the supernatural atmosphere of Poe’s short-story.

KEYWORDS: short story; film; autonomy, cinematographical resources; adaptation.

Recebido em 26 de julho de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.