

10

EDGAR ALLAN POE NO BRASIL: O GÓTICO DE
“BERENICE” TRADUZIDO PARA A TV

Emílio Soares Ribeiro
Lucas Sales Barbosa

Recebido em 21 fev 2021.
Aprovado em 17 mai 2021.

Emílio Soares Ribeiro

Doutor em Estudos Linguísticos pela UNESP.

Professor Adjunto de Língua e Literatura de Língua Inglesa do Departamento de Letras Estrangeiras da UERN, no Campus Central, em Mossoró/RN, e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL/UERN.

Membro do Grupo de Estudos do Gótico e do Grupo de Estudos da Tradução, e seus temas de interesse incluem tradução, adaptação fílmica, literatura e cinema góticos e pós-modernidade.

emilioribeiro@uern.br.

<https://lattes.cnpq.br/6618345602578843>

Lucas Sales Barbosa

Mestrando em Ciências da Linguagem (UERN).

Membro do Grupo de Estudos da Tradução – GET/UERN.

<https://lattes.cnpq.br/4876130777889850>

lucasbarbosa@alu.uern.br

Resumo: O escritor Edgar Allan Poe (1809-1849) teve uma grande influência na história da literatura, especialmente no desenvolvimento da ficção gótica e do conto enquanto forma artística. Embora também tenha escrito ficção científica, histórias de detetive,

paródias cômicas e poesia, o autor se destaca pelo terror, em que expressa “[...] uma visão obscura do lado irracional da mente humana e sua tendência à autodestruição” (SCOFIELD, 2006, p. 32). Tal aspecto, somado ao seu estilo hiperbólico, repleto de referências esotéricas, aos elementos sobrenaturais de seus contos e a estranheza de seus personagens fazem de Poe uma referência na literatura gótica do século XIX. Desde o cinema mudo, os contos de Poe têm sido adaptados para a tela, em mais de duzentos filmes. Entre essas adaptações está a série brasileira produzida por Fernando Meirelles e dirigida por Pedro Morelli, *Contos do Edgar* (2013), transmitida pelo canal FOX. Analisa-se, no presente trabalho, como aspectos góticos do conto “Berenice” (1835), de Poe, em especial a ambientação gótica e a decadência e morbidez, foram traduzidos para a série televisiva, no episódio “Berê”. O estudo se volta para as estratégias utilizadas na realização do filme ao recriar a literatura gótica de Poe para o Brasil do século XXI. As análises apresentam uma perspectiva pós-moderna de cunho desconstrutivista e partem da concepção de que os fenômenos que se apresentam à nossa consciência se constituem de representações sociais, simbólicas, culturais e/ou políticas, não sendo, assim, instâncias que trazem qualquer essência identificável que transcende lugares e épocas.

Palavras-chave: Gótico. Edgar Allan Poe. Berenice. Tradução. Televisão.

Abstract: The writer Edgar Allan Poe (1809-1849) had a great influence in the history of literature, especially in the development of gothic fiction and short stories as an artistic form. Although he also wrote science fiction, detective stories, comic parodies and poetry, the author stands out for his terror, in which he expresses “[...] a dark view of the irrational side of the human mind and its tendency to self-destruction” (SCOFIELD, 2006, p. 32). This

aspect, added to his hyperbolic style, full of esoteric references, the supernatural elements of his stories and the strangeness of his characters make Poe a reference in 19th century Gothic literature. Since silent film, Poe's tales have been adapted into the screen in more than two hundred films. Among these adaptations is the Brazilian series produced by Fernando Meirelles and directed by Pedro Morelli, *Contos do Edgar* (2013), broadcast by the FOX channel. In the present work, it is analyzed how Gothic aspects of Poe's story "Berenice" (1835), in particular the Gothic setting and decay and morbidity, were translated into the television series, in the episode "Berê". The study turns to the strategies used in making the film when recreating Poe's Gothic literature for 21st century Brazil. The analysis presents a post-modern deconstructivist perspective and starts from the conception that the phenomena that are presented to our conscience are constituted of social, symbolic, cultural and/or political representations, thus not being instances that bring any identifiable essence that transcends places and times.

Keywords: Gothic. Edgar Allan Poe. Berenice. Translation. Television.

INTRODUÇÃO

Recentemente, tanto no Brasil quanto no exterior, muitos pesquisadores têm estudado a adaptação de textos literários para o cinema e para a televisão. Diniz (1998), por exemplo, explicou as estratégias usadas pelo diretor russo Grigori Kozintsev para traduzir *Karol Lear*, da peça de Shakespeare, *King Lear* e a influência de alguns aspectos culturais nessa tradução. Oliveira (1999) também trabalhou com tradução intersemiótica ao examinar em sua tese a minissérie *Grande Sertão Veredas*, da Rede Globo de Televisão,

produzida em 1985, baseada na obra de João Guimarães Rosa. Mascarenhas (2006), por sua vez, investigou três diferentes traduções audiovisuais da peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna: os filmes *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1987) e *O Auto da Compadecida* (1999), e a microssérie *O Auto da Compadecida* (1999). Além de discutir a tradução da peça de Suassuna, a autora teceu relevantes discussões acerca da adaptação como ato tradutório, bem como reflexões sobre intertextualidade entre gêneros decorrente desse processo intersemiótico.

No século XXI, percebeu-se um crescimento na quantidade de trabalhos que buscam fugir de análises unilaterais entre cinema e literatura e de investigações que priorizam os cânones literários. Muitos estudos passaram a envolver o gótico, e a incluir outras formas de adaptação, envolvendo produções televisivas, musicais, videogames e a relação entre filmes, e a associar a adaptação fílmica a concepções de tradução que evitam o caráter prescritivo e que valorizam o papel dos tradutores (diretores, produtores, intérpretes) enquanto agentes importantes no processo. Os trabalhos teóricos sobre a relação entre literatura e cinema na contemporaneidade tomam o papel criador dos indivíduos em seu contato com as produções cinematográficas como aspecto importante. Julie Sanders (2006), Thomas Leitch (2007 e 2008), Linda Hutcheon (2013) e Deborah Cartmell (2015), um retrato da atualidade dos estudos de adaptação, consideram o diálogo contínuo entre os textos e a instabilidade dos significados, mais do que as qualidades formais dos textos literários e fílmicos. Trata-se de um enfoque que aponta para uma dissociação entre os filmes e fontes textuais específicas, ou seja, uma menor preocupação com

supostas correspondências formais entre texto literário e texto fílmico e com supostas essências pré-estabelecidas.

Para o presente trabalho, escolhemos como corpus o conto “Berenice” (1835), do escritor estadunidense Edgar Allan Poe, assim como a sua adaptação para a série televisiva brasileira *Contos do Edgar* (2013), produzida por Fernando Meirelles e dirigida por Pedro Morelli, no episódio “Berê”. Em suas obras, histórias de terror em sua maioria, Poe se volta para a habilidade do conto em alcançar uma unidade de efeito e de impressão. O protagonista frequentemente é um ser decadente e desesperado para controlar seus ouvintes ou leitores e para convencê-los da sua sanidade. Tal ímpeto coexiste com transtornos psiquiátricos ou comportamentos macabros, entre os quais está a loucura, o desejo pelo crime e a autodestruição. Para Lovecraft (2008), uma parte substancial da literatura de Poe pode ser considerada gótica ou terror sobrenatural em seu sentido mais agudo.

Exercendo uma enorme influência na literatura mundial até a atualidade, Poe se aproximou do público brasileiro graças à adaptação de seus contos para a série televisiva *Contos de Edgar*, transmitida pela FOX. A série é composta por cinco episódios (“Berê”, “Cecília”, “Priscila”, “Íris” e “Lenora”), traduções dos contos “Berenice” (1835), “A Máscara da Morte Rubra” (1842), “Metzengerstein” (1832), “O coração delator” (1843), “O gato preto” (1843) e “O barril de Amontillado” (1846). O desafio da produção foi reescrever o texto do Poe do século XIX, parte do romantismo americano, mais especificamente o romantismo negro (*Dark Romanticism*), com todas as suas especificidades, para o contexto brasileiro, mais especificamente a realidade da São Paulo do século XXI.

A análise se volta para o episódio “Berê” e busca discutir a série televisiva enquanto tradução da literatura gótica de Poe para a contemporaneidade e para o contexto brasileiro. Destacam-se os aspectos que constituem a cultura de chegada da produção fílmica, mais especificamente elementos relacionados ao universo suburbano da São Paulo do século XXI, e sua influência no estabelecimento e na criação de sentidos dentro do universo de terror. O estudo também aborda como a série, por meio de recursos específicos do cinema, reconstrói na televisão aspectos góticos que caracterizam o conto “Berenice”, em especial a ambientação gótica e o caráter doentio e decadente do protagonista.

Trata-se de um estudo que permite não apenas analisar a adaptação como forma que tem relação com um texto produzido anteriormente, ressaltando as reescrituras que ocorrem nesse processo, mas também que considera os elementos que não têm relação com o conto, mas que têm grande influência sobre o filme, como questões ligadas à própria cultura de chegada (Brasil do século XXI) e ao desenvolvimento da tradução como obra autônoma e dotada de outros sentidos.

REFLEXÕES SOBRE A ANÁLISE DE ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DA LITERATURA GÓTICA

Traduzir literatura para as telas é uma atividade realizada desde o advento do cinema. Devido também ao progresso da indústria televisiva e cinematográfica, utilizando, por exemplo, recursos gráficos avançados na elaboração dos filmes, as trocas entre literatura e a produção fílmica crescem a cada dia.

Algumas obras literárias são escritas com o propósito de serem adaptadas para as telas, outras ganham leitores adeptos a partir da tradução audiovisual.

As produções audiovisuais, entre elas as séries televisivas, são expressões artísticas caracterizadas por uma plurisemiose e, como tal, abrangem aspectos de outras formas, entre eles, a noção de enquadramento da pintura, o movimento e o ritmo da dança e da música, a noção de encenação e de representação da dramaturgia e os elementos narrativos da literatura. Ao compararmos um texto literário a uma produção fílmica, aparentemente, há um abismo que separa estas duas esferas, cada um com seu sistema de signos e seus códigos específicos. Todavia, Santaella (2005, p. 27) explica que, enquanto nos currículos escolares e universitários, por exemplo, os dois sistemas são colocados em campos estanques e continuam sendo estudados de modo separado, as trocas, migrações e intercursos entre as diversas linguagens são densos e complexos. Embora o meio pelo qual determinada linguagem é veiculada seja relevante para se compreender a produção de sentidos, é importante se levar em consideração as trocas de recursos entre as linguagens e seus processos sógnicos (SANTAELLA, 2005, p. 27).

Muitas análises envolvendo traduções para a televisão ou cinema de obras literárias se baseiam em concepções prescritivas e totalitárias de linguagem, a partir das quais o sentido, transcendental, poderia ser conservado. Para tais modelos tradicionais, as traduções promovidas pelas adaptações fílmicas viriam a “deturpar” ou “violar” essências bem identificáveis dos textos escritos anteriormente. “Se as adaptações são, por essa

definição, criações inferiores e secundárias, por que elas estão tão presentes em nossa cultura e, de fato, crescem constantemente em números?” (HUTCHEON, 2013, p. 4). O questionamento de Hutcheon nos apresenta um quadro que se prolonga desde os primeiros filmes adaptados, e sua resposta está no desejo pelo significado transcendental.

Estudos que priorizam a obra literária e analisam a relação entre os textos de forma unilateral o fazem por identificarem uma representação como o próprio objeto representado, isto é, veem o signo como uma presença, a “metafísica da presença” abordada por Derrida (1973, p. 27). Convencionalmente, crê-se em uma instância que representa o marco originário, uma base natural que seria fundamento para todas as demais traduções. Tal base constitui uma verdade que acaba por deslegitimar as representações, supostamente artificiais e menos legítimas. E qualquer modificação nessas reescrituras teria que ser desejável e previsível, uma perspectiva que promove uma política de transparência do texto e de apagamento da capacidade de interpretação dos indivíduos. Esse desejo por um movimento controlado e previsível condena, na visão de Derrida (1995, p. 77), os sentidos à própria morte.

Em uma perspectiva pós-moderna, uma aula, um artigo científico, sonhos, um conto de terror ou uma adaptação fílmica, nenhuma dessas formas de representação é mais ou menos legítima do que as demais. As adaptações da obra de Edgar Allan Poe são traduções, deslocamentos que, seguindo a lógica da suplementariedade, como abordada por Derrida (1995), apontam para a falta de completude do significado, questionando a busca pelo centro essencial dos sentidos. É o diálogo inevitável com a

tradução, o encontro com o outro diferente, que admite a criação de sentidos e que permite que a história envolvendo Berenice chegue ao século XXI com todas as suas possibilidades.

Considerando, desse modo, que os sentidos de um texto não são fixos, mas sempre incompletos, atualizados em cada leitura e suscetíveis a diversas interpretações, entende-se que as imagens criadas pelos intérpretes do texto formam o que Hutcheon chama de um “contínuo de relações fluidas entre obras anteriores e posteriores” (2013, p. 171). Filmes se associam a narrativas literárias de diversas formas. Embora se relacionem entre si e compartilhem certos elementos, a obra adaptada e a adaptação contam suas narrativas de modos diferentes, a partir de recursos que são próprios de cada meio. A adaptação ocorrerá da maneira como os tradutores relacionarem os elementos da narrativa à configuração que desejam imprimir na televisão.

Dessa forma, é interessante que análises envolvendo traduções para a televisão do terror da literatura de Poe considerem a relação entre as linguagens envolvidas, suas peculiaridades e como estas se relacionam na construção dos significados e dos aspectos góticos das obras estudadas. Além disso, tais pesquisas não podem negar as diversas maneiras como uma obra literária é reescrita fora de seu espaço, de modo a assumir um novo lugar em outros contextos e épocas. São análises que levam em consideração o papel dos intérpretes e a produção de sentidos, mais do que critérios prescritivos de julgamento, que tradicionalmente tendem a privilegiar as obras traduzidas, a condenar as traduções e a anular a complementariedade.

O GÓTICO EM “BERENICE”, DE EDGAR ALLAN POE

A designação “gótico” caracteriza muitas formas de arte e se refere a áreas variadas, podendo aludir a um povo, a um vestuário, a uma literatura e a um cinema, pra citar alguns. Na literatura, o termo apresenta distintas concepções e perspectivas de abordagem, sejam elas mais sócio-históricas, psicanalíticas ou simbólicas. Assim, é arriscado reduzir o gótico a uma definição específica ou estereotipar seus aspectos e temas, sob pena de se escamotear elementos que podem ter um papel relevante dentro da ficção gótica, como o sobrenatural ou o grotesco. Em termos gerais, obras literárias góticas apresentam, entre outros aspectos, ambientes sombrios, fenômenos (normalmente anormais ou sobrenaturais) que corporificam o horror ou terror e efeitos desses fenômenos nos personagens, como explica Vasconcelos (2002). O gótico, desse modo, pode ser utilizado de forma ampla para se referir a obras de horror ou terror cujas narrativas se voltem para a relação entre fantasia e realidade palpável, e que envolvam o medo, em geral diante da morte ou da decadência.

Assim, tratando de ameaças, muitas vezes, “associadas a forças sobrenaturais e naturais, a excessos e delírios imaginativos, ao mal religioso e humano, a transgressão social, a desintegração mental e a corrupção espiritual” (BOTTING, 1996, p. 1-2), o gótico abrange um vasto escopo que inclui, entre outros, o sobrenatural, o terror psicológico, o horror, o gótico feminino e o gótico *queer*. No caso de Edgar Allan Poe, o autor se destaca principalmente pelos contos de terror, em que ele retrata com frequência protagonistas transtornados e decadentes e espaços sombrios que mantêm uma

relação próxima com os próprios personagens, influenciando-os muitas vezes. Poe “encontrou na tradição gótica os próprios tipos de cenários e personagens que, transformados em sua imaginação, contribuiriam com um simbolismo maravilhoso para narrativas psicologicamente plausíveis de alcance múltiplo” (FISHER, 2004, p. 84). Assim, mais do que corpos ensanguentados ou monstros à espreita, Poe nos apresenta “psiques em desintegração” (2004, p. 89). Em seus contos, o escritor “buscou incansavelmente situações incomuns, excessivamente sombrias ou terríveis, e as tornou o ponto de partida para excursões na psicologia anormal” (BIRKHEAD, 1921, p. 213-214). Assim, são narrativas que, voltando-se para o dramático, privilegiam os temas da morte e da loucura.

O conto “Berenice” foi escrito por Edgar Allan Poe e publicado inicialmente na revista *Southern Literary Messenger* em 1835. O conto é protagonizado e narrado por Egeu (Egaeus em inglês). A partir do seu ponto de vista, acompanhamos a relação que o homem tem com sua prima Berenice, que, no decorrer da narrativa, é apresentada como sua futura esposa. Trata-se de uma obra que apresenta aspectos que são recorrentes no gótico literário, entre eles a doença (tanto a física, quanto a psicológica), a decadência, a morbidez e a ambientação sombria. Enquanto Egeu possui uma rotina na qual ele passa o dia confinado na biblioteca de um velho casarão lendo seus livros (o próprio nome Egaeus remete etimologicamente àquele que é nascido em uma biblioteca), sua prima é uma pessoa extrovertida e alegre. Em um trecho do conto, a personagem comenta essa divergência de personalidades entre eles, afirmando: “Eu, debilitado de saúde e afundado na melancolia – ela, ágil, graciosa, transbordando de energia – a ela

as deambulações pela encosta da colina – a mim, os estudos no claustro” (POE, 2012, p. 192).

Durante a narração, é relatado por Egeu que sua prima está com uma desconhecida enfermidade e que seu corpo, com exceção dos seus dentes, está ficando muito debilitado. O narrador explicita que

a doença – uma doença fatal – se abateu como um simum sobre seu corpo, e, diante meus próprios olhos, o espírito da mudança desceu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa! Ai de mim! o destruidor veio e partiu, e a vítima – onde estava ela? Eu não a conhecia — ou não mais a conhecia como Berenice. (POE, 2012, p. 193)

Ele descreve ainda que, ao afetar Berenice, a doença a transformou de tal modo que ele não a reconhecia mais, e que sua beleza, antes contemplada, tinha sumido. Egeu revela que ele também sofre cotidianamente de uma enfermidade, no seu caso um transtorno psiquiátrico denominado monomania, descrito por ele da seguinte forma:

Esta monomania, se assim posso designá-la, consistia de uma irritabilidade mórbida dessas propriedades da mente que a ciência metafísica denomina *atentivas*. É mais do que provável que eu não esteja me fazendo entender; mas receio, na verdade, não haver modo possível de transmitir ao espírito do leitor meramente geral uma ideia adequada dessa *intensidade de interesse* nervosa com que, no meu caso, as faculdades de meditação (para me abster de termos técnicos) se ocupavam e se abandonavam na contemplação até mesmo dos mais ordinários objetos do mundo. (POE, 2012, p. 193)

A referida compulsão é, assim, uma condição na qual a pessoa fica em um estado de obsessão, podendo passar um longo período contemplando algo específico sem se cansar, retendo sua atenção somente para determinado foco.

A condição inusitada das duas enfermidades, uma que impõe um quadro inexplicável à Berenice, e a outra pelo seu teor paranoico, conferem à obra um caráter sombrio. Transtornos psiquiátricos são parte da tradição gótica ficcional e são tema de discussão de muitos teóricos. Ao abordarem o chamado *Southern Gothic* estadunidense, Punter e Byron, por exemplo, usam a loucura como uma das principais características do subgênero, descrevendo-a como aquela literatura que, entre outras coisas, “é caracterizada por uma ênfase no grotesco, no macabro e, muitas vezes, no violento, investigando a loucura, a decadência e o desespero, e as contínuas pressões do passado sobre o presente” (BYRON; PUNTER, 2004, p. 116).

A goticização dos transtornos mentais e psicopatias é usada por muitos escritores e cineastas ao longo das décadas como estratégia para conferir um tom sombrio e, algumas vezes, permitir ao leitor ou espectador certa empatia ou aceitação do vilão gótico. Todavia, como expõe Madden (2020) em sua tese, o cinema também acaba sendo responsável por uma estigmatização de certos distúrbios, ao ressaltar a relação ambivalente entre as condutas socialmente desviantes, conferindo muitas vezes esse caráter gótico a certas condições psiquiátricas. Um exemplo é o caso do psicopata sexual corporificado no romance *Psycho* (Psicose, 1959), de Robert Bloch, pela figura de Norman Bates, e em sua adaptação fílmica homônima de 1960 dirigida por Alfred Hitchcock.

No caso do conto “Berenice”, trata-se de uma espécie de paranoia de Egeu: ao perceber que a enfermidade de sua prima afetou todo o seu corpo, com exceção de seus dentes, ele fica alucinado pelo sorriso dela.

Então seguiu-se a plena fúria de minha *monomania*, e lutei em vão contra sua estranha e irresistível influência. Dentre os múltiplos objetos o mundo externo eu não tinha pensamentos senão para os dentes. Por ele anelava com desejo maníaco. Todos os demais assuntos e todos os diferentes interesses foram absorvidos unicamente em sua contemplação. (POE, 2012, p. 197)

A aparência mórbida de sua prima devido à doença contrastava com seu sorriso. Quando Berenice vem a falecer, Egeu vai até a biblioteca e adormece. Ao despertar, ele não consegue se lembrar bem do que ocorreu anteriormente e, em seguida, chega até ele a notícia de que o túmulo de sua falecida prima tinha sido violado, e que seu corpo tinha sido desfigurado. A lama e o sangue na roupa do homem, além de uma pequena caixa e de uma pá em seu escritório, são indícios do pior: ao tentar abrir a caixa, Egeu encontra os dentes de Berenice. Ele havia violado o túmulo e arrancado os dentes da mulher.

À loucura, tema que permeia outros contos de Poe, soma-se a morbidez que se relaciona à própria deterioração do corpo de Berenice e que envolve o espaço da narrativa. Ambientado em uma casa antiga, o conto destaca a biblioteca, que teria sido, de acordo com as descrições do protagonista, o local de seu nascimento e da morte de sua mãe. Espaço onde ele passa grande parte do tempo, muitas vezes em estado de devaneio, a biblioteca é descrita pelo

narrador como um “palácio de imaginação” (POE, 2012, p. 192) e, dada a sua conexão com os dramas e traumas do passado e com o tema da morte, indica ou sugere para o leitor uma suposta dificuldade, por parte do protagonista, em diferenciar realidade palpável e fantasia.

O EPISÓDIO “BERÊ” ENQUANTO TRADUÇÃO DA LITERATURA GÓTICA DE POE

A série *Contos do Edgar* foi lançada no ano 2013, tendo um total de cinco episódios, com enredos independentes, e que foram exibidos pelo canal FOX. Produzida por Fernando Meireles e dirigida por Pedro Morelli, a série adapta cinco contos de Edgar Allan Poe para a São Paulo do século XXI. Cada episódio é narrado por Edgar (interpretado por Marcus de Andrade), funcionário da dedetizadora *Nunca Mais*, que pertence ao seu amigo Fortunato. Sofrendo as marcas do desaparecimento de sua esposa Lenora, Edgar relata os acontecimentos trágicos e sombrios ocorridos nas casas ou estabelecimentos em que realizou serviços pela empresa. Adaptação declarada do conto “Berenice”, o episódio “Berê” sugere, já em seu título, uma preferência pela adoção de aspectos culturais locais na tradução, ressaltando, nesse caso, o costume brasileiro de se conferir apelidos encurtando-se o primeiro nome.

No enredo do referido episódio, a personagem Berê (Gabi Amarantos) começa a ter problemas em sua carreira como cantora por causa da feiura dos dentes, motivo pelo qual seu primo Cícero a leva a um dentista para que ela não mais seja julgada pela aparência e, assim sua voz e performance sejam notadas pelo público do barzinho onde se apresenta. Devido a complicações no

procedimento da troca de dentes, por fim, Berê adoece, começa a ficar debilitada e é sepultada. Assim como o Egeu do conto de Poe, Cícero também possui um comportamento monomaniaco. Na cena inicial do episódio “Berê”, uma espécie de prólogo, observa-se o homem encarando um pequeno objeto, que em seguida identificamos como um dente. O *zoom in* que culmina com um plano aproximado do rosto do protagonista integra a cena, que destaca as suas expressões faciais e o efeito de obsessão da monomania.

Na cena em questão, a impressão de movimento proporcionada pelo uso do *zoom in*, normalmente usado para destacar elementos específicos (DICK, 1990, p. 51), cria uma atmosfera mais tensa, dado que a aproximação do rosto de Cícero é um recurso que traduz de forma análoga aquilo que ele representa, o temor e a obsessão que dominam a personagem. Ao emoldurar o seu rosto em plano aproximado, o *close-up* destaca a tensão da personagem, visto que “é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme” (2003, p. 39), como lembra Martin. O primeiro plano “constitui a primeira, e no fundo a mais válida tentativa de cinema interior” (2003, p. 39). O prólogo apresenta, assim, o que vai ser uma constante no episódio, a ênfase nos efeitos da monomania em Cícero por meio de recursos fílmicos específicos.

Observemos a cena em que ele vai ao consultório de um dentista com sua prima e fita atentamente uma pequena prótese dentária. Novamente há o uso do plano aproximado para enfatizar os dentes que Cícero segura e que são desejo da cantora, aliado à uma música que cresce em volume para indicar uma espécie de transe do protagonista, que desperta quando o dentista pega

a dentadura de suas mãos. A impressão, para o espectador, do caráter paranoico do protagonista, cujo olhar fixo é expresso por meio de câmera subjetiva que filma os dentes em *close-up*, ganha ainda mais destaque devido à alteração da profundidade de campo, recurso em que se busca “escalonar as personagens (e os objetos) em vários planos e [...] os obrigar a representar o mais possível segundo dominante espacial longitudinal” (MARTIN, 2003, p. 207). Assim, na cena em análise, o cenário, desfocado, deixa de estar em evidência, e o objeto de paranoia e de fascínio de Cícero ganha destaque. Trata-se de uma composição que aponta para uma concepção de cinema mais psicológico e que, no caso do uso da câmera subjetiva, com frequência retrata efeitos das manifestações de terror nas personagens. O terror “se faz acompanhar de um sentimento de obscura incerteza em relação ao mal que tanto teme [...]” (RADCLIFFE, 1826, p. 6).

Sendo primos, os noivos do conto são traduzidos para a televisão apenas como parentes, e Cícero como um indivíduo que alimenta uma paixão não correspondida pela prima. Viciado em álcool, o protagonista é atormentado tanto pelo fascínio que tem por Berê quanto pela paranoia em torno dos seus dentes. Assim, as impressões, para o espectador, do terror que o atormenta ocorrem muitas vezes por meio do ponto de vista de um bêbado e de um indivíduo que se encontra emocionalmente instável. Desse modo, em alguns momentos a adaptação sugere que as realidades expostas pelo homem são fruto de suas imaginações e/ou devaneios, característica comum à ficção de terror, centrada “na mente, na imaginação” (WILLIAMS, 1995, p. 74). Tais expressões de descrença no homem são, portanto, relevantes para que a ruptura

entre o mundo palpável (e experimentado pelas personagens e espectadores) e o terror aconteça.

Grande parte dos devaneios de Cícero se passa no barzinho onde Berê se apresenta e do qual ele é cliente, um típico espaço urbano brasileiro utilizado para traduzir a biblioteca do conto de Poe e, assim, aproximar a história do público nacional. Assim como um castelo, que “representa a dessubjetivação”, visto que “dentro de suas paredes, alguém pode ser ‘submetido’ a uma força que é totalmente resistente à tentativa do indivíduo de impor a sua própria ordem” (BYRON; PUNTER, 2004, p. 262), o casarão do conto “Berenice” e, em especial a biblioteca em que Egeu se encontra, representam essa tentativa frustrada de fuga da condição mental conturbada e do caráter sombrio que a acompanha. No episódio “Berê”, por outro lado, o espaço é traduzido por cenários ligados a certos ambientes populares e/ou suburbanos da cidade de São Paulo, como o centro (onde supostamente fica o consultório dentário “pouco confiável” frequentado por Berê), ruelas pouco iluminadas, becos sujos e o bar, de forma que haja uma sensação de morbidez e um aspecto sombrio e lúgubre, e uma indicação forte da condição decadente/alcóolatra do homem.

Em determinada cena no bar, Cícero, sob o efeito de álcool, come amendoins enquanto assiste a uma apresentação de Berê. Enquadrada em *close-up*, a expressão do seu rosto denota uma condição atemorizada diante do que vê: os amendoins se confundem com dentes. O plano aproximado permite uma maior ênfase na condição da personagem. A câmera alterna campo e contra campo, direcionando, intercaladamente, o olhar do espectador para os amendoins e para o rosto do

homem e, assim, cria uma conexão visual entre o motivo de sua monomania e os efeitos dela sobre ele. A sensação de tensão é reforçada ainda pelo fundo musical, que traz semitons tocados de maneira melódica e harmônica por instrumentos de diversas variedades de timbre (sopro e corda em especial), com destaque para o som do pandeiro, cujo ritmo ganha velocidade à medida que a tensão aumenta.

Berê não resiste a infecções após a troca dos dentes, fica muito debilitada e é sepultada. O momento em que Cícero recebe a notícia de que sua prima estava viva, que havia sido enterrada viva, possivelmente em decorrência de catalepsia, e que havia tido o seu túmulo violado, é gatilho para *flashbacks* que, ao representarem a sua memória, explicam o ocorrido. A trilha sonora adotada na cena é semelhante à utilizada nas sequências de tensão ao longo do episódio, com semitons melódicos e harmônicos. A velocidade do ritmo do pandeiro que compõe a música cresce à medida que acompanha o *flashback*, e só diminui quando enfim o macabro é revelado: ele havia arrancado os dentes da mulher no túmulo, e só agora parecia lembrar do ocorrido. Assim, o ritmo crescente da música traduz, de forma análoga, a ansiedade e agonia do protagonista, e ajuda na construção de uma atmosfera de tensão, ao mesmo tempo em que promove uma perspectiva inquietante para o espectador.

A série *Contos do Edgar*, de Fernando Meirelles e Pedro Morelli, ambienta as histórias adaptadas de Edgar Allan Poe em um novo espaço e época. A série apresenta várias referências às narrativas do escritor estadunidense, entre elas a própria detetizadora *Nunca Mais*; e as personagens Edgar, sua esposa

Lenora e Fortunato, alusões ao próprio Poe, à figura feminina dos poemas *O corvo* (1845) e *Lenore* (1843), e ao protagonista de “O barril de Amontillado” (1846), respectivamente. Assim, busca trazer o universo criado por Poe para o público brasileiro. Os contos do escritor são suplementados com suas traduções para cenários suburbanos da São Paulo do século XXI, de forma que o chamado público de chegada se familiarize com elementos nacionais.

Como se observa, o conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe, com seus aspectos góticos, em especial a ambientação mórbida e a decadência, foi traduzido para a série em um episódio que se volta principalmente para representações dos efeitos das formas de manifestação de terror no protagonista Cícero. Ao abordar os efeitos psicológicos devastadores que sua condição psicótica lhe impõe, o episódio “Berê” vai ao encontro da percepção de terror enquanto uma ficção que “leva a uma expansão imaginativa do senso de si mesmo” (BOTTING, 1996, p. 6).

Ao priorizar recursos fílmicos que se voltam para a caracterização dos efeitos sobre Cícero, como o plano aproximado, o campo e contra campo e o *zoom in*; e a predominância, nas cenas que representam a monomania da personagem, de música marcada por semitons e pelo ritmo que cresce em velocidade, o episódio explora uma atmosfera sombria e decadente que se volta para a caracterização dramática de Cícero, tradução de Egeu do conto de Poe. Expande os significados da obra literária, ao passo que, fazendo uso de recursos comuns ao cinema e às produções televisivas, recria personagens e espaços e, assim, permite associações com os sentidos já existentes, deixando-se moldar pelo que virá.

Recursos como o plano aproximado, o campo e contracampo, o *zoom in* e a tensão musical, são de ampla utilização no cinema e na televisão como forma de promover uma identificação do expectador com determinadas personagens. No caso do episódio “Berê” da série em análise, a aproximação que promovem do protagonista Cícero passa principalmente pela ênfase na caracterização do aspecto doentio e paranoico do homem. Ao conferir à sua condição mental conturbada um caráter gótico, com representações que indicam a falta de distinção clara entre realidade palpável e os devaneios da personagem, a adaptação permite ao expectador compreender parte das ações desempenhadas por Cícero como condizentes com a sua condição. Tratam-se de recursos que permitem ao filme destacar a influência da ambientação gótica, com seus traços brasileiros, na caracterização da atmosfera da obra, mas principalmente a força da sua condição psicológica conturbada do protagonista.

Enquanto, em sua etimologia, o nome da personagem do conto de Poe (Egeu - Egaeus) remete literalmente àquele nascido em uma biblioteca, o que pode denotar o seu caráter intelectual, o Cícero do episódio passa grande parte da história em um bar, o que reforça a sua condição conturbada e alude aos devaneios por ele vivenciados. Como consequência, têm-se cenas e sequências que privilegiam, sobretudo formas de representação dos efeitos do alcoolismo e dos modos de manifestação de terror em Cícero. Embora a série tenha adotado formas de aproximar a história do conto de Poe do público nacional e incorporado ao enredo novos elementos para a construção de sua trama, o foco da adaptação também é na representação dos efeitos da monomania da

personagem e na criação de uma atmosfera doentia. Assim como no conto, o desejo pelos dentes de Berenice não é racional, trata-se de uma construção inconsciente e de motivação psicótica. Edgar Allan Poe se exime de detalhar ou descrever a ação do homem ao atacar o corpo da mulher para arrancar seus dentes. A violência da narrativa está na revelação de que o narrador supostamente cometeu o ato macabro e na atmosfera envolvendo a sua mente doentia. No episódio “Berê”, tal ênfase é ainda reforçada pelo uso da trilha sonora que, como explicado anteriormente, apresenta propriedades técnicas que contribuem para a criação de uma atmosfera que privilegia uma ênfase no terror psicológico, na obsessão e da decadência de Cícero.

O episódio “Berê” é, assim, uma representação do conto “Berenice” que se soma a outras traduções da obra enquanto suplemento, textos distintos pela transformação e pelo movimento. A tradução para a televisão da obra de Poe constitui, assim, a “criação de um universo que se acrescenta ao universo” (DERRIDA, 1995, p. 19). O que há anteriormente à série televisiva, porém, não são sentidos estáveis e fechados em si, facilmente observáveis e passíveis de categorização ou delimitação, mas sentidos que mudam a cada tradução e cuja essência não é palpável, tampouco passível de manutenção. Resta aos espectadores da série *Contos do Edgar* (e aos analistas), criar mecanismos de afastamento das instâncias em que se instaura a utopia da essencialização do significado, de forma que não se vejam determinadas formas de representação como mais legítimas do que outras e, desse modo, não se condenem os novos textos à transparência e os tradutores à invisibilidade.

REFERÊNCIAS

- BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror: a study of the Gothic Romance*. London: Constable and Company, 1921.
- BYRON, G.; PUNTER, D. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 2. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Miriam e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DICK, B. F. *Anatomy of film*. 2. ed. New York: St. Martin's Press, 1990.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*. v. 21, n. 3. Santa Catarina, 1998.
- FISHER, Benjamin F. Poe and the Gothic Tradition. In: HAYES, Kevin J. (Ed.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 72-91, 2004.
- HUTCHEON, Linda. 2. ed. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2013.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MADDEN, Victoria M. *Horror of personality: exploring the gothicization of mental illness in American fiction of the long 1950s*. Tese (Doutorado) – The University of Edinburgh. Edimburgo, UK, 2020.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- POE, Edgar Allan. Berenice. In: POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, p. 191-201, 2012.
- RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*. London: Henry Colburn, p. 145-151, 1826.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SCOFIELD, M. *The Cambridge introduction to the American short story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

WILLIAMS, A. *Art of darkness: a poetics of gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.