

10

**A QUEDA DAS CASAS DE EDGAR ALLAN POE
E DE ROGER CORMAN NA LITERATURA E NO
CINEMA B-SIDE**

Auricélio Soares Fernandes (UEPB)
Luiz Antonio Mousinho Magalhães (UEPB)

*Recebido em 11 fev 2018.
Aprovado em 15 mai 2018.*

Auricélio Soares Fernandes é Doutorando em Letras pelo programa de Pós-graduação em Letras – UFPB. Professor de Literatura em Língua Inglesa e Literatura Comparada na UEPB, Campus IV, Guarabira – PB. Dentre as produções mais significativas, estão: *Os discursos alegóricos da morte vermelha em Edgar Allan Poe*; *Penny Dreadful – um pastiche gótico e Tematizando o fantástico nos “Metzengersteins” de Edgar Allan Poe e Roger Vadim*. Interesse de pesquisa na área de Literaturas Estrangeiras Modernas, Estudos Comparados, com ênfase em Literatura e Cinema, Literatura, Televisão e outras mídias, As variações do Gótico na cultura, O Romantismo, A literatura da Era Vitoriana, Oscar Wilde e Edgar Allan Poe. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2733282184152767>. E-mail: auriceliosoaesfernandes@gmail.com

Luiz Antonio Mousinho Magalhães é Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp (2003). Bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e professor adjunto IV da UFPB. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estética da Narrativa Audiovisual, atuando principalmente nos seguintes

temas: cinema, ficção e sociedade, teoria da narrativa, da ficção, da comunicação e da interdisciplinaridade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0046517404942505>. E-mail: lmousinho@yahoo.com.br

Resumo: Esse artigo tem como objetivo discutir a adaptação fílmica *A queda da casa de Usher* (1960), do diretor e produtor americano Roger Corman, baseada no conto homônimo de Edgar Allan Poe, publicado em 1835, focando principalmente em considerações sobre a ambientação gótica, a *mise-en-scène* e outros elementos estéticos do denominado estilo cormanesco. Esse estudo é proveniente da pesquisa de mestrado, concluída em 2014, na qual discorremos sobre as adaptações cinematográficas de Roger Corman, surgidas a partir de produções independentes, à parte dos padrões comerciais de Hollywood. Para embasar teoricamente o referido artigo, recorreremos a textos de Carlos (2013), Aumont e Marie (2006), Hutcheon (2006), Stam (2006), Martin (2005), Brito (1995), que apresentam concepções sobre o discurso cinematográfico e sobre o fenômeno de adaptação.

Palavras-chave: Roger Corman; *A queda da casa de Usher*; Adaptação Fílmica; Ambientação.

Abstract: This article aims at analyzing the filmic adaptation *The fall of the house of Usher* (1960) by the American director and producer Roger Corman, which is based on Edgar Allan Poe's homonym short story, published in 1835, focusing mainly on gothic setting, *mise-en-scène* and other aesthetic features of the so-called cormanescue style. This study comes from the master's dissertation, completed in 2014, in which we researched about Roger Corman's filmic adaptations from independent productions out from Hollywood commercial standards. In order to base this article theoretically, we have turned to texts by Carlos (2013), Aumont and Marie (2006), Hutcheon

(2006), Stam (2006), Martin (2005) Brito (1995) and others who discuss about filmic discourse and on the phenomenon of adaptation as well.

Keywords: Roger Corman; *The fall of the house of Usher*; Filmic adaptation; Setting.

A PERMANÊNCIA DE EDGAR ALLAN POE NA CULTURA POPULAR

A influência de Edgar Allan Poe é um fenômeno na cultura de massa contemporânea. Inúmeras canções, personagens, livros gráficos, HQ's, seriados e, principalmente, filmes se inspiram na obra e no personagem do escritor ultrarromântico americano no século XX, ainda nos primórdios do cinema. Nesse contexto, esse artigo tem o objetivo de discutir a adaptação fílmica *A queda da casa de Usher* (1960), do diretor e produtor americano Roger Corman, baseada no conto homônimo de Edgar Allan Poe, focando principalmente nas relações de sentido da ambientação em ambos, conto e filme homônimos.

Em seus escritos, Corman revela que seus filmes, em específico os do “Ciclo Poe”, tentam retratar personagens de um ponto de vista mais psicológico, acrescentando uma relação íntima entre os personagens e o ambiente em que se encontram, uma vez que o espaço narrativo torna-se parte da própria consciência do(s) personagem(s), como ocorre com Roderick Usher. Tais características tornaram Corman aclamado pela sua estética cinematográfica: “o cormanesco”, que investe na relação entre horror-terror e na ambientação da narrativa fílmica. Apoiar-nos-emos nas contribuições de Carlos (2013), Aumont e Marie (2006), Hutcheon (2006), Stam (2006), Martin (2005), Brito (1995) e outros, para discutir concepções sobre o discurso cinematográfico, o fenômeno de adaptação e, por fim, a questão do cormanesco.

Desde a tradução de sua literatura pelos poetas simbolistas franceses, no século XIX, Edgar Allan Poe tem estado cada vez mais presente na cultura popular contemporânea. “O fato das histórias de Poe circularem tanto na cultura popular quanto na cultura erudita [...] e a presença do fantástico em suas obras [...] podem ajudar a compreender o fenômeno de Poe na cultura popular” (NIEMEYER, 2004, p.222). Nesse contexto, o autor americano é referenciado em marcas de bebidas com o seu nome, no time de futebol americano Ravens, da cidade de Baltimore e vencedor do título da Liga Nacional de Futebol Americano de 2013 (sigla original NFL – *National Football League*), em óperas como *La chute de la maison Usher*, do compositor francês Claude Debussy, baseada no conto *A queda da casa de Usher* e em séries de TV relacionadas à sua vida e obra, como *The Following* e *Contos do Edgar*.

Mas a maior influência de Poe se dá no cinema, como aponta Niemeyer (2004):

Desde quase a primeira década do século XX, os diretores têm recorrido a Poe em busca de inspiração, adaptando suas obras com maior ou menor fidelidade, e incorporando aspectos de sua vida ou lenda biográfica em suas histórias. [...] No mundo do cinema, Poe é provavelmente mais bem conhecido através das obras do ator americano Vincent Price. [...] Price ainda parece intimamente ligado a Poe e aos filmes, e de fato, a Poe e à cultura popular, talvez mais do que qualquer outra pessoa. De 1960 a 1970 Price atuou em 11 filmes baseados na obra de Poe, que foram produzidos pela American International Pictures e dirigidos, em sua maior parte, por Roger Corman. (p.217)¹

1 Todas as traduções em língua estrangeira no decorrer desse trabalho foram feitas pelos autores.

Embora Edgar Allan Poe não tenha tido, em vida, tanto êxito financeiro e reconhecimento popular como escritor, poeta e personalidade, hoje sua obra tem se tornado cada vez mais presente na cultura de massa, principalmente no cinema. O primeiro filme relacionado com sua obra conta mais de 100 anos e, desde então, mais de 150 outros filmes têm sido adaptados ou baseados na estética sombria de sua literatura, confirmando a sua permanência, no século XXI, em adaptações de grandes produções cinematográficas de Hollywood. Desde os primórdios do cinema, os contos e os personagens do escritor Poe têm sido levados às telas. Desde 1908, quando a arte do cinema ainda se estabelecia, a figura do poeta romântico, incompreendido e cuja morte tem sido um mistério até hoje, tem influenciado o cinema de vários gêneros (NEYMEYER, 2004; SMITH, 1999).

O GÓTICO NO CINEMA, ROGER CORMAN E OS *B-SIDE MOVIES*

No cinema, o gótico manifestou estilos temáticos através do movimento expressionista alemão, do caligarismo e, principalmente, do cinema de terror (GROOM, 2012; MARRIOT, 2004). Ainda quando o cinema se estabelecia como arte, no começo do século XX, a Alemanha tornava-se um dos principais expoentes e exportadores do cinema expressionista, que surgiu entre as décadas de 1910 e 1920, no ambiente de medo e de humilhação causados pela perda da Primeira Guerra Mundial, quando a Alemanha tentava expor ao mundo uma forma de readquirir seu poder no cenário internacional e, para isso, utilizou-se da arte cinematográfica expressionista, “aproximando os expressionistas do estilo gótico medieval, defendido [...] por Wilhelm Worringer

como a raiz da arte germânica e da sua suposta ‘tendência à abstração’ [...]” (CÁNEPA, 2006, p.59).

O Expressionismo encontrou notoriedade principalmente na pintura entre o fim do século XIX e o início do século XX, na qual o uso abundante da cor e a distorção das formas acentuavam as projeções das experiências interiores do artista. Provavelmente o mais famoso quadro do movimento seja *O grito*, do norueguês Edvard Munch, exposto pela primeira vez em 1893.

No cinema, O Caligarismo constitui a semente, o impulso inicial para a ascensão do Expressionismo como uma tendência estética mais ampla, e sua estética visual é permeada por cenários estilizados e distorcidos, fotografias em ângulos inusitados e iluminação artificial, carregadas de uma atmosfera de pesadelo.

O gabinete do Dr. Caligari (1919) tornou-se a marca registrada do cinema alemão da década de 1920 (BERGAN, 2010). Esse filme apresenta um enredo baseado em temas que remetem ao gótico, ao horror, aos pesadelos, à escuridão, à atmosfera onírica, ao perigo, às sombras, ao hipnotismo e, principalmente, à loucura, além da “representação e estimulação do medo, horror, macabro e o sinistro, dentro do contexto de um foco geral que enfatiza a razão além da razão”, como sugere Stevens (2000, p.46).

Bergan (2010, p.26) aponta que, apesar de *O gabinete do Dr. Caligari* ter sido historicamente considerado o filme pioneiro do movimento expressionista alemão, ele difere de outros filmes expressionistas devido à sua artificialidade, uma vez que “tudo transcorre dentro do estúdio, com cenários teatrais pintados em linhas e ângulos oblíquos e sem perspectiva. O tom da decoração se

estende ao figurino e à maquiagem pesada dos atores, semelhante à usada por artistas circenses”.

Os filmes estilizados e simbólicos influenciaram o cinema *noir* e as obras de terror. Ao contrário do Caligarisimo, filmes expressionistas como *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, usaram locações reais. O uso de sombras exageradas, iluminação de alto contraste e ângulos de câmera oblíquos buscavam um certo mal-estar, na tentativa de traduzir o estado psicológico retratado em cena. Os argumentos dos filmes muitas vezes tratavam de loucura, insanidade e traição. [...] Murnau usou a iluminação *chiaroscuro* em *Nosferatu* para estabelecer contrastes entre luz e trevas, natural e sobrenatural, racional e irracional. (BERGAN, 2010, p.26)

Obras como *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), *Dr. Mabuse, o jogador* (1922) e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang; *O Inquilino* (1927) e *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock também podem ser consideradas como integrantes de ambos os movimentos, devido às suas semelhanças temáticas, técnicas e estéticas (BERGAN, 2010, p.24-27). A partir da ascensão desses dois movimentos do cinema alemão, o cinema americano foi impulsionado pelo chamado cinema de terror nos anos 1930, cuja influência dos romances góticos como *Frankenstein*, *O Médico e o Monstro* e *Drácula* tornou-se relevante em dezenas de adaptações fílmicas de Hollywood (BERGAN, 2010; BOTTING, 1996; GROOM, 2012).

O cinema de horror utiliza a violência gráfica e explora os medos e as ansiedades dos espectadores. “O horror é um dos eternos gêneros favoritos e [...] tem tradicionalmente atraído cineastas independentes e de baixo orçamento, [...] incentivando a inovação formal ausente da

maioria dos outros gêneros” (MARRIOT, 2004, p.01-02);, além disso, “tem tradicionalmente sido uma das únicas áreas no cinema em que pequenos investimentos podem render retornos extremamente elevados.” (MARRIOT, 2004, p.01-02).

A partir dos anos 1930, ascendem em Hollywood os chamados “filmes de baixo orçamento”, mais popularmente conhecidos como os “*B-side movies*”. Esse tipo de cinema emergiu também na mesma época em que o sistema de grandes produções do estúdio americano começou a se dissolver no final de 1940. Mas, a partir da década de 1950, grandes mudanças ocorreram no mercado cinematográfico americano: muitas companhias faliram e deixaram o mercado de Hollywood, facilitando assim o ingresso “de novos estúdios independentes que surgiram com o objetivo de preencher essa lacuna, trazendo com eles um estilo de cinema que era decididamente mais cru” (DAVIS, 2007, p.4). Esses filmes ganharam o nome de “*B-side movies*”, ou filmes B, e comparados às grandes produções milionárias de Hollywood, eram produzidos de forma rápida e barata. No entanto, os padrões de produção, distribuição e exibição que eles estabeleceram, abriram o caminho para os cineastas independentes nas décadas seguintes (DAVIS, 2007).

No cinema B dos Estados Unidos destacamos o cineasta americano Roger Corman, que produziu e dirigiu, de 1954 a 1990, mais de 300 filmes, a maioria deles pela American International Pictures (AIP). O próprio Corman afirma ser chamado de “O Rei dos B-sides” e “O Papa do Cinema Pop” (CORMAN, 1998). Acerca disso, o próprio ainda comenta: “Ao longo desses anos a minha empresa e eu mudamos com os tempos. Nós ainda permanecemos como uma

das principais empresas de produção e distribuição independentes nos Estados Unidos” (CORMAN, 1998, VIII).

O cineasta dirigiu e produziu filmes para a *American International Pictures*, antes de fundar a *New World Pictures*, sua própria produtora e distribuidora de filmes, tornou-se criticamente prolífico devido a sua criatividade e visão financeira na produção de filmes de baixo orçamento - a maioria de seus filmes era produzida entre cinco a dez dias e com orçamentos de 40.000 a 100.000 dólares. Seu legado no ramo de produção cinematográfica foi reconhecido desde cedo pelos críticos. Em 1964, ele se tornou o mais jovem produtor/diretor a ser homenageado na Cinemateca Francesa. Porém, o reconhecimento de Hollywood chegou muito mais tarde: ele recebeu o prêmio honorário da Academia apenas em 2009.

Supostamente pelo fato de tentar ir “contra as regras” e produzir um cinema mais alternativo e fora dos padrões estéticos de Hollywood, Corman alcançou notoriedade ainda nos anos 1960, quando a sua produção foi mais intensa. Nessa década, o cineasta foi um importante nome na culminância de projetos culturais e ideológicos alternativos que criticavam o moralismo rígido da sociedade desde os anos 1950, principalmente quando o *American dream* não conseguia mais empolgar os jovens americanos. Na literatura da geração *beat*, o idealismo de liberdade do romance *On The Road*, de Jack Kerouac e da poesia de Allen Ginsberg, o rock dos The Doors, The Beatles, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, o movimento hippie e a realização de um dos maiores eventos do planeta, o Festival Woodstock, em 1969, materializam a insatisfação referente ao sonho americano.

Entretanto, a segunda metade dos anos 60 já antecipava o estado de espírito dos anos 70. Uma maior popularização do uso de drogas, a revolução sexual e os protestos juvenis contra a ameaça de endurecimento dos governos se alastraram pelo mundo. Alguns filmes de Corman, como *LSD* (1967), representam esse espírito inquietante da década. *The trip* (1967) também aborda questões semelhantes através dos efeitos fotográficos que simulam sensações psicodélicas. *Wild Angels* (1966) apresenta motoqueiros rebeldes de Harley-Davidsons, um dos símbolos da contracultura dos anos 1960.

Em 1961, Roger Corman afirma que os movimentos pelos direitos civis foram a maior prioridade do governo Kennedy. O diretor/produtor acrescenta que ele mesmo planejava aderir a um cinema mais socialmente engajado, quando adquiriu, em 1958, os direitos do romance *The Intruder*, de 1958, de Charles Beaumont, para produzir o filme homônimo, “a história era baseada em um incidente atual em que um racista se mudava para uma cidade do Tennessee para criar um partido semi-Fascista e provocava a população de maneira tão intensa que a Guarda Nacional teve que intervir” (CORMAN, 1998, p.97-98). Embora *The Intruder* tenha sido o seu primeiro fracasso comercial, Corman afirma que o filme tornou-se de grande relevância para o seu desenvolvimento como produtor e diretor, uma vez que ele se viu capaz de produzir obras cinematográficas com diversas temáticas, o que, porém, não modificou o estilo “cormanesco”.

Sobre a produção e a criação da sua própria “escola” de cinema, Roger Corman declara:

Mas foi na década de 1970, quando eu me cansei de dirigir e criei a New World Pictures, que a “Escola Corman” tornou-se um instituto alternativo de cinema independente. Muitos desses “formandos” do Novo Mundo são diretores e produtores poderosos hoje, com créditos que têm lucrado as maiores centenas de milhões de dólares: Martin Scorsese, Ron Howard [...], James Cameron, [...] e Barbara Boyle. (1998, VIII)

Corman também afirma que sua estética “cormanescas” de cinema foi responsável por lançar e “treinar” grandes diretores para o mercado do cinema de Hollywood. O estilo do diretor é caracterizado principalmente por três características: a ênfase no aspecto visual, a mistura de terror e comédia e o exotismo das ambientações filmicas. Ademais, o diretor também discorre sobre a produção cinematográfica na época que iniciou sua carreira em Hollywood, em meados dos anos 1950:

Aqueles anos foram muito bem-sucedidos. Eu não só saturei o mercado da exploração com filmes custando abaixo de 100,000 dólares; a variedade de assuntos que eles abarcavam me permitiu expandir e refinar minha produção cinematográfica. Eu tentei misturar humor com horror e descobri que as audiências foram receptivas; eu comecei a estudar atuação para aguçar meu trabalho com os atores; e percebi o olhar dos meus filmes quando comecei a usar efeitos – para não dizer cruéis – especiais e encontrei exóticas localizações como o pântano de Louisiana e rochas vulcânicas Havaianas. (CORMAN, 1998, p.33-34)

Corman usa o nome “filmes de exploração” para se referir aos filmes de baixo orçamento que “eram assim nomeados porque

[tinham] algo violento com uma grande quantidade de ação, um pouco de sexo, e [...] algum tipo de estranha engenhoca; eles geralmente saíam nas manchetes do dia” (CORMAN, 1998, p.34).

Embora exista uma crença moderna utilizada por críticos de filmes, jornalistas e audiências de que os filmes de baixo orçamento geralmente não atraem atenção crítica devido a sua questionável qualidade estética (DAVIS, 2005), as adaptações do “Ciclo Poe” trouxeram para Roger Corman o maior reconhecimento crítico de sua carreira. Com relação aos filmes “B’s”, Corman (1998, p.37) adiciona: “décadas depois, quando os especialistas viram que eles poderiam ter enorme sucesso comercial como os filmes de grande orçamento, eles deram termos mais elevados a eles: filmes de ‘gênero’ ou filmes ‘de alto conceito’”.

Questionado acerca da produção dos oito filmes do “Ciclo Poe” e das dificuldades que passou para tentar traduzir adequadamente a atmosfera da literatura de Poe em termos cinematográficos, Roger Corman responde:

Sim, passamos por algumas dificuldades. Primeiro, há a brevidade das histórias de Poe, que raramente vão além de algumas páginas. Isso significava que tínhamos de explorar a psicologia de Poe e recriar o ambiente em que ele trabalhava, bem como seus temas. Então nos voltamos para a história, a fim de verificar e esclarecer. Você quer um exemplo? Em “The Pit and the Pendulum”, Poe descreve apenas o quarto de tortura. Assim, em certo sentido nós inventamos um prólogo, um primeiro e um segundo ato. Os personagens acabam na câmara, ou seja, no terceiro ato. O que conta está na câmara e é aí que a história de Poe começa. Isso, de fato, é uma das nossas técnicas: usar a história de Poe

como a conclusão de uma história cuja premissa aprendemos. (*Apud* SCHUPP, 2011, p.84)

Corman destaca que a dificuldade de adaptar os contos do autor se dá por conta de um importante aspecto do conto literário: a brevidade, o que, de fato, exige do diretor e do roteirista maior grau de criatividade para produzir o roteiro de um longa-metragem. Roger Corman também discorre sobre os filmes do “Ciclo Poe” e sua ênfase em relação à ambientação e aos personagens retratados com um caráter mais psicológico:

Na minha opinião, Poe trabalhava um pouco em termos do inconsciente, num mundo que Freud tentou explorar na Áustria no século XIX. Poe na América, Dostoiévski na Rússia, Maupassant na França, até mesmo de outros artistas, da literatura, da música e pintura, seguiram o mesmo caminho, a exploração subjetiva do inconsciente. [...], eu acredito firmemente que os campos artístico e científico estão fortemente entrelaçados [...]. E, no entanto, uma vez que as obras de Poe estão situadas diretamente em termos de inconsciente, eu tentei recriar um mundo completamente imaginário usando equipamento de técnica de estúdio. Naquela época, no entanto, eu tinha tendências a trabalhar de uma forma mais realista, ao ar livre, [...] Poe me trouxe de volta ao trabalho de estúdio mais intelectualizado. Lá, eu tinha o controle perfeito sobre a atmosfera do filme com iluminação, cenário, acessórios, fotos [...]. (*Apud* SCHUPP, 2011, p.84-85)

Misturando o riso e o macabro típico das obras de Poe, Roger Corman se considera um cineasta de humor negro. O diretor utiliza a estética humor-terror em todos os seus filmes posteriores

àqueles do Ciclo Poe. Ademais, os seus filmes tornaram-se “uma mistura única de suspiros e gargalhadas, à medida que um diálogo auto-consciente exagerado e performances sempre-solenes foram misturadas com os elementos habituais de horror” (DIEHL, 2011, p.23). A revista Newsweek rotulou o diretor como “o provocador” e elogiou a “inteligência estilizada” que o diretor utiliza em seus filmes de Edgar Allan Poe, além de descobrir que Corman “mostra um talento para a estranheza Gótica que é o lado escuro do otimismo ensolarado da América” (DIEHL, 2011, p.23).

A queda da casa de Usher (título original em inglês *House of Usher*), dirigido e produzido por Corman, é apenas uma das adaptações realizadas a partir da obra de Edgar Allan Poe. O filme é o primeiro da octologia conhecida como “The Poe Cicle”, todos protagonizados pelo icônico ator Vincent Price. Esses filmes foram produzidos nos anos 1960, e são, respectivamente: *House of Usher* (1960), *The pit and the pendulum* (1961), *The premature burial* (1962), *Tales of terror* (1962), *The raven* (1963), *The haunted palace* (1963), *The mask of the red death* (1964) e *The tomb of Ligeia* (1964).

A queda da casa de Usher compõe uma materialização das ideias sobre cinema do seu diretor/produtor. Surgida num contexto de ascensão do chamado cinema de baixo orçamento, essa adaptação fílmica tentou retratar visual e ideologicamente alguns dos principais aspectos da contracultura dos anos 1960, principalmente no que se refere à atmosfera psicodélica e psicológica caracterizada pelos personagens. De acordo com Carlos (2013) e Smith (1999), *A queda da casa de Usher* inaugurou uma fase experimental na carreira de Corman, passando a obter um considerável e positivo reconhecimento na crítica americana. O filme abriu as portas da

fama para Roger Corman, como diretor e produtor de filmes de estética “B”, que antes eram restritos a uma pequena recepção e não obtinham grandes lucros. Nos anos 1950, quando Corman começou a produzir seus filmes, o orçamento para cada um girava em torno de U\$ 50 mil, mas para os primeiros títulos da série de oito adaptações dos contos de Poe, o custo variava entre U\$ 200 e 250 mil. O sucesso crítico e financeiro de *A queda da casa de Usher* (cerca de U\$ 2 milhões) despertou ainda mais o interesse do cineasta em dirigir e produzir outras adaptações cinematográficas dos contos de Edgar Allan Poe.

A QUEDA DA CASA DE USHER (1960): ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Como primeiro filme do Ciclo Poe, *A queda da casa de Usher* (1960) evidencia as concepções artísticas do seu diretor/produtor, Roger Corman, quanto à sua própria estética de cinema, denominada de “cormanesco” por boa parte da crítica cinematográfica. Além disso,

O roteiro de Richard Matheson faz algumas alterações na história. [...] Um dos problemas com qualquer versão de *A Queda da Casa de Usher* é a ausência do drama interno. Assim, Richard Matheson precisa inventar um conflito - o narrador está agora obcecado em levar Madeline para longe da casa [dos Usher] [...], enquanto Roderick determina igualmente que ela não pode sair e está condenada. Esta também é a primeira das adaptações cinematográficas a inventar uma história de fundo para a linha de Usher (algo retido pela maioria das adaptações cinematográficas posteriores). Assim, a casa torna-se uma manifestação dos crimes realizados pelos antepassados e representa um mal físico que está penetrando em seus ossos

e está afetando moralmente os descendentes. Roderick finalmente tem sua elevada acuidade dos sentidos, o que faz de um personagem original fascinante - por outro lado esta é uma característica que, depois de ser introduzida, não tem nenhuma relevância para a história subsequente (um problema também enfrentado por Poe). (SCHEIB, 2012, p.05 – grifo nosso)²

Em linhas gerais, o enredo de *A queda da casa de Usher* difere do conto de Poe. No filme, o narrador recebe o nome de Philip Winthrop, e diferente do conto de Poe, não é amigo de infância de Roderick, mas sim o noivo de Madeleine. Desde sua chegada, Roderick aconselha Philip a ir embora da mansão, pois ela está “viva” e em breve vai levar com ela todas as pessoas que se encontram lá. Na obra de Poe, o narrador não é caracterizado fisicamente e pouco sabemos sobre ele. Esse narrador-personagem tem uma onisciência limitada, pois julga apenas o que ele presencia, fazendo suposições sobre aquilo que ele não compreende. É através do narrador do conto que conhecemos toda a história que se passa na casa de Usher.

No filme, esse personagem “vive” a história, uma vez que o diretor tem a intenção de mostrar seu ponto de vista, o qual é, inclusive, seguido pela câmera. Ademais, é principalmente através das falas de Roderick Usher e de Bristol (o mordomo) que deduzimos os eventos que virão a ocorrer na mansão, assim como as revelações que nos levarão a uma maior compreensão da trama fílmica. Esses dois personagens masculinos prenunciam o fim da

2 SCHEIB, Richard (2012). “The House of Usher” also known as “The Fall of the House of Usher”. In <http://moria.co.nz/horror/fall-of-the-house-of-usher-1960.htm>. Acesso em 01.Fev.2018.

mansão, ao conviver com a decadência progressiva da casa de Usher e os fatos que ocorrem no seu exterior e interior, aspectos que no filme recebem maior relevância narrativa.

No filme, os elementos semióticos mais simbólicos são as cores, principalmente quando aliadas à fotografia Technicolor, procedimento de alto custo e que exige uma equipe especializada. Associada a essa possibilidade, o longa-metragem se utiliza do recurso do Cinemascope que “[...] torna ainda mais claustrofóbicos os quartos, corredores e criptas por onde vagam os quatro personagens do filme” (CARLOS, 2013, p.35-36). A tecnologia Technicolor permitiu a Corman aliar sua estética de cinema à carga psicológica característica dos personagens dos contos de Poe. Assim, apontamos que as cores mais utilizadas apresentam um valor semântico na construção do filme, pois enfatizam a caracterização psicológica dos personagens, a ambientação e a atmosfera sombria, características do filme, que “oferece a Corman as condições para o que este mais sabe: criar efeitos por meio de atmosferas que equivalem, em termos visuais, às preferências de Poe por descrições mórbidas” (CARLOS, 2013, p.39).

A presença significativa de variações das cores vermelho, azul, preto, cinza e roxo se faz presente não só no figurino dos personagens e na encenação, mas também em outros recursos metalinguísticos do filme, como nos quadros utilizados para indicar a história da origem da casa Usher.

Quando se abre uma porta na casa assombrada e por ela irrompe a figura do sinistro Vincent Price (1911-1993) vestido num figurino rubro, estamos avisados que o vermelho não será apenas uma cor

forte nesse filme coloridíssimo. Tudo ali passa pelo sangue, desde a maldição que condena há séculos a linhagem dos Usher até as marcas que Madeline deixa em seu rastro na apoteose de horror do final. (CARLOS, 2013, p.35)

No filme, as cores mais usadas – apresentadas anteriormente – também podem ser uma referência às salas do castelo do Príncipe Próspero, no conto de Poe, *The mask of the red death*, que se distribuem em azul, roxo, verde, laranja, branco, violeta e preto. Ademais, as variações de cores fortes revelam o espírito vibrante da cultura de 1960, como afirma Boisset (1986): “Realizado rapidamente, o filme transcreve com o simbolismo um pouco inocente (mas fascinante) o admirável conto de Poe, do qual Corman tentou recuperar o angustiante clima de inquietude moral” (*Apud* CARLOS, 2013, p.37).

Relacionando o uso das cores utilizadas no filme e sua possível relação com valores psicológicos e dramáticos da atmosfera na obra de Corman, Martin (2005) afirma que as cores podem desempenhar um caráter psicológico e dramático no cinema e, se bem utilizadas, podem retratar não apenas uma “*fotocópia* da realidade exterior, mas deverá preencher uma função *expressiva* e *metafórica*, tal como o preto e o branco transpõe e dramatiza a luz”. (p.89). No filme, esse valor metafórico e sugestivo se faz presente desde os créditos iniciais, quando percebemos um contraste entre os trajes azul de Phillip e o casaco longo, de um tom vermelho vívido, de Roderick. Ademais, as singularidades das cores e suas mais variadas produções de sentido,

vão se delineando a partir de associações, oposições e deslocamentos. Há, assim, de outro lado, um revezamento de sentidos entre Roderick

e Madeleine, cujos laços fraternos, físico e emocionais – incestuosos do ponto-de-vista de Lawrence (1995) – são identificados também pela cor vermelha do sensual vestido decotado de Madeleine. (MILANEZ, 2012, p.587)

Lawrence (1995) aponta que é justamente a transgressão das leis divinas que levaram os irmãos Usher ao fim. “Roderick e Madeline queriam amar, amar sem resistência. Eles queriam amar, queriam fundir-se, queriam ser uma coisa só. Por isso arrastaram-se um ao outro para a morte” (p.116). Nesse contexto, como afirma Fred Botting (1995), a transgressão e excesso são dois importantes elementos que exprimem o efeito de ambivalência na ficção gótica.

Em ambos, conto e filme, destacamos também a metáfora do horror, representando boa parte do filme em variações do tom vermelho, como Milanez sugere:

Na abertura do filme, Philip já é identificado pelo azul de sua roupa, que passa apenas a fazer sentido no momento em que essa cor entra em rede, em forma de batimento cromático, com as cores das roupas de Roderick, isto é, a dissonância das cores se estabelece pelos contornos dos campos de memória que a cena fílmica construiu para os personagens. Roderick, então, aparecerá marcadamente como um *dandy vitoriano*, cujas roupas refletem sua linguagem e comportamento refinados, reafirmando seu caráter aristocrático. A presença do vermelho impera na vestimenta de Roderick. De imediato, quando os personagens estão em cena juntos, a contradição entre as cores é reforçada pela diferença de atitudes entre os personagens. Philip toma o lado da razão e das noções de realidade, enquanto Roderick evidencia seu espírito melancólico e perturbado. (2012, p.586)

Além disso, os móveis são retratados em tons mais próximos do vinho, para expressar uma suposta antiguidade, como a mobília vitoriana. O estado interior da mansão Usher “passará, assim, a ser entendido como um reflexo da saúde mental de Roderick e Madeleine, além de apostar na ideia de que as cores de suas roupas são um espelho de suas almas” (MILANEZ, 2012, p.585). Ainda, no decorrer do filme, Roderick Usher utiliza, na maioria das vezes, trajes vermelhos e, mesmo usando outra cor, sempre há uma peça ou um detalhe vermelho que se faz presente. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a cor vermelha pode ter dois significados:

O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação. [...] O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. [...] Um seduz, encoraja, provoca, [...], o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta. (2009, p.944)

Através dos significados da cor vermelha, podemos compreender um certo deslocamento de sentido de alguns dualismos como: dia/noite, trevas/luz, claro/escuro, vida/morte, presentes na narrativa de Poe e que são utilizados para destacar o caráter ambíguo do conto. Afirmamos também que a cor vermelha pode se referir a outro recurso dual e oposto do conto: o pronome *son* (ele/ela) em francês, que aparece na epígrafe do conto³, demonstrando, assim, uma ambiguidade de gêneros entre Madeline e Roderick.

3 Iniciando-se pela epígrafe do conto: “Son coeur est un luth suspendu; Sitôt qu’on Le touche il résonne”, percebemos que o conto aciona um recurso de intertexto – que constitui-se como relevante dentro do universo da metatextualização. As epígrafes são como prenúncios das histórias e podem servir de indícios de como os leitores podem interpretar a obra. Na epígrafe do conto, as duas linhas fazem parte da canção *Le Refus*, do compositor francês Pierre-Jean de Béranger, que era contemporâneo de Poe. Na canção original em francês, temos o pronome possessivo *mon* (meu, minha), enquanto Poe, o trocou por *son* (dele, dela), o que evidencia uma ambiguidade proposital do escritor, uma vez que o vocábulo pode referir-se tanto a um personagem masculino (Roderick) quanto a um feminino (Madeline), porém não se sabe para quem diretamente a palavra é direcionada.

Ao observarmos as primeiras cenas do filme de Corman, percebemos a ênfase dos planos gerais que enfatizam os *settings* ao redor/dentro da mansão Usher, assim como ocorre no conto de Edgar Allan Poe, quando o narrador anônimo revela-nos: “Seu proprietário, Roderick Usher, tinha sido um dos meus joviais companheiros de infância” (2003, p.08) e só vai à casa por que recebeu “uma carta dele, cuja natureza, bastante urgente, não admitia senão uma resposta pessoal” (p.08), pois “o autor da carta falava de uma enfermidade física aguda, de um transtorno mental que o oprimia” (p.08). Na adaptação fílmica de Corman, o personagem que ocuparia essa mesma função no conto de Poe também vai à casa, mas à procura de Madeline Usher, uma vez que eles se conheceram em Boston, noivaram e pretendiam se casar em breve. Diferente da narrativa literária, Philip não era amigo de Roderick e não foi convidado para hospedar-se na mansão, o que resulta numa rivalidade entre esses dois personagens, pois Roderick temia pela saúde da irmã e queria confiná-la em seu quarto para vê-la melhorar.

No primeiro diálogo com Roderick Usher, o personagem Philip Winthrop ainda revela que pretende ter filhos com Madeline, porém Roderick revela que a linhagem da família Usher está contaminada, dizendo ao rapaz que “Se as coisas fossem diferentes, eu o receberia na família com alegria. Mas, dadas as circunstâncias, é impossível” (CORMAN, 1960), reiterando o clima de mistério que envolve a mansão Usher. Na narrativa de Poe, o personagem do mordomo detém pouca importância narrativa, pois sua única responsabilidade é abrir a porta para o narrador-personagem e levá-lo para o seu amo, Roderick Usher. Já no filme, o mordomo participa

mais ativamente da história, sendo o responsável por introduzir o narrador no mundo obscuro da mansão e da família Usher. Além disso, ele também é responsável por revelar, distraidamente, a Philip um dos mistérios que guiam o enredo do filme: que Madeline sofre de catalepsia e que foi enterrada viva por seu irmão.

A AMBIENTAÇÃO GÓTICA EM *A QUEDA DA CASA DE USHER*

No conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, o discurso do gótico é construído com base na hiper-descrição da ambientação da casa; na atmosfera de suspense e horror e na caracterização melancólica e sombria dos personagens Roderick e Madeline Usher. No cinema, a disposição dos cenários ou *a mise-en-scène* também apresenta um valor de extrema relevância narrativa:

Os cenários (ou o cenário) têm muito mais importância no cinema do que no teatro. Uma peça pode ser representada perfeitamente num cenário muito esquemático, mesmo diante de uma simples cortina, enquanto não se concebe uma ação cinematográfica fora de um ambiente real e autêntico: o realismo que se prende à coisa filmada parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca. [...] Os cenários, quer sejam de *interiores* ou de *exteriores*, podem ser reais (isto é, terem existência independente da filmagem), ou *construídos* no estúdio [...]. Mas [eles], também são construídos com intenção simbólica, com a preocupação da estilização e de significação [...]. (MARTIN, 2005, p.78)

Nas palavras de Martin (2005), o cenário desempenha um papel relevante na decodificação de sentido da obra cinematográfica, podendo ser utilizado simbólica ou metaforicamente, como em *A*

queda da casa de Usher (conto e filme), para denotar preferências estéticas de cada cineasta. Tal questão também se faz presente nos outros filmes do “Ciclo Poe”, em que Roger Corman utiliza diferentes cenários, geralmente decadentes, para enfatizar a relação psicológica entre os personagens e o(s) espaço(s) em que ele(s) vive(m).

Ao analisarmos a primeira cena do filme de Corman, percebemos inicialmente como o gótico é construído. Na cena inicial do filme (figura 2), vemos a ambientação aos arredores da *Casa de Usher*, tal qual Poe descreve no primeiro parágrafo do conto, como “uma região singularmente monótona [...] [com] algumas fileiras de carijós e uns tantos troncos podres” (2003, p.7). Através de tons escuros do cinza, do preto, do marrom e o do azul da roupa do personagem Philip Winthrop, podemos visualizar a atmosfera lúgubre envolta da mansão *Usher*:



Figura 1: Philip Winthrop se dirigindo à casa de Usher

O aspecto sombrio de lugar abandonado e sem vida do ambiente é mais evidente quando analisamos a imagem acima: o solo acinzentado, os troncos de árvores desprovidos de qualquer folha ou fruto e uma fraca luz azul caracterizam o sombrio da *mise-en-*

scène do filme. Além disso, a luz levemente azul é usada para indicar a atmosfera de suspense no filme, recurso que, somado à música, reforça o clima de suspense presente nos primeiros segundos do filme. A presença de árvores sem vida pode indicar também que a estação é o outono. As cores sóbrias contrastam com o azul flamejante da roupa do personagem Philip Winthrop, que se encontra andando vagarosamente em seu cavalo preto e passando pela obscura região.

Com relação à ambientação mostrada na figura 1, Corman escreve em sua autobiografia que as locações usadas na gravação das cenas foram reais:

Houve um incêndio florestal em Hollywood Hills, assim que nós íamos começar a produção. [...] Eu assisti os bombeiros jogarem as mangueiras para pôr fim ao fogo. [...] O chão estava acinzentado com cinzas; as árvores foram carbonizadas e estavam pretas. E nós utilizamos um pouco de neveiro para adicionar algum efeito. Eu tinha exatamente o que eu queria: não mostrar grama verde, árvores frondosas, ou quaisquer outros sinais biológicos de vida. O filme era sobre decadência e loucura [...], - um incêndio florestal que tinha destruído as casas das pessoas e as colinas tinha me fornecido uma maravilhosa cena de abertura. (1998, p.81)

Assim, os depoimentos e as considerações de Roger Corman nos ajudam a compreender melhor o processo de criação e de concepção realizados na produção do filme.

Logo após essa primeira cena, a câmera nos mostra um plano geral⁴ da casa de Usher, destacando a decadência e o aspecto em ruínas do lugar. A fumaça e a névoa envoltas das adjacências da mansão apontam o caráter lúgubre e solitário do ambiente:

4 Plano geral: mostra uma paisagem ou um cenário completo.



Figura 2: Estrutura externa da casa de Usher e seus arredores

Se focarmos com atenção na estrutura externa da casa percebemos que não se trata de uma construção gótica, pois não há presença de arcos quebrados e ogivas característicos desse tipo de arquitetura, diferentes do conto, no qual Edgar Allan Poe descreve a entrada e a estrutura da mansão: “Um laçao tomou o meu cavalo e penetrei pelo arco gótico do vestíbulo. [...] O aposento que me encontrei era muito amplo e alto. As janelas, compridas, estreitas e ogivais” (2003, p.08). No entanto, outros elementos como a névoa, a extrema antiguidade da casa, a pouca presença de luz, a vegetação seca e sem vida e as variantes das cores cinza e marrom remetem-nos à obscuridade do gótico, ou como aponta Groom (2012, p.77), às “receitas para produzir um romance gótico”. Ainda, de acordo com esse último autor, podemos classificar o gótico a partir de sete tipos de **obscuridades**:

1. Meteorológicos (névoas, ventos, chuva, tempestade, fumaça, trevas [...]);
2. Topográficas (florestas impenetráveis, montanhas inacessíveis, geleiras, desertos [...]);

3. Arquiteturais (torres, prisões, castelos, abadias, tumbas, criptas, cavernas, passagens secretas, portas fechadas [...]);
4. Materiais (máscaras, véus, disfarces, armaduras, tapeçarias [...]);
5. Textuais (rumores, manuscritos ilegíveis, elipses, fragmentos, profecias, textos dentro de textos [...]);
6. Espirituais (mistérios religiosos, alegoria e simbolismos, misticismo, magia e o oculto, Satanismo, bruxaria [...]);
7. Psicológicos (sonhos, visões, alucinações, loucura, duplos [...]) (GROOM, 2012, p.77–78)

Nesse sentido, todos esses elementos propostos por Groom (2012) agem em conjunto para sugerir a não-percepção da realidade interna caracterizada em ambos, conto e filme, criando uma atmosfera obscura, especialmente nas locações externas e internas da mansão Usher utilizadas durante a gravação do filme.

Sobre a ambientação interna da casa, Roger Corman adiciona:

Um golpe de sorte semelhante deu-me a sequência espetacular do incêndio no clímax do filme, quando a Casa de Usher cai devido ao fogo. Por acaso, nós localizamos um velho celeiro em Orange County que ia ser demolido pelos proprietários. [...] E foi assim que chegamos a incríveis longas filmagens da Casa de Usher em chamas. [...] Nós jogamos um pouco de gasolina na casa danificada para ir buscá-la no meio de um campo. Eu filmei isso com duas câmeras, o que parecia uma grande produção na época. (1998, p.881-882)

Com o orçamento limitado para a produção de *Usher*, Roger Corman teve de recorrer a outros recursos criativos que

apresentassem um custo financeiro menor para produzir o filme. Assim como o próprio Corman revela, algumas cenas do filme foram gravadas em locais reais e não em estúdio. O aspecto realista da primeira cena se reflete nas cinzas reais e nos troncos das árvores recém-queimadas pelo incêndio que devastou a floresta. Ademais, outra localização real, e não produzida exclusivamente para o filme, também pode ser vista na última cena, quando Madeline volta do túmulo e leva com ela o seu irmão Roderick Usher. Na cena, o fogo destrói as paredes e a mobília, levando o ambiente a desmoronar. Roger Corman afirma ainda que a gravação dessas cenas só foi possível devido aos acontecimentos ocorridos na semana que a gravação do filme, de fato, iniciou-se.

A ênfase na decoração da casa pode ser vista através de um plano geral da câmera, no qual percebem-se a escada, alguns móveis, os tapetes, os quadros e um lustre acima do personagem Philip. A maioria dos objetos têm aparência rústica, característicos do período romântico. As cadeiras são revestidas de estampas de veludo, o assoalho e as colunas que sustentam a casa são retratados na imagem em diferentes nuances das cores vinho e marrom. Não há presença de espelhos, vidros, cristais ou artigos de decoração, que Edgar Allan Poe afirmava serem sinônimos de mau gosto, do ponto de vista decorativo, em sua “Filosofia do imobiliário”. Não há também qualquer brilho e/ou luz provindo de objetos de decoração e mesmo o lustre e os candelabros, que se verão no decorrer do filme, são retratados na cena com uma luz vacilante, para reforçar o aspecto sombrio da mansão.

Jean Epstein, diretor da primeira adaptação de *A queda da casa de Usher* para o cinema, em 1927, afirma que a transmissão

do conteúdo está associada com a manipulação das técnicas cinematográficas:

Os aspectos estáveis, as formas fixas não interessam ao cinema [...] a afinidade que há entre cinema e movimento vai até o descobrimento daquilo que o nosso olho não sabe enxergar. Assim, a aceleração acusa a gesticulação nos vegetais, o caminho e a metamorfose das nuvens revela a mobilidade dos cristais, das geleiras, das dunas. Utilizando relações de aceleração sobre longos períodos de tempo, um filme mostraria que nada é imóvel no universo, que tudo se move e se transforma. (1983, p.296)

Assim, Epstein (1983) destaca que a presença de objetos em cena não apresenta valor meramente figurativo, pois estes participam do processo narrativo e, conseqüentemente, da decodificação de sentido do filme, levando o espectador a obter o efeito pretendido pelo cineasta, seja ele de medo, de surpresa, de suspense ou de alegria. Porém, a presença desses instrumentos em cena acarreta maior valor semântico, junto à manipulação dos diversos planos, ângulos e movimentos de câmera utilizados pelo diretor a fim de transmitir sua mensagem pessoal, pois “quando o realizador pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmara, [...] fundamental” (MARTIN, 2005, p.31).

Defendendo a adaptação como um processo intertextual e de releitura da obra inspiradora, Stam argumenta que o diretor dispõe de uma maior autonomia durante o processo de adaptação da obra, pois a releitura acarreta seus objetivos e ideologias pessoais, já que o processo de transposição poderá enfatizar, omitir, acrescentar e mudar partes do texto-fonte:

Nós podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de ‘fidelidade’, mas sim, pela atenção à ‘transferência de energia criativa’, ou às respostas dialógicas específicas a ‘leituras’ e ‘críticas’ e ‘interpretações’ e ‘reelaboração’ do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (STAM, 2006, p.51)

Assim, as preferências estéticas de Roger Corman demonstram sua autonomia em adaptar a obra de Poe. Corman altera a trama original de Poe, adicionando e excluindo personagens e partes do enredo, o que, de uma forma geral, retrata uma adaptação infiel do ponto de vista da trama, mas utiliza outros elementos e discursos dialógicos do cinema para obter efeitos semelhantes aos da narrativa *A Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe.

Ademais, afirmamos que a adaptação fílmica pode ser tratada através de várias perspectivas: como um novo discurso independente do texto original; como uma homenagem ao texto-fonte (HUTCHEON, 2006); como uma intertextualidade intergêneros; como releitura da obra procedente (STAM, 2006) e, ainda, como tradução da “lógica” do autor ou da obra na qual se inspirou (CAHIR, 2006).

Para Stam (2006), o termo *adaptação* enquanto “leitura [...] sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras [...] para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (p.27). Consideramos, igualmente, que a adaptação fílmica também seria concebida como uma *novidade artística*, o que pode acarretar eventuais mudanças quanto ao contexto literário que a originou,

ela retrata novos horizontes mais do que reflete velhas ideias (STAM, 2006). Assim, a adaptação cinematográfica pode ser considerada um novo discurso, pois (re)cria, homenageia, dialoga e intertextualiza outros discursos infinitos.

Corman destaca a ambientação como um aspecto importante para uma compreensão do filme, pois assim como no conto de Poe, é nela que estão todas as chaves para uma possível compreensão da narrativa fílmica. Os objetos não são retratados apenas como decoração, mas como integrantes dos fatos diegéticos que ocorrerão na *Casa* e que, de fato, levarão ao seu fim. Posteriormente, na cena do encontro entre Philip e Roderick, percebemos a ênfase dada na decoração da sala em que este se encontra.

A *mise-en-scène*, a iluminação, o figurino e a presença da cor vermelha simbolizando a paixão, o desejo, o sangue, e outras como o azul, geralmente referenciada ao masculino, revelam uma grande potencialização de dados para a produção de sentido da narrativa fílmica. Ademais, ao analisarmos a presença de cortinas, de poltronas, de velas e de molduras em tons de vermelho e dourado, porém opacos, percebemos que Roger Corman provavelmente pode ter se utilizado das considerações sobre decoração de Edgar Allan Poe em “A Filosofia do Mobiliário” e as aplicado na *mise-en-scène* de *A queda da casa de Usher*.

Há também a presença de recursos de duplicação de sentido, característicos do discurso metaficcional e também do cinema expressionista, como as sombras do ator Vincent Price e da imagem sobre a mobília do lado direito. Na cena, a intensidade da iluminação não nos oferece a clara percepção da presença de todos os objetos retratados ali, mas:

Constituem um fator decisivo de criação de expressividade da imagem. No entanto, a sua importância é desconhecida e seu papel não se impõe diretamente aos olhos do espectador inexperiente porque contribuem sobretudo para criar a “atmosfera”, elemento dificilmente analisável. [...] A iluminação – afirma Ernest Lindgren – “serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos”. (MARTIN, 2005, p.72)

A cor e a iluminação são elementos indispensáveis na construção de sentido do cinema, agem para materializar a atmosfera fantasmagórica no contexto fílmico. Além disso, “é por meio da regularidade das cores que impregnam os personagens que se dão a ver os sentidos que povoam o campo de memória para cores marcantes como o azul e o vermelho em nossa memória coletiva” (MILANEZ, 2012, p.586). No filme, podemos fazer essa associação quando Madeline volta do túmulo usando uma camisola cor-de-rosa, confirmando seu “renascimento místico, [...] regeneração, a alma [...] o amor” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p.788-789).

Na cena a seguir, podemos visualizar Roderick, Bristol e Philip carregando o caixão no qual supostamente estaria o corpo de Madeline. A ênfase aqui, mais uma vez, recai no ambiente fantasmagórico e sombrio onde os três personagens se encontram. O plano geral da câmera também destaca a escuridão, a aparência antiga e a atmosfera de terror da tumba da família Usher:



Figura 3: Os personagens masculinos guiando Madeline à tumba da família Usher

Porém, na imagem (figura 4) a seguir vemos a ênfase na decoração de objetos de metal em tons opacos:



Figura 4: Detalhe da *mise-en-scène* interior da casa de Usher

Na imagem 4, vemos a atenção do cineasta na ambientação: podemos ver pratarias, louças e castiçais de parede, mas sem qualquer brilho e ainda a presença de velas e outras louças de cor vermelha, o que ajuda a caracterizar o espaço interno e antigo da casa. Em outra sequência de cenas, após Philip descobrir que Madeline não havia morrido devido às doenças genéticas, mas sim tinha sido enterrada viva pelo seu irmão, sai à procura da moça

nas dependências da casa. Ao percorrer a mansão, Philip descobre inúmeras passagens secretas na mansão, ponto característico das casas e castelos medievais nos romances da literatura gótica do século XVIII, como *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole e *Melmoth; O Errante*, de Charles Maturin.

No filme, após a noite de sepultamento de Madeline, Philip Winthrop se dirige à cozinha para se despedir do mordomo Bristol. Nessa conversa entre os dois personagens, Bristol revela que Madeline e a família Usher também sofriam de catalepsia, para a surpresa de Philip. Novamente, percebemos a presença de objetos opacos no ambiente.

Em seu ensaio “A Filosofia do Mobiliário”, Edgar Allan Poe apresenta-nos alguns breves apontamentos de itens que podem estar presentes na decoração de qualquer ambiente de “bom gosto”, tais como: luzes, espelhos, tapetes, candelabros, cortinas, tipos de tecidos, madeiras, entre outros. Poe, ao descrever a decoração de um ambiente ideal, despretensiosamente constrói uma teoria do espaço gótico ideal que, de fato, é utilizado na construção de sua própria narrativa. Poe aponta a relevância de cada item necessário para obter a “perfeição” na decoração de um espaço e ainda faz ressalvas acerca deles:

O tapete é a alma da sala. Dele são deduzidos não só as cores, mas também as formas de todos os objetos em cima dele. [...] A aversão pelas flores ou imagens de objetos familiares de todos os tipos devem ser excluídos dos limites da cristandade. Em suma, os tapetes, cortinas, tecidos para sofás, todos os artigos desta categoria devem ser de um Arabesco estritamente ornamentais. (2009, p.757)

Assim, Edgar Allan Poe não apenas “filosofa” sobre a decoração de ambientes, mas também pratica sua teoria de *art decor* em sua escrita narrativa, assim como percebemos pela descrição dos objetos do quarto de Roderick, em que tapetes, entalhes, aparência do assoalho e troféus participam da configuração do espaço sombrio em que os personagens do conto *A queda da casa de Usher* se encontram. Os objetos descritos pelo narrador são sempre retratados como sombrios e sem luz. Acerca disso, Edgar Allan Poe escreve:

O brilho é a principal heresia da filosofia americana de mobiliário – uma heresia facilmente compreensível como deduzida da corrupção do mau gosto. Somos extremamente loucos por gás e vidro. O gás é completamente inaceitável na casa. Sua luz vibrante e inconstante ofende. Qualquer pessoa com ambos cérebro e olhos, se recusará a usá-lo. Uma luz suave, o que os artistas chamam de luz fria, com suas consequentes sombras quentes, fará maravilhas mesmo em um apartamento mobiliado de forma imperfeita. Nunca, nenhuma invenção foi mais encantadora do que a lâmpada-astral. Queremos dizer, a própria lâmpada-astral, a lâmpada de Argand, com sua tela de cristal original polido e suave, e seus raios de luar uniformes e quentes. (2009, p.717)

Roger Corman parece provavelmente ter se apropriado das teorias de Edgar Allan Poe sobre decoração e as utilizado magistralmente em seus filmes do “Círculo Poe”, especialmente em *A queda da casa de Usher* e *A orgia da morte* (título traduzido no Brasil para o filme *The mask of the red death*). A direção de arte, nesses filmes, investe na decoração do ambiente com um

mobiliário excessivo e objetos antigos e desprovidos de brilho, dando à *mise-en-scène* uma atmosfera ainda mais mórbida do que nos contos de Poe.

Ademais, no clímax do filme, Philip encontra Madeline, que o ataca em um ímpeto de loucura. Porém, para a construção do suspense no filme, Corman utiliza rastros de sangue que seguem pelos corredores da mansão Usher e, enfim, acabam no quarto onde Madeline se encontra. O sangue antecipa para o espectador as ações e a atmosfera de horror que ocorrerão quando ambos se encontrarem. Ao destacar tais cenas da mansão Usher em planos⁵ *superclose* e *close-up*, Roger Corman enfatiza o caráter psicológico da personagem Madeline Usher, que igualmente revelam outro importante elemento narrativo característico do gótico em ambos conto e filme: os personagens e o ambiente onde eles vivem, confirmando que “a casa é tanto uma manifestação do Gótico, uma ruína arquitetural em uma paisagem desolada e lúgubre e um retrato da família igualmente em decadência” (BOTTING, 1995, p.121).

No decorrer do filme também vemos um *plano sequência*⁶ com cerca de quatro minutos, essa técnica nos mostra a sequência onírica de quando o personagem Philip Winthrop tem um pesadelo com Madeline. Nessa sequência, os familiares da moça, que estão retratados nos quadros, ganham vida e tentam levá-lo com eles para

5 Um dos componentes mais importantes da linguagem cinematográfica é, sem dúvida, o plano, visto por muitos teóricos como uma espécie de unidade de significação, comparável no âmbito do discurso verbal ao enunciado da língua. Tecnicamente, o plano pode ser definido como a imagem enquadrada entre uma tomada e outra, a distância entre câmera e objeto filmado, o ângulo escolhido, bem como o tempo de duração da filmagem, variando de um mínimo ao um máximo. (BRITO, 1995, p.211)

6 Plano Sequência – é um plano mais longo e pode se repetir em uma sequência inteira dentro de um filme (BRITO, 1995, p.211).

o túmulo de Madeline. Vemos, nessa longa sequência, a atmosfera gótica e psicodélica através do uso de tons fortes das cores azul e roxo, presentes durante todo o seguimento.

Nas últimas cenas do filme, Madeline aparece como um fantasma e leva consigo seu irmão Roderick Usher, enquanto as paredes da casa desmoronam através do fogo e uma forte tempestade cai fora da mansão. As expressões faciais de Madeline Usher, assim como sua maquiagem e caracterização, demonstram horror, elemento “geralmente mais experimentado em criptas subterrâneas ou câmaras de sepultamento” (BOTTING, 1995, p.75), pois sua aparência pálida e fantasmagórica é acentuada ainda mais pela forte iluminação da cena.

Os detalhes nos objetos são alguns dos principais pontos a se analisar em ambos – o conto e o filme *A queda da casa Usher*. Os dois retratam objetos e sua íntima relação com o destino e com os três personagens principais da trama: Roderick, Madeline e a própria mansão, que ganha ainda mais *status* de personagem animado no filme de Corman. No filme, a casa “ataca” o personagem Philip, primeiro na cena em que algumas fagulhas da lareira da sala pretendem queimá-lo. Mais adiante, quando o mesmo se encosta na escada e seu corrimão desaba, levando-o quase a cair do andar de cima da mansão e ainda quando o lustre da sala tenta atingi-lo. Tais elementos no filme corroboram para antecipar o alerta emitido pela própria casa para prevenir o personagem sobre a futura catástrofe e impedir que ele morra devido ao seu desabamento, que levará toda a família Usher com ela.

Corman também transpõe para o filme outros recursos intertextuais característicos de textos de Poe para antecipar uma

informação sobre a morte próxima, como o corvo presente no portão de entrada da mansão Usher. No conto, as pinturas que Roderick faz de um túmulo, cercado por raios de luz intensa, sinaliza uma premonição da morte de Madeline. No filme, por sua vez, esse dado narrativo é deslocado para a cena em que Madeline mostra uma tumba com todos os caixões da família Usher. A personagem aponta para dois caixões específicos que contêm escritos o seu nome e o do seu irmão Roderick, assegurando que há muito tempo os outros descendentes Usher já esperavam por eles e previam as suas mortes em breve, como os dois últimos descendentes da família.

Finalmente, nas últimas cenas do filme, uma forte tempestade faz a Casa de Usher desmoronar, levando consigo os dois últimos sobreviventes da família *Usher* e seu fiel empregado Bristol. Porém, o personagem de Philip Winthrop consegue fugir a tempo e ver os escombros da mansão afundarem completamente no sombrio lago.

Corman alcança o mesmo efeito de zombaria/enaltecimento ao “aumentar” tudo em seus filmes: o inconstante, efeitos de sons misteriosos, atmosferas claustrofóbicas, neblinas cada vez mais densas, mansões góticas labirínticas, obscuras, sombrias e cobertas de teias de aranhas [...] O exagero de Corman, a ênfase nos sons e nas imagens nos seus filmes, cria uma cinemática equivalente aos traços loucamente dispersos de Poe. [...] Embora os seus filmes adaptados das histórias de Poe geralmente sejam traduções radicais, eles traduzem sem falha a natureza complexa e integral dos protagonistas de Poe: eles são educados, cultos, inteligentes, e sensíveis, mas suas mentes agem em domínios tão aterrorizantes e misteriosos que sugerem o cômico. (CAHIR, 2006, p.190)

Como aponta Linda Cahir (2006), Roger Corman semelhantemente alcança o que Poe propõe em termos literários, mas através do **excesso**, tão singular em seus filmes, acarretando para a uma poética visual do gótico, cujos excessos rompem os limites do estético. “O gótico excede, contudo, a fascinação com a transgressão e com a ansiedade além dos limites e fronteiras culturais e continua a produzir emoções e significados ambivalentes em seus contos de trevas, desejo e poder” (BOTTING, 1995, p.2), o que traduz “o universo” do escritor americano. Mesmo que seus filmes sejam considerados não tão “fiéis” aos contos de Poe, o trabalho de Corman mostra na tela o que Edgar Allan Poe tem de mais característico em sua estética literária: o terror, o suspense, o sobrenatural, os ambientes descritos em pormenores e os personagens planos.

O diretor americano ainda transmite ao filme sua aura cormanescas, na qual há uma “tênue relação entre horror, humor e os elementos Freudianos da escrita de Poe” (CAHIR, 2006, p.192). Corman (1998), em sua biografia *How I made a hundred movies and never lost a dime*, admite ter recorrido ao seu senso criativo, já que não dispusera de muitos recursos financeiros para a produção de seus filmes e enfatiza a importância da ambientação e da cenografia em suas adaptações cinematográficas do chamado “Ciclo Poe” e também o fato de retratar na tela personagens com uma densidade mais psicológica.

REFERÊNCIAS

- BERGAN, Ronald (2010). *-Ismos Para Entender Cinema*. São Paulo: Globo.
- BRITO, João Batista de (1995). *Imagens Amadas: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial.

BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. London and New York: Routledge.

CAHIR, Linda Constanzo (2006). *Literature into film: theory and practical approaches*. United States of America: McFarland & Company, Inc., Publishers.

CÁNEPA, Laura Loguercio (2006). “Expressionismo Alemão”. In: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus.

CARLOS, Cássio Starling (2013). *A Queda da Casa de Usher*: um filme baseado na obra de Edgar Allan Poe. São Paulo: Folha de São Paulo.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2009). *Dicionário de símbolos*. Vera da Costa e Silva et al (Trad.). 23.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

CORMAN, Roger (1960). *A queda da casa de Usher*. [Filme-vídeo]. EUA. American International Pictures. Dvd. Horror. Colorido. Mono. (79 min).

_____ (1962). *Muralhas do pavor*. [Filme-vídeo]. EUA. American International Pictures. Dvd. Horror. Colorido. Mono. (89 min).

_____ (1964). *A orgia da morte*. [Filme-vídeo]. EUA. American International Pictures. Dvd. Horror. Colorido. Mono. (89 min).

CORMAN, Roger (1998). *How I made a hundred movies and never lost a dime*. New York: Da Capo Press.

DAVIS, Blair (2007). *The 1950s B-Movie: The Economics of Cultural Production*. Department of Art History and Communication Studies - McGill University, Montreal, Canada: (n.e.) (Tese de Doutorado).

DIEHL, Digby (2011). “Roger Corman: A Double Life. Action Magazine!, June 1969”. In: NASR, Constatine. *Roger Corman: interviews*. United States: University Press of Mississippi.

EPSTEIN, Jean (1983). “O Cinema do Diabo”. In: XAVIER, Ismail: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal. p.269-301.

GROOM, Nick (2012). *Gothic- a very short introduction*. United Kingdom: Oxford Press.

HUTCHEON, Linda (2006). “Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?”. In: _____. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.

LAWRENCE, D. W. (2012) *Estudos sobre a Literatura Clássica Americana*. Heloísa Jahn (Trad.). São Paulo: Zahar.

MARRIOT, James (2004). *Horror Films*. London: Virgin Books.

MARTIN, Marcel (2005). *A linguagem cinematográfica*. Lauro António e Maria Eduarda Colares (Trad.). Lisboa, Portugal: Dinalivro.

MILANEZ, Nilton (2012). ““A casa de Usher” de Roger Corman: o campo da memória e o cromático no discurso fílmico”. *R. Let. & Let.* 28(2), 579-590; jul.|dez. In <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25883>. Acesso em 15.Abr. 2018.

NIEMEYER, Mark (2004). “Poe and popular culture”. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

POE, Edgar Allan (2003). *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Nova Cultural.

_____. (2009). *The Complete Illustrated works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books.

SCHUPP, Patrick (2011). “Meeting With Roger Corman. Séquences”, nº 78 (October 1974): 20–24, Gregory Laufer (Translated). In: NASR, Constatine. Roger. *Corman: interviews*. United States: University Press of Mississippi.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da (2008). *Queda da Casa de Usher: (Re) criação da atmosfera fantástica, do conto ao filme*. 2008. 132 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Especialização) – Pós-Graduação em letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

SMITH, Don J. (1999). *The Poe Cinema: A Critical Filmography*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.

STEVENS, David (2012). *The Gothic Tradition*. United Kingdom: Cambridge University Press.