

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

AMANDA APARECIDA WILD

**O INQUIETANTE ESPAÇO GÓTICO NA NARRATIVA
LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA: “THE FALL OF
THE HOUSE OF USHER”, DE EDGAR ALLAN POE, E *LA
CHUTE DE LA MAISON USHER*, DE JEAN EPSTEIN**

UBERLÂNDIA - MG
2026

AMANDA APARECIDA WILD

O Inquietante Espaço Gótico na narrativa literária e cinematográfica: “The Fall of the House of Usher”, de Edgar Allan Poe, e *La Chute de la Maison Usher*, de Jean Epstein

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

Coorientadora: Profa. Dra. Luciana Moura da Silva Saady Colucci

UBERLÂNDIA - MG
2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

W668i
2026

Wild, Amanda Aparecida, 1999 -
O inquietante espaço gótico na narrativa literária e cinematográfica [recurso eletrônico] : "The Fall of the House of Usher", de Edgar Allan Poe, e *La Chute de la Maison Usher*, de Jean Epstein / Amanda Aparecida Wild. -- 2026.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.

Coorientadora: Luciana Moura da Silva Saady Colucci.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.11009>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Ribeiro, Ivan Marcos, 1975-, (Orient.). II. Colucci, Luciana Moura da Silva Saady, 1971-, (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. IV. Título.

CDU: 82

André Carlos Francisco
Bibliotecário(a)-Documentalista - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	25 de maio de 2026	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	11:30
Matrícula do Discente:	12412TLT011				
Nome do Discente:	Amanda Aparecida Wild				
Título do Trabalho:	O Inquietante Espaço Gótico na narrativa literária e cinematográfica "The Fall of the House of Usher", de Edgar Allan Poe e <i>La Chute de la Maison Usher</i> , de Jean Epstein				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O poeta artista, o artista poeta: representações do mundo natural na poesia de Wordsworth e em produções de artistas plásticos de sua época				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Ivan Marcos Ribeiro / UFU, orientador da candidata; Luciana Moura da Silva Saady Colucci / UFTM (Coorientadora); Fernanda Aquino Sylvestre / UFU; e Alexander Meireles da Silva / UFCAT.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Ivan Marcos Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/05/2026, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/05/2026, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles da Silva, Usuário Externo**, em 25/05/2026, às 10:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Aparecida Wild, Usuário Externo**, em 25/05/2026, às 19:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Moura Colucci de Camargo, Usuário Externo**, em 27/05/2026, às 19:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7340101** e o código CRC **F3D24596**.

Aos meus antepassados.

AGRADECIMENTOS

O período do mestrado foi desafiador, mas gratificante. Sou grata por tudo, sobretudo pelos desafios vividos até aqui. Aprendi muito com esse processo, entrei de um jeito e sai de outro completamente diferente. Durante esse tempo comecei a perceber que tudo tem um porquê, principalmente nas narrativas literárias.

Agradeço a Deus por ter me dado essa oportunidade e por ter me feito enxergar o valor das pequenas coisas.

Agradeço à minha família pelo apoio e por tentar me entender sempre, bem como por estarem comigo nos momentos de incerteza.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por ter me dado recursos para realizar essa pesquisa. O seu suporte foi um dos alicerces mais importantes para esse trabalho.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro pela sua gentileza na leitura de meu trabalho e agradeço à minha coorientadora Profa. Dra. Luciana Moura da Silva Saady Colucci por ter me proporcionado tantos aprendizados.

Agradeço à banca de qualificação e de defesa da dissertação, Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, Prof. Dr. Emílio Soares Ribeiro e Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, pelas valiosas contribuições para com a minha pesquisa.

Agradeço à UFTM, Universidade em que eu me graduei, por ter me mostrado a importância de me aperfeiçoar cada vez mais, e por ter enfatizado que a tríade ensino, pesquisa e extensão é essencial para formar profissionais mais conscientes.

Agradeço à UFU por ter me acolhido bem e de forma tão generosa durante o Mestrado. Além disso, em cada aula eu pude perceber que uma pesquisa bem-feita requer cuidado, conhecimento, metodologia e muita revisão.

Agradeço à Literatura Gótica e ao ilustre Edgar Allan Poe por me fazer perceber que todos nós temos as nossas próprias sombras e que enfrentá-las é fundamental e algo que não tem como fugirmos.

Por fim, agradeço à todas as pessoas que passaram ou estão presentes em minha vida. Para mim, o *outro* é sempre um manancial de aprendizado e um exercício constante de compreensão e paciência.

“I stand amid the roar
Of a surf-tormented shore,
And I hold within my hand
Grains of the golden sand—
How few! yet how they creep
Through my fingers to the deep,
While I weep—while I weep!
O God! can I not grasp
Them with a tighter clasp?
O God! can I not save
One from the pitiless wave?
Is all that we see or seem
But a dream within a dream?”
(Poe, 2006, p. 434)

“Indeed, cinema provides the wholly automatic recording of
a thought – as inhuman and as unconscious as can be
supposed – through images whose profoundly unusual,
uncanny, and surrealist character begs to be recognized. Only
the cinematographic machine by its very action is able to
disclose and publish this marvelousness [merveilleux-là].”
(Epstein, 2012, p. 372-373)

RESUMO

O objetivo principal da dissertação é analisar a estrutura do espaço gótico no conto “The Fall of the House of Usher” (1839), escrito pelo autor Edgar Allan Poe, e a adaptação cinematográfica do texto literário, *La Chute de la Maison Usher* (1928) dirigido pelo cineasta polaco-francês Jean Epstein. Ambas as narrativas discorrem a respeito de uma antiga casa em que habitavam duas personagens, Roderick Usher e Lady Madeline. Roderick, o protagonista da narrativa, “(s)ofria muito de uma agudeza mórbida dos sentidos [...]” (Poe, 1978, p. 13) e possuía, ainda, um caráter obsessivo como fora apresentado na adaptação. Por outro lado, Lady Madeline sofria de catalepsia e de uma constante fadiga. O espaço em que essas personagens estavam inseridas fora descrito como um ambiente melancólico. As janelas da casa se assemelhavam a olhos vazios (Poe, 1978), a paisagem onde o espaço se inseria possuía árvores secas e um lago que suscitava vários mistérios. Ainda, reiteramos que os objetivos específicos da pesquisa são (a) investigar a construção da narrativa literária e cinematográfica, sobretudo as especificidades de cada componente e sobre como a adaptação traduz os elementos narrativos e estéticos do conto (b) discutir sobre o que e de que forma a adaptação acrescenta e recria o conteúdo e a estética empregada no texto literário e (c) analisar a estrutura do espaço mediante conceitos de ambiente, lugar, cenário, espaço exterior/espaço interior e mobiliário, elementos da topoanálise, no texto literário e na adaptação, em que exploraremos sobre como o espaço gótico é traduzido pela narrativa cinematográfica. A nossa hipótese é de que o espaço se constitui como um componente que estrutura as narrativas. Ao final da pesquisa, pretendemos mostrar a relevância do espaço gótico na construção de ambos os textos. Ademais, a metodologia será de cunho bibliográfico e qualitativo, ou seja, terá como embasamento teórico conceitos, teorias e pesquisas sobre a narrativa literária e cinematográfica, a adaptação, o espaço (topoanálise) e o espaço gótico. Acerca das teorias da adaptação Thaís Diniz (2005), Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2016) e Thomas Leitch (2025) são teóricos que contribuirão para com a pesquisa, em que trabalharemos com a ideia de que a adaptação traduz e traz novos sentidos ao texto adaptado. Para a compreensão do espaço na literatura serão utilizadas as perspectivas de Gaston Bachelard (1989), Oziris Borges Filho (2007, 2008) e Luis Alberto Brandão (2007) que estão pautadas na topoanálise e na constituição espacial. O espaço gótico, por sua vez, será analisado com base em Horace Walpole (1866; 2001), Botting (1996), Edgar Allan Poe (1999; 2003) e Luciana Colucci (2008; 2023; 2024) em que os autores investigam sobre a construção do espaço na narrativa literária.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe; Jean Epstein; Literatura Gótica; Adaptação cinematográfica; Espaço Gótico.

ABSTRACT

The principal objective of the dissertation is to analyse the structure of Gothic space in the short story "The Fall of the House of Usher" (1839), written by the author Edgar Allan Poe, and the adaptation of the literary text, La Chute de la Maison Usher (1928), directed by the Polish-French film director Jean Epstein. Both narratives discuss about an antique house which was inhabited by two characters, Roderick Usher and Lady Madeline. Roderick, the narrative's protagonist, "(s)uffered too much from a morbid acuteness of the senses [...]" (Poe, 1978, p. 13) and, also, had an obsessive character. On the other hand, Lady Madeline suffered from catalepsy and a constant fatigue. The space which these characters were inserted was described as a melancholic ambient. The windows of the house resembled as empty eyes (Poe, 1978), the landscape where the space was inserted had dry trees and a lake that aroused many mysteries. Still, we reiterate that the specific objectives of this research are (a) investigate the construction of the literary and cinematic narrative, especially the particularities of each component and how the adaptation translates the short story and the aesthetic elements (b) discuss what the adaptation adds and how it recreates the content and the aesthetics of the literary text and (c) analyse the structure of space using concepts such as ambient, place, exterior/interior space and furniture (elements of the topoanalysis) in both the literary text and the adaptation, we will explore how Gothic space is translated in the cinematic narrative. Our hypothesis is that the space is constituted as a structural component of the narratives. By the end of the research, we aim to demonstrate the significance of Gothic space in the construction of both texts. Furthermore, the methodology will be bibliographic and qualitative, that is, it will be theoretically based in concepts, theories and research about literary and cinematic narrative, adaptation, space (topoanalysis) and Gothic space. Regarding adaptation theory, Thaïs Diniz (2005), Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2016), and Thomas Leitch (2025) are theorists that will contribute to this research, and we will work with the premise that adaptation translates the adapted text and, also, bring new meanings to it. To understand space in literature, the study will utilise the perspectives of Gaston Bachelard (1989), Oziris Borges Filho (2007, 2008) and Luis Alberto Brandão (2007) which are based on topoanalysis and the spatial constitution. The gothic space, on the other hand, will be analysed based on the work of Horace Walpole (1866; 2001), Botting (1996), Edgar Allan Poe (1999; 2003) and Luciana Colucci (2008; 2023; 2024), these authors investigate the construction of the space in the literary narrative.

KEYWORDS: *Edgar Allan Poe; Jean Epstein; Gothic Literature; Film adaptation; Gothic Space.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. O GÓTICO NA ARQUITETURA, NA LITERATURA E NO CINEMA	17
1.1. O GÓTICO E SUAS ORIGENS	17
1.2. O GÓTICO NA ARQUITETURA	18
1.3. O GÓTICO NA LITERATURA	21
1.4. O ESPAÇO GÓTICO NA LITERATURA	24
1.5. O GÓTICO NO CINEMA.....	28
2. LITERATURA E CINEMA: O TEXTO LITERÁRIO E A ADAPTAÇÃO.....	32
2.1. O TEXTO LITERÁRIO	32
2.2. O CONTO.....	33
2.3. TEORIAS DO CINEMA.....	35
2.4. O ESPAÇO CINEMATOGRAFICO.....	38
2.5. TEORIAS DA ADAPTAÇÃO	40
3. “THE FALL OF THE HOUSE OF USHER” E <i>LA CHUTE DE LA MAISON USHER</i> : ESTRUTURAS E NARRATIVAS	44
3.1. O ENREDO	44
3.2. O NARRADOR.....	46
3.3. AS PERSONAGENS	50
3.4. O TEMPO.....	56
3.5. O ESPAÇO E O SOBRENATURAL.....	60
3.6. A LINGUAGEM LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA	65
4. O INQUIETANTE ESPAÇO GÓTICO: UMA LEITURA TOPOANALÍTICA	70
4.1 O CENÁRIO.....	71
4.2 O AMBIENTE.....	74
4.3 O LUGAR.....	78
4.4 O ESPAÇO EXTERIOR	81
4.5 O ESPAÇO INTERIOR	87
4.6 O MOBILIÁRIO GÓTICO	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Os galhos secos e o gato preto	30
Figura 2: O espaço real e o espaço imaginado	31
Figura 3: A chegada e a interação entre as personagens	46
Figura 4: Leitura da carta	48
Figura 5: Roderick e seu amigo	49
Figura 6: Intertítulo sobre a genealogia da família Usher	49
Figura 7: O entusiasmo	54
Figura 8: A obsessão	54
Figura 9: Lady Madeline sendo traduzida para a pintura	55
Figura 10: O olhar de perplexidade.....	56
Figura 11: O relógio e a armadura medieval	59
Figura 12: O espaço exterior.....	61
Figura 13: A pintura de Lady Madeline e o sobrenatural	64
Figura 14: A tempestade	65
Figura 15: <i>Closeup</i>	67
Figura 16: <i>Ângulo plongée</i> e <i>sobreimpressão</i>	68
Figura 17: <i>Closeup</i> e <i>sobreimpressão</i>	69
Figura 18: O cenário	73
Figura 19: <i>Plano geral</i> e cenário	74
Figura 20: <i>Plano geral</i> e ambiente	77
Figura 21: <i>Plano geral</i> e lago	78
Figura 22: <i>Plano geral</i> e efeitos especiais	81
Figura 23: Espaço externo e <i>closeup</i>	85
Figura 24: <i>Plano geral</i> e destruição do espaço	86

Figura 25: <i>Plano geral</i> e luminosidade da natureza	86
Figura 26: <i>Plano geral</i> e espaço interior	89
Figura 27: <i>Plano geral</i> e <i>closeup</i>	89
Figura 28: <i>Plano americano</i> e <i>plano detalhe</i> no mobiliário	93
Figura 29: <i>Plano médio</i>	94
Figura 30: <i>Plano detalhe</i> e <i>plano médio</i>	94

INTRODUÇÃO

A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos. (Poe, 1999, p. 03)

Portanto, a experiência do cinema satisfaz o desejo surrealista de recorrer a fecundidade do pensamento intuitivo que pode ser chamado de genial, visto que fornece à inteligência dados novos para serem logicamente assimilados e aponta as insuficiências, os excessos e os erros do método dedutivo. Ao mesmo tempo aponta as qualificações e correções que o sustentam. (Epstein, 2012, p. 374).^{1 2}

O conto “The Fall of the House of Usher” (1839) é um dos textos mais proeminentes da trajetória artística de Poe. O isolamento, a doença, a morte e a decadência dentro de um espaço em que possui seus próprios enigmas, são algumas das temáticas da narrativa. Logo nas primeiras páginas do conto, percebemos o narrador e amigo do personagem Roderick Usher que contou as suas impressões sobre o ambiente da casa. O texto foi narrado em primeira pessoa, esse elemento é também responsável pela construção da narrativa. A casa foi descrita como um espaço que provoca o medo. As janelas foram comparadas a olhos vazios (Poe, 1978, p. 07), a paisagem onde a casa estava inserida possuía árvores secas e o lago que envolvia o espaço estava carregado de mistérios.

Roderick Usher, o proprietário da casa, herdou a propriedade de sua família. Ele morava com Lady Madeline que era a sua irmã, ela possuía uma enfermidade que era desconhecida pelos médicos. A personagem sofria de apatia e de passageiros ataques catalépticos, mas não havia um diagnóstico específico para a sua constante morbidez, até que um dia Lady Madeline aparecera morta. Roderick sugeriu conservar o corpo da falecida em uma das criptas que se situavam no interior da casa, ele e seu amigo assim fizeram. O ambiente impedia qualquer tipo de luz e remetia aos tempos medievais, constituindo-se como uma espécie de masmorra.

Após isso, houve uma ventania e a aparição de Lady Madeline com suas roupas brancas sujas de sangue, esses elementos evidenciam a sua luta para sair da cripta. A lua cheia cor de sangue pareceu exercer uma influência sobrenatural na fissura do espaço externo do edifício, e foi identificada pelo narrador-personagem logo no começo da narrativa. Essa fenda se alargou cada vez mais durante a tempestade. As paredes se partiram ao meio e desmoronaram, houve um grande barulho, depois disso, o lago se fechou sobre os restos da casa (Poe, 1978).

A adaptação do conto, *La Chute de la Maison Usher* (1928), é considerado um filme

¹ Thus, the experience of the cinema fulfils the Surrealist wish to call upon the fecundity of intuitive thought that may be called genius-like since it provides intelligence with fresh data to be logically assimilated and since it points to the insufficiencies, excesses, and errors of the deductive method, at the same time as it points to the qualifications and correctives that hold up to it. (Epstein, 2012, p. 374).

² Grande parte das traduções desta pesquisa foram feitas por mim, quando não, os tradutores serão mencionados.

impressionista com o subjetivismo, a atmosfera onírica (traços surrealistas) e a exploração do ambiente da casa. O narrador-personagem descrito no conto foi traduzido por meio da figura de um homem que se apresentou como o amigo de infância de Roderick, e por recursos como a câmera e os intertítulos com a descrição dos acontecimentos. Logo nas primeiras cenas do filme, pôde-se perceber que a adaptação traduz a ambientação descrita no texto literário por meio de imagens que representam uma tarde nublada em que as árvores secas e o lago constituíam a circunscrição espacial da casa.

O espaço era amplo, o mobiliário possuía inúmeras cortinas e armaduras medievais, bem como diversos livros que caíam das prateleiras. Enquanto passavam esses objetos, também era enfatizado cenas das cortinas da casa, do badalar do sino, das árvores, do vento e das águas do lago. Roderick tinha uma obsessão pela figura de Lady Madeline, a relação das personagens foi ressignificada na adaptação, agora ela se apresenta como a esposa de Roderick na narrativa cinematográfica. Ele pintou o retrato dela em um grande quadro e procurou obter os detalhes de sua aparência.

Lady Madeline teve catalepsia e foi enterrada ainda com vida. Houve algumas cenas dentro do filme que se conectavam com o momento de seu enterro, como o movimento do martelo, uma coruja virada de costas e um casal de sapos, tais montagens apareceram de maneira simultânea às cenas do acontecimento. Roderick se tornou ainda mais inquieto depois da morte de Lady Madeline. Ele foi representado com um castiçal de velas nas mãos nos momentos finais da adaptação. Percebemos aqui uma reinterpretação da personagem pela adaptação, pois Roderick que demonstrava ter afeição por ela, agora possui uma obsessão que vai aos poucos se intensificando ao decorrer do filme.

Depois disso, a tempestade com raios, trovões e uma forte ventania são elementos que anteciparam a queda da casa. O mobiliário começou a ruir, Lady Madeline apareceu vestida de branco enquanto o intenso vento e o vapor emanado pelo lago foram aos poucos deteriorando o espaço. A casa começou a pegar fogo e as paredes se partiram ao meio enquanto as três personagens fugiam. Por fim, a casa se desmanchou sobre as águas do lago.

Com essa contextualização acerca do *corpus* da pesquisa, pontuamos que a temática principal é o espaço gótico na narrativa literária e como ele é traduzido na adaptação. Delimitamos que o objeto de estudo desse trabalho é a análise da construção do espaço gótico e as relações que ele estabelece com os demais componentes narrativos. Pontuamos, com isso, que esse trabalho se insere no campo de pesquisa dos Estudos Literários e dos Estudos da Adaptação.

Além disso, o problema da pesquisa se direciona na seguinte pergunta: como o espaço

gótico se manifesta e como ele se conecta com os demais elementos da narrativa? Ou seja, ao final do trabalho pretendemos responder essa indagação por meio de nossa análise que estará baseada em procedimentos teóricos e metodológicos. Nesse viés, a relevância teórica do problema da pesquisa ocorre pelo fato de utilizarmos teorias contemporâneas acerca dos estudos do espaço, espaço gótico e da adaptação a fim de ampliarmos as discussões relacionadas ao espaço gótico construído tanto na literatura quanto na adaptação. Ainda, enfatizamos que o percurso teórico adotado corroborará para mostrarmos a relevância da “espacialidade goticista” (Colucci, 2023, p. 116) no nosso trabalho, visto que isso se relaciona diretamente com o nosso problema de pesquisa que será respondido ao longo do texto.

A relevância metodológica do problema de pesquisa se constitui pelo fato de que os métodos aqui empregados nos permitem responder à pergunta construída acima com precisão e de maneira detalhista. É relevante mencionar que não apenas descreveremos os conceitos e teorias acerca do *corpus*, mas também analisaremos a construção do espaço gótico no conto e o que está sendo traduzido do texto literário e como tudo isso está sendo ressignificado na adaptação. Ainda, sobre a relevância social do problema de pesquisa, destacamos que o nosso recorte escolhido visa contribuir teoricamente e metodologicamente para com os estudantes de graduação, mestrado e doutorado. Principalmente para os alunos que realizam pesquisas acadêmicas na área dos Estudos Literários, Estudos do Gótico e Estudos da Adaptação.

Com isso, a realização desse estudo justifica-se pelo fato de abordarmos um tema relevante nos Estudos Literários que é o espaço. Além disso, existe um diálogo também com outro campo de pesquisa que é os Estudos do Gótico, pois estamos analisando o espaço gótico na literatura e a tradução desse componente na adaptação. Com isso, pontuamos que estamos dialogando com três campos de pesquisa distintos. Dessa forma, essa pesquisa contribuirá tanto para com essas áreas do conhecimento, bem como para ampliarmos as interpretações acerca do espaço gótico na literatura e no cinema à luz de teorias e metodologias sistematizadas.

Ademais, pontuamos que o objetivo geral da dissertação é analisar a estrutura do espaço gótico no conto “The Fall of the House of Usher” e na adaptação *La Chute de la Maison Usher*. Os objetivos específicos da pesquisa são (a) investigar a construção da narrativa literária e cinematográfica, sobretudo as especificidades de cada componente e sobre como a adaptação traduz os elementos narrativos e estéticos do conto (b) discutir sobre o que e de que forma a adaptação acrescenta e recria o conteúdo e a estética empregada no texto literário e (c) analisar a estrutura do espaço mediante conceitos de ambiente, lugar, cenário, espaço exterior/espaço interior e mobiliário, elementos da toponímia, no texto literário e na adaptação, em que exploraremos sobre como o espaço gótico é traduzido pela narrativa cinematográfica. Ademais,

pontuamos que a nossa hipótese é de que o espaço se constitui como um componente que estrutura as narrativas. Isto é, o espaço além de dialogar com os elementos dentro dos textos, é um dos alicerces mais importantes na construção narrativa, pois influencia os acontecimentos e as ações das personagens.

Os referenciais teóricos a serem utilizados para o embasamento da pesquisa acerca do Gótico nas Artes estará pautado em teóricos como José Bracons (1992), Sandra Guardini Vasconcelos (2002), Daniel Serravalle (2010), Nick Groom (2012) e Luciana Colucci (2024). Acerca do Gótico, é importante mencionar que discorreremos sobre esse termo como uma estética que aparece na arquitetura, na literatura e no cinema. Ademais, reiteramos que o Gótico também se estrutura por meio do espaço, componente esse que é central na análise dessa pesquisa. Ainda, utilizaremos teóricos como Edgar Allan Poe (1978; 1999), Viktor Chklovski (1978), Julia Kristeva (2005), Terry Eagleton (2006) e Tzvetan Todorov (1980; 2006) que trazem análises relevantes sobre a constituição do conto e do texto literário. Sobre as teorias do cinema, os escritores Gilles Deleuze (1983), André Bazin (1991), Sergei Eisenstein (2002), Ismail Xavier (2005), Jean Epstein (2011; 2014) e Leonardo Rossato (2019) estabelecem contribuições acerca da história do cinema, de sua estrutura e de sua linguagem. Os conceitos trabalhados por eles acerca da linguagem cinematográfica serão utilizados ao longo da análise do filme.

Acerca das teorias da adaptação Thaïs Diniz (2005), Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2016) e Thomas Leitch (2025) são teóricos que contribuirão para com a pesquisa, em que trabalharemos com a ideia de que a adaptação traduz e traz novos sentidos ao texto adaptado. Para a compreensão do espaço na literatura serão utilizadas as perspectivas de Gaston Bachelard (1989), Oziris Borges Filho (2007, 2008) e Luis Alberto Brandão (2007) que estão pautadas na topoanálise e na constituição espacial. O espaço gótico, por sua vez, será analisado com base em Horace Walpole (1866; 2001), Botting (1996), Edgar Allan Poe (1999; 2003) e Luciana Colucci (2008; 2023; 2024) em que os autores investigam sobre a construção do espaço na narrativa literária.

Ainda, é importante mencionar que o inquietante espaço gótico, título dessa dissertação, diz respeito às sensações inquietantes que esse espaço suscita no *corpus* que será analisado. Ressaltamos que o termo Inquietante está relacionado com o texto “Das Unheimliche” (O Inquietante) escrito por Freud em 1919 e que remete às sensações angustiantes que determinados ambientes e eventos provocam. Por sua vez, Tzvetan Todorov (1980) pontua sobre o termo Estranho e menciona que o conto “The Fall of the House of Usher” ilustra o “estranho próximo ao fantástico” (Todorov, 1980, p. 44). Tais conceitos são próximos, porém

distintos, e serão analisados nessa pesquisa, visto que esses termos contribuem para entendermos os efeitos de sentido que o espaço gótico produz nos textos.

Pontuamos que a metodologia empregada para essa pesquisa será de cunho bibliográfico e qualitativo, tendo como embasamento teórico conceitos e teorias acerca do Gótico nas Artes, da narrativa literária, do cinema, da adaptação, do espaço (topoanálise) e do espaço gótico. Segundo as teóricas Eva Lakatos e Marina Marconi “A pesquisa bibliográfica é um apanhado geral sobre os principais trabalhos já realizados, revestidos de importância, por serem capazes de fornecer dados atuais e relevantes relacionados com o tema.” (Lakatos e Marconi, 2003, p. 158). Com isso, a pesquisa se pauta em um referencial teórico robusto e que fornece informações relevantes para a realização dessa pesquisa, e, também, para analisarmos o nosso *corpus*, responder o problema de pesquisa e comprovar a nossa hipótese inicial.

Por fim, a dissertação será estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “O Gótico na arquitetura, na literatura e no cinema”, será dedicado em definir o termo Gótico e suas origens. Além disso, pontuaremos a sua evolução estética ao decorrer dos séculos, e destacaremos sobre como o Gótico se insere na arquitetura, na literatura e no cinema, isso contribuirá para entendermos a relevância do espaço gótico desde períodos remotos. O segundo capítulo, “Literatura e Cinema: O Texto Literário e a Adaptação”, discutirá a respeito de informações relacionadas ao texto literário e a sua constituição, bem como das teorias do cinema. Além disso, discorreremos a respeito das teorias da adaptação, pois elas trarão contribuições relevantes para a análise do filme.

O terceiro capítulo, “The Fall of the House of Usher” e *La Chute de la Maison Usher*: estruturas e narrativas”, explorará a estrutura das narrativas – enredo, tempo, espaço, personagens, narrador e sobrenatural – e as relações que esses elementos estabelecem entre si. Ainda, analisaremos sobre como a adaptação traduz esses componentes formais, bem como a estética empregada pelo conto, o que o filme traz de novo em relação ao texto adaptado. No quarto e último capítulo, “O Inquietante Espaço Gótico: uma leitura topoanalítica”, será analisado a construção do espaço gótico sob o viés da topoanálise no conto e no filme. Além disso, investigaremos sobre como a adaptação traduz e traz novas interpretações ao espaço gótico por meio da linguagem cinematográfica.

Nas “Considerações Finais” apresentaremos as conclusões realizadas sobre a análise do *corpus*, pontuaremos sobre como o filme traduz o texto literário, o Gótico e o espaço, e quais as novas nuances que a adaptação produz com base na pesquisa delineada até aqui. Ainda, confirmaremos se o nosso problema de pesquisa e hipótese foram respondidas, e quais as contribuições trazidas pela pesquisa sobre o estudo do espaço gótico nas narrativas.

1. O GÓTICO NA ARQUITETURA, NA LITERATURA E NO CINEMA

[...] Eu percebo que você não faz ideia do que o Gótico é; você tem vivido muito tempo em meio ao verdadeiro gosto, para entender venerável barbárie. (Walpole, 1866, p. 327)³

Quando consideramos uma "maquinaria gótica", é importante destacar que "O Castelo de Otranto", de Walpole, estrutura o protótipo desta maquinaria. No entanto, os mesmos elementos, tópicos críticos e métodos foram sendo explorados, modificados de inúmeras maneiras, por muitos outros escritores, da literatura à arte em geral. (Colucci, 2017, p. 149)⁴

1.1. O gótico e suas origens

As origens do Gótico são amplamente questionadas e discutidas desde o seu aparecimento. O professor e pesquisador Daniel Serravalle (2010, p. 47) menciona que o significado do termo gótico depende de fatores como a época, o contexto e a área do conhecimento em que o conceito é aplicado. Com isso, o Gótico possui mais de um valor semântico, ou seja, ele pode se tornar distinto em épocas e contextos diferentes, a saber: quando se insere nas artes, esse conceito é ampliado, podendo estar relacionado à estética, ao gênero ou ao modo, e evocará sensações amedrontadoras. Dessa forma, a estética gótica tem como principais características os espaços que evocam o medo e o terror, a dualidade das personagens, bem como nos demais elementos narrativos, e os temas como a morte e o sobrenatural.

Destacamos que o termo Gótico era comumente relacionado a tribo conhecida como "godos"⁵, principalmente quando associamos ao significado histórico dessa palavra. Sendo assim, quando pensamos no viés linguístico-semântico, tendo em vista a origem desse termo, era comum o Gótico ser relacionado a esse passado selvagem, sobretudo pelo ponto de vista da Roma Antiga. Os godos eram considerados como um povo "bárbaro" pela civilização romana, principalmente pelo fato de sua língua e cultura serem diferentes, sendo considerada até mesmo inferior. O professor e teórico inglês Nick Groom discute acerca do termo bárbaro e traz importantes pontos a serem considerados sobre a sua relação com as origens do Gótico:

³ [...] *I perceive you have no idea what Gothic is; you have lived too long amidst true taste, to understand venerable barbarism.* (Walpole, 1866, p. 327)

⁴ *When considering a 'Gothic machinery', it is important to highlight that Walpole's The Castle of Otranto structures the prototype for this machinery. However, the same elements, critical topics and methods have been explored, changed in countless ways for many other writers from literature to art in general.* (Colucci, 2015, p. 05)

⁵ *Eles se constituíram como uma tribo germânica que se localizava na região do norte europeu. Os godos se originaram na região que é considerada atualmente como a Escandinávia, e depois se dividiram em ostrogodos e visigodos.* (Groom, 2012)

A história começa com os bárbaros — um vasto e variado grupo de muitos povos. A própria palavra "bárbaro" revela o quão abrangente o termo é. Ela deriva do grego βάρβαρος e provavelmente deriva onomatopaicamente (para ouvidos helênicos) dos ásperos “baa-baa”-ismos de sua fala. “Bárbaro” significava estrangeiro — o que é, não helênico — e, portanto, passou a significar bizarro, rude ou brutal. Os romanos estenderam esse significado a todos os povos que não nem latinos nem gregos, antes de abranger todos aqueles fora do Império Romano. A palavra era um termo genérico para os incivilizados e incultos e, com a conversão do Império ao cristianismo, passou a ser aplicada para qualquer não-cristão. (Groom, 2012, p. 22)⁶

Os bárbaros são frequentemente associados às figuras monstruosas. Existe um peso histórico sobre esse termo e sobre a sua origem. Groom ressalta que isso ocorre por meio da história que foi constituída em torno deles. Eles eram considerados estranhos para a cultura greco-romana: qualquer nacionalidade que estivesse fora dessa civilização tinha uma conotação negativa e carregada de sentidos pejorativos. Isso ainda se estendeu para o contexto civilizacional, ou seja, bárbaros também são os indivíduos considerados incivilizados e que não possuem alguma cultura. Mesmo com a queda do Império Romano e a sua transição para o Cristianismo, aqueles que não eram cristãos foram identificados como seres ruins, como pontua Groom. Tanto no período da Roma Antiga quanto no Renascimento, o termo Gótico foi visto como um conceito pejorativo. No próximo tópico, analisaremos como o conceito de Gótico foi redimensionado por meio da arquitetura.

1.2. O gótico na arquitetura

A arquitetura gótica tem a sua origem no continente europeu, e surgiu no século XII no norte da França. O teórico José Bracons pontua que a arte gótica significava a arte própria dos godos, sendo um “extensíssimo conjunto de manifestações artísticas produzidas dentro do âmbito da cultura ocidental em meados do século XII e o século XVI” (Bracons, 1992, p 03), podendo ser citadas também a pintura e a escultura. As catedrais, os mosteiros, as basílicas, as abadias, as igrejas e até mesmo os castelos são construções que remetem ao período medieval e se constituem como as principais edificações da arquitetura gótica (Bracons, 1992). Dentre as características principais da arquitetura gótica estão a imponência, a verticalidade das torres

⁶ *The story begins with the barbarians—a vast and varied group of many peoples. The very word "barbarian" reveals how broad the term is. It derives from the Greek βάρβαρος and likely derives onomatopoeically (to Hellenic ears) from the harsh “baa-baa”-isms of their speech. “Barbarian” meant foreigner—that is, non-Hellenic—and thus came to mean bizarre, rude, or brutal. The Romans extended this meaning to all peoples who were neither Latin nor Greek, before encompassing all those outside the Roman Empire. The word was a generic term for the uncivilized and uncultured and, with the Empire’s conversion to Christianity, came to be applied to any non-Christian. (Groom, 2012, p. 22)*

pontiagudas, que são uma das bases para a construção dos edifícios, os ornamentos, as janelas amplas e as portas.

Anos depois, mais precisamente entre os séculos XIV e XVI, surgiu o Renascimento. Esse período trouxe mudanças culturais, artísticas e científicas para a Europa, principalmente para a Itália, em que artistas como Leonardo Da Vinci e Michelangelo, com as suas obras renascentistas, são nomes importantes para compreender esse movimento. O Renascimento buscava retomar a cultura clássica greco-romana, a harmonia, o equilíbrio e a ciência. A dicotomia arte gótica e arte renascentista se apresenta como duas manifestações artísticas com diferentes panos de fundos históricos que se contrastam entre si. O pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511-1574), em sua obra *A Vida dos Artistas* (1550), utilizou o termo “bárbaro” ao se referir a arquitetura gótica, sobretudo para distinguir essa forma artística do período renascentista que Vasari estava inserido, sendo por ele mencionado como “o bárbaro estilo germânico” (Vasari, 1998, p. 117)⁷. Isso evidencia, também, que a arquitetura gótica nesse período era vista de forma monstruosa e pejorativa, assim como foi analisado anteriormente sobre o termo Gótico e o seu significado na Roma Antiga.

Posteriormente, surgiu uma outra forma arquitetônica inspirada nas construções góticas de outrora. O *Gothic Revival* teve a sua origem no século XVIII, se constituiu primeiramente na Inglaterra e se depois se espalhou em outros países europeus. Nick Groom e a professora e pesquisadora Luciana Colucci mencionam sobre esse estilo e pontuam a figura do escritor britânico Horace Walpole como essencial para essas construções:

O *Gothic Revival* na arquitetura teve grande inspiração inicial, assim como o Romantismo Gótico literário, em Horace Walpole: tanto de seu fantasioso castelo, Otranto, quanto da extravagante construção de *Strawberry Hill*. No entanto, isso evoluiu para uma teoria estruturalmente sólida para o ambiente construído. E esse *Revival* não se limitou a projetos arquitetônicos: abrangeu toda uma teoria de renovação social. Consequentemente, o *Gothic Revival* universalizou as noções *Whig* de direitos e liberdade individuais no modelo da constituição britânica. O Palácio de Westminster (a sede do governo britânico) foi reconstruído como uma declaração simbólica de identidade constitucional por meio da arquitetura — era uma obra-prima do *Gothic Revival*, tanto estruturalmente quanto decorativamente, por dentro e por fora. O *Revival* também foi miniaturizado em mobiliário doméstico e decoração de interiores, a ponto de o Gótico se tornar uma das exportações culturais da época, em mesas e cadeiras, papel de parede e cortinas — bem como em joias Góticas e, mais sobriamente, em monumentos de cemitérios Góticos: a moda das lápides com arcos ogivais teve a sua origem nesse período. Considerando os diversos elementos do imaginário Gótico descritos em capítulos anteriores, isso significava que, durante o período vitoriano, havia um ethos gótico magnificamente prolífico e, muitas vezes, flagrantemente multifacetado. período vitoriano, havia um *ethos* gótico

⁷ the barbarous German style (Vasari, 1998, p. 117)

magnificamente prolífico e, muitas vezes, flagrantemente multifacetado. (Groom, 2012, p. 104)⁸

Dotado de uma imaginação inquietante, Walpole adquire e transforma o modesto chalé de *Chopp'd Straw Hall* (uma das últimas propriedades ribeirinhas disponíveis às margens do Rio Tâmisa, na área elegante de *Twickenham*) em *SH*, um castelológico medieval falsificado (*counterfeit*) cuja estética era oposta ao estilo paladiano vigente na época. Parafraseando Fred Botting, a ornamentação excessiva dos estilos góticos afastava-se das regras estritamente neoclássicas como a simetria e a simplicidade (2006, p. 03). As extravagâncias e os terrores do gótico, que tanto incomodavam os augustanos, empregados em *SH*, a partir de sua ornamentação excessiva e exagerada, a transformaram em uma tendência arquitetônica emblemática do *Gothic Revival* inglês. (Colucci, 2024, p. 06, grifo da autora)

O *Gothic Revival* inglês teve como ponto de partida a construção de *Strawberry Hill*, uma propriedade de Walpole inspirada nos castelos góticos medievais, como bem pontuam Groom e Colucci. Essa criação contrasta com os ideais neoclássicos vigentes que também apareceram no século XVIII. Isso revela que os excessos e os detalhes que constituíram o *Gothic Revival* dialogam com o período medievo. A nova tendência emblemática desse movimento, como pondera Colucci, produz as reminiscências que são resgatadas do imaginário gótico desde a sua origem. Esses resquícios tornam o Gótico um produto que será exportado para os mais diversos países, assim como pontua Groom.

O mobiliário com as mesas, as cadeiras, as cortinas e as joias são inspiradas pelos arcos ogivais e demais ornamentos que fazem parte da arte gótica. Inclusive, as lápides dos cemitérios e os seus demais ornamentos também foram influenciadas pela arquitetura gótica. Esse período do *Gothic Revival* destaca o Gótico e apresenta o seu caráter multifacetado sem perder o seu ponto de referência principal: a excessividade dos detalhes. O retorno ao passado proposto pelo *Gothic Revival* é um ponto essencial para entender as obras do século XVIII e dos demais períodos que virão. O passado significa aqui um *modus operandi* que dialoga com o lado obscuro do mundo, dos objetos e dos seres. A tonalidade desse passado considerado maléfico nos lembra a essência ainda sombria que existe na humanidade, e isso se materializa por meio

⁸ *The Gothic Revival in architecture took much initial inspiration, as did literary Gothic Romanticism, from Horace Walpole: from both his fanciful castle in the air, Otranto, and from the extravagant realization of Strawberry Hill. Yet it evolved into a structurally sound theory for the built environment. And neither was this Revival confined to architectural projects: it encompassed a whole theory of social renewal. Consequently, the Gothic Revival universalized Whig notions of individual rights and freedom on the model of the British constitution. The Palace of Westminster (the seat of British government) was rebuilt as a symbolic declaration of constitutional identity through architecture—it was a Gothic Revival masterpiece structurally and decoratively, inside and out. The Revival was also miniaturized into home furnishings and interior décor to the extent that the Gothic became one of the cultural exports of the age in tables and chairs, wallpaper and curtains—as well as Gothic jewellery and, more soberly, Gothic graveyard monuments: the fashion for pointed-arch gravestones originated in this period. Taken in conjunction with the diverse elements of the Gothic imagination described in earlier chapters, this meant that during the Victorian period there was a magnificently prolific and often blatantly multifarious Gothic ethos. (Groom, 2012, p. 104)*

de diversas formas artísticas. Salientamos aqui a arquitetura e o espaço gótico que foi e está sendo criado, recriado, desmembrado e retomado ao decorrer dos séculos.

1.3. O gótico na literatura

A origem do gótico na literatura, especificamente na forma literária poética, ocorreu por meio da *Graveyard School*. Esse movimento artístico trouxe contribuições estéticas para o romance gótico por meio de temas como a morte, o luto, a vida após a morte, os mistérios, etc. Além disso, Punter (1996, p. 30) pontua que essa forma artística marcou uma fase do desejo de renovação literária que caracterizou grande parte do século XVIII, desafiando o racionalismo e enfatizando os sentimentos. Alguns dos poetas da *Graveyard Poetry* foram o inglês Edward Young (1681-1765), com seu poema “Night-Thoughts” (1742) em que há reflexões sobre a vida, a morte e a imortalidade, e o escocês Robert Blair (1699-1746) com seu poema “The Grave” (1743) que destaca também sobre a morte e a transitoriedade da vida.

Na prosa literária, por sua vez, o romance *The Castle of Otranto* (1764) publicado pelo inglês Horace Walpole, é visto como o precursor da ficção gótica no âmbito da prosa (Punter, 1996). Ou seja, o texto é considerado como o primeiro romance gótico inglês, sendo também uma obra que contribuiu para com a constituição desse gênero literário na Inglaterra. Walpole foi o quarto Conde de Orford, escritor, colecionador, *connoisseur* de arte, escritor de inúmeras cartas e entusiasta da Idade Média. De acordo com Byron e Punter (2004), Walpole foi o terceiro filho do político Robert Walpole, primeiro-ministro entre 1721 até 1742, isso comprova as influências políticas que o escritor teve em sua vida, sendo inclusive eleito membro do parlamento inglês.

Acerca da narrativa *The Castle of Otranto*, podemos pontuar que o contexto histórico do enredo se realiza no período medieval, por volta do século XII na Itália. Apesar de a obra ser ficcional, Otranto é uma cidade localizada no sul da Itália, na região de Puglia, e conhecida pelo *Castello Aragonese di Otranto*, um castelo medieval construído no século XV e que serviu para proteger a cidade contra possíveis invasões. Retornando para as especificidades do texto literário, Walpole afirmou que o romance é uma tradução de um manuscrito medieval italiano. O autor atribuído ao texto, Onuphrio Muralto, era um pseudônimo de Horace Walpole, tais informações estão nas primeiras páginas da obra. Na segunda edição, Walpole mencionou que o autor e criador da narrativa era ele mesmo. Além de o título ser *The Castle of Otranto: a gothic story*, o subtítulo foi enfatizado na segunda edição

do texto, isso remete diretamente a literatura gótica com os seus elementos específicos como o passado, o espaço e o sobrenatural, ou seja, com a maquinaria gótica.

The Castle of Otranto se desenvolveu a partir da figura do castelo, sendo palco de diversos acontecimentos sobrenaturais. O primeiro evento que ocorreu no romance foi a queda de um elmo gigante sobre Conrado, filho de Manfredo, este sendo considerado o personagem vilanesco da narrativa. Manfredo se vê atormentado e persegue a personagem feminina, Isabela, que estava prometida a seu filho. Depois da morte de Conrado, ele pretendeu continuar a linhagem familiar e decidiu se casar com ela. Porém, Isabela se interessou por Teodoro, e que depois foi revelado como herdeiro legítimo do castelo de Otranto.

A linhagem familiar, a ambição, a loucura, o espaço e o sobrenatural são elementos que constituem a narrativa considerada como precursora da prosa literária gótica, e influenciou outros autores e textos por meio de sua estrutura. Assim sendo, a maquinaria gótica proposta por Walpole no prefácio da primeira edição de *The Castle of Otranto*, é um mecanismo importante para entendermos a estrutura formal e os conteúdos da prosa gótica que foram e serão redimensionados por outros escritores:

Não reterei por mais tempo a atenção do leitor, exceto para fazer uma pequena observação. Embora os mecanismos da ação sejam frutos da invenção e os nomes das personagens, imaginários, não deixo de crer que os aspectos essenciais desta história sejam verdadeiros. A ação se desenrola, sem dúvida alguma, em algum castelo existente. O autor frequentemente parece, sem intenção premeditada, descrever algumas de suas divisões internas. O aposento, diz ele, da ala direita: a porta, na ala esquerda; a distância da capela ao apartamento de Conrado; essas e outras passagens são fortes indícios de que o autor tinha um prédio determinado diante de seus olhos. Os curiosos, que têm tempo livre para embrenhar-se em tais pesquisas, talvez possam descobrir-nos escritores italianos a fundação a partir da qual nosso autor edificou a sua obra. Se se acreditar que alguma catástrofe, bastante semelhante à que ele descreve, deu origem a este livro, tal fato irá certamente contribuir para o interesse no autor e fazer de O Castelo de Otranto uma história ainda mais emocionante. (Walpole, 1994, p. 09)

Horace Walpole se inspirou em *Strawberry Hill* para a criação de *The Castle of Otranto*. Colucci explica que “Aliás, a concepção de SH parte da criatividade lúdica de Walpole que harmonizou as luzes (belo) e as sombras (sublime) da propriedade de modo a criar uma maquete para a maquinaria gótica de Otranto [...]” (Colucci, 2024, p. 10). A sua propriedade serviu como um tipo de inspiração para a criação literária que elucidou as relações entre a arquitetura e a literatura de maneira direta. Os elementos dessa maquinaria – o espaço, o tempo, as personagens e o sobrenatural – estruturam a narrativa gótica. Quando observamos o espaço otrantino, percebemos que esse elemento da narrativa sustenta os acontecimentos sobrenaturais que constituem o texto e seus demais componentes.

Para Sandra Guardini Vasconcelos “A publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão.” (Guardini, 2002, p. 119, grifo da autora). É perceptível que o legado de tal obra e os seus elementos são cruciais para uma nova estética artística e literária que estava ganhando forma naquela época, e que no caso é a estética gótica que estava se inserindo na literatura.

A questão temporal se revela como importante parte da narrativa, o retorno do passado tanto por meio dos acontecimentos catastróficos quanto pelo aspecto medieval do castelo é ampliado por meio do termo *ancient prophecy*. Essa expressão mencionada logo no início da narrativa trouxe a sensação de o passado estar sempre perturbando o momento presente: “(u)ma antiga profecia, que proclamava que o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando quer que o seu verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo.” (Walpole, 1994, p. 17). Essa profecia será cumprida posteriormente na narrativa, e os demais temas relacionados a ela como o passado, foram retomados nas demais narrativas literárias góticas, uma vez que possuem como base e estrutura os temas explorados em *The Castle of Otranto*.

O autor salienta as partes mais importantes do espaço durante o texto. O mecanismo espacial foi elaborado e esquematizado de maneira minuciosa, e provavelmente as circunstâncias catastróficas que ocorreram em espaços medievais inspiraram Walpole para a escrita do texto literário. O mobiliário também é um elemento importante dessa maquinaria. Em *The Castle of Otranto*, os objetos que compõem o espaço trazem diversos efeitos de sentido para o texto como o medo e o terror. A galeria com a tocha, o elmo gigante, a fotografia do avô de Manfredo, os quadros, a mão invisível, a armadura, dentre outros, são objetos fantasmagóricos que ampliam a sensação de peso do espaço.

Walpole enfatiza que a maquinaria é invenção, os atores são imaginários, a narrativa é uma representação da realidade (mimese) e os acontecimentos se passam em um castelo real. A ficção e a realidade são dois polos interessantes para se pensar o enredo, pois para o autor existem “dois tipos de romance” (Walpole, 2001, p. 09)⁹ que estão dispostos na sua narrativa. Dentre eles, o romance antigo (romance) se relaciona com a imaginação e a improbabilidade e o romance moderno (novel) com a cópia bem-sucedida da natureza, ou seja, da realidade.

⁹ *two kinds of romance* (Walpole, 2001, p. 09)

Além disso, convém mencionar que Walpole enfatiza no prefácio da segunda edição de *The Castle of Otranto* que Shakespeare é “(o) grande mestre da natureza” (Walpole, 2001, p. 10)¹⁰ e o modelo que ele copiou. Podemos citar que algumas peças de William Shakespeare (1564-1616), a saber; *Titus Andronicus* (1594) e *Hamlet* (1601), dialogam com a prosa gótica consolidada por Walpole séculos depois. *Titus Andronicus* é uma peça que tem como enfoque o pano de fundo histórico da guerra dos romanos contra os godos, em que os temas da morte, da disputa pelo poder e da vingança dialogam com os temas do enredo otrantino. Em *Hamlet*, por sua vez, o fantasma representado pelo pai do príncipe Hamlet e o tema da vingança (o passado que atormenta o presente), são dois tópicos que também dialogam com os temas do Gótico na literatura.

Em obras literárias posteriores, enfatizamos aqui as narrativas poeanas, sobretudo, “The Fall of the House of Usher”, pode-se perceber que os temas mencionados anteriormente e a maquinaria gótica, são retomados mediante a casa que é representada como um ambiente labiríntico. Por meio desse espaço agora redimensionado, as personagens são descritas como seres que possuem diversas complexidades e são capazes de influenciar a ambientação espacial. Ou seja, elas dialogam de maneira excessiva com o espaço em que estão inseridas, é como se as personagens e o espaço fossem apenas um elemento dentro da narrativa. Por fim, o termo Gótico na literatura (poesia e prosa) dialogou com temas como a morte, o mistério e o retorno ao passado, além de se inserir na maquinaria gótica que seria uma forma de como a prosa gótica se desenvolveu a partir de *The Castle of Otranto*.

1.4. O espaço gótico na literatura

Sobre o espaço na literatura, retomamos ao termo topoanálise que se refere à análise e o estudo do espaço nas obras literárias. A topoanálise foi empregada pela primeira vez pelo filósofo francês Gaston Bachelard, e diz respeito ao “(e)studo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima.” (Bachelard, 1998, p. 22). Esse termo é retomado e ampliado pelo professor e pesquisador Oziris Borges Filho, ele afirma que “Por topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras as abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária.” (Borges, 2008, p. 01).

¹⁰the great master of nature (Walpole, 2001, p. 10)

Portanto, é perceptível que o espaço na literatura se relaciona com diversas matizes de sentido, com as nuances da narrativa e os seus elementos como o tempo, os personagens e o narrador.

O mobiliário que constitui o espaço também é relevante, pois como pontua Borges, “(q)uando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações com o recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos.” (Borges, 2007, p. 17). Em outras palavras, o mobiliário estrutura o espaço, especialmente nas narrativas góticas. O mobiliário trará efeitos de sentido amedrontadores, visto que dentro do espaço há uma excessividade de objetos que trazem uma sensação de enclausuramento, como por exemplo os inúmeros livros e as armaduras medievais que compõem o texto “The Fall of the House of Usher”.

Acerca do espaço gótico, Botting menciona que esse espaço é visto como “Decadente, sombrio e cheio de passagens secretas, o castelo estava ligado a outros edifícios medievais — especialmente abadias, igrejas e cemitérios — que, por estarem em ruínas, remetiam a um passado feudal associado à barbárie, à superstição e ao medo.” (Botting, 1996, p. 02)¹¹. Ressaltamos que a arquitetura medieval está associada com o espaço gótico, pois os castelos medievais, por exemplo, são retomados nas narrativas góticas, mas nem tudo o que é medieval se associa com o termo Gótico. Desse modo, é necessário efeitos de sentido como o medo para se conectar à estética gótica, bem como o mobiliário, pois é por meio deles que as inquietações são constituídas por meio do espaço.

Edgar Allan Poe, por sua vez, em seu texto “Time and Space” (1844), obra essa que o escritor discute sobre a relação entre o tempo e o espaço nas narrativas, principalmente os objetos que compõem a circunscrição espacial, pontua que “O espaço é precisamente análogo ao tempo. Pelos objetos sozinhos nós estimamos o espaço; e poderíamos defini-lo racionalmente como “a sucessão de objetos” e o tempo como “a sucessão de eventos” (Poe, 2001, p. 384)¹². Em outras palavras, o espaço gótico está associado aos outros elementos da narrativa, em que os eventos ali constituídos devem ser analisados. A sucessão de objetos, como se refere Poe, possuem efeitos de sentido que conectam os eventos da narrativa dentro de um todo coeso. Desse modo, esses efeitos estão conectados com a tonalidade melancólica que o autor maneja na construção da obra. Colucci ressalta que o espaço e os demais elementos da narrativa estão harmonicamente articulados entre si, e menciona Poe como o construtor de uma poética do espaço gótico por meio de seus textos seminais:

¹¹ *Decadent, gloomy, and full of secret passages, the castle was connected to other medieval buildings—especially abbeys, churches, and cemeteries—which, in their generally ruined states, recalled a feudal past associated with barbarism, superstition, and fear. (Botting, 1996, p. 02)*

¹² *Space is precisely analogous with time. By objects alone we estimate space; and we might as rationally define it “the succession of objects” as time “the succession of events. (Poe, 2001, p. 384)*

Note-se que, ao espaço, Poe insere as personagens, o narrador, os motivos e os temas: todos harmonicamente articulados e em relação de interdependência. Em conjunto, esses elementos propiciam e constroem o efeito de sentido, propiciando uma atmosfera extremamente tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos e desconhecidos, aquele “[...] medo cósmico, perseguidor e indefinido, que extrapola nossa capacidade de mantê-lo sob controle e desvendá-lo”, conforme explicita Lovecraft (1987, p.1). (Colucci, 2008, p. 04).

Nesse excerto, percebemos que a construção das narrativas poeanas estão baseadas na unidade de efeito, sendo que tais efeitos são uma consequência da inventividade do autor que elabora e arquiteta o espaço que dialoga com cada elemento e detalhe do texto, e exprime os medos humanos. Essa poética do espaço dialoga com o que Walpole propõe em sua maquinaria gótica. Poe segue a tradição gótica walpoliana em suas narrativas. Em seus textos percebemos os elementos dessa maquinaria, só que redimensionados e reinterpretados de diferentes formas pelo escritor. A estética poeana é baseada na tonalidade melancólica e na unidade de efeito que visa impactar o leitor desde as primeiras páginas do conto. A categoria espacial é central para que o autor chegue em efeitos de sentido esperados com a sua narrativa. No contexto das obras de Poe, a casa, o comportamento das personagens e a natureza que circunda esse espaço ganha contornos mais proeminentes.

Retomando acerca do inquietante espaço gótico, destacamos que o adjetivo Inquietante se refere aos sentimentos e sensações relacionadas à angústia e ao horror que estão constituídos no *corpus* a ser analisado. Freud explica que “O inquietante”^{*} é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante.” (Freud, 2010, p. 248, grifo do tradutor). Ou seja, o espaço gótico suscita angústias e temores por meio dos corredores labirínticos criados pelos autores das narrativas, principalmente nas narrativas poeanas. Tais sensações revelam-se como efeitos de sentido que corroboram para a construção da ambientação e do espaço.

Por outro lado, Todorov (1980, p. 44-45) utilizou o termo Estranho para se referir a sensação de estranhamento evocado na narrativa “The Fall of the House of Usher”. O escritor menciona que o Estranho constitui uma série de acontecimentos dos quais coincidem entre si, como a ressurreição de Lady Madeline e a queda da casa. Esses acontecimentos são considerados como uma espécie de “sobrenatural explicado” (Todorov, 1980, p. 44), ou seja, Poe explica essas circunstâncias de maneira racional na narrativa literária. Mas, mesmo assim, Todorov pontua o efeito de estranhamento e a sua relevância. O Inquietante e o Estranho são termos diferentes, eles se distinguem pelo fato de que a sensação de estranhamento sobre um espaço ou uma situação se opõe a angústia do familiar que se torna não-familiar, como é o caso do

efeito inquietante (Freud, 2010). Porém, ambos os efeitos de sentido se relacionam na narrativa, pois o inquietante se associa, também, com o fato de acharmos estranho um ambiente ou situação, principalmente quando pensamos na palavra casa sendo relacionada ao aconchego e ao descanso. No caso de “The Fall of the House of Usher”, percebemos que a ambientação espacial gera angústias e medo no narrador-personagem, as suas impressões também influenciam os leitores da obra a terem uma sensação negativa acerca daquele espaço.

Além disso, ressaltamos também o sublime e o belo. Esses são tópicos para pensarmos sobre a suntuosidade do espaço gótico e seus efeitos de sentido. O filósofo Edmund Burke em sua célebre obra *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) menciona o sublime como uma sensação que se assemelha ao medo e ao sobrenatural:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. [Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. Sem dúvida alguma, os tormentos que nos podem ser infligidos são muito maiores, quanto ao seu efeito sobre o corpo e o espírito, do que quaisquer prazeres que os hedonistas mais consumados poderiam sugerir, ou do que a imaginação mais vívida e o corpo mais sensível poderiam gozar. (Burke, 1993, p. 48, grifo do tradutor)

O espaço e seu mobiliário podem ser analisados como elementos capazes de incitar dor e perigo, pois geram sensações e emoções relacionados ao medo e ao terror. Ademais, a dor e o prazer, que podem ser traduzidas pela dicotomia sublime e belo, treva e luz, escuro e claro, são elementos que representam a dualidade e que constituem o espaço gótico. Ao mesmo tempo em que a casa é aterrorizante (sublime), ela também pode ser vista como suntuosa (belo). Esses elementos citados são distintos, mas possuem conexões entre si e a dor (sublime) pode ser interpretada como um sentimento mais intenso e visceral do que o prazer (belo), como bem pontua Burke.

O sublime causa admiração e fascínio e o belo desperta os contrastes entre a grandiosidade e a pequenez dos seres humanos mediante aos objetos imponentes do mundo, como é o caso de “The Fall of the House of Usher” em que o narrador-personagem se encontra limitado ao se deparar com a casa e seus mistérios mais profundos. Em “Ligeia” (1838), conto escrito por Poe, percebemos que há beleza nas formas amedrontadoras, o narrador-personagem afirma que “Não há beleza requintada”, diz Bacon, Lord Verulam, falando verdadeiramente de todas as formas e gêneros de beleza, “sem alguma estranheza na proporção”. (Poe, 2001, p.

63).¹³ Assim, quando pensamos no termo Gótico se inserindo no espaço, é perceptível que o seu aspecto labiríntico e até mesmo antigo evoca sensações diversas aos leitores, como é o caso dos sentimentos inquietantes como o terror e o sublime.

1.5. O gótico no cinema

Esses elementos citados acerca da estética gótica, da maquinaria gótica e dos seus efeitos de sentido são traduzidos do texto literário para as narrativas fílmicas. Há inúmeras adaptações dos textos góticos e das narrativas poeanas para além de *La Chute de la Maison Usher*. Acerca das adaptações, o filme alemão *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (1922) é inspirado na obra *Dracula* e a figura do vampiro é um tema central nessa narrativa. Existem outras duas refilmagens de *Nosferatu*, sendo *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979) dirigido pelo diretor alemão Werner Herzog e *Nosferatu* (2024) dirigido pelo diretor americano Robert Eggers.

A narrativa *Nosferatu* se inicia com Thomas Hutter, que é representado como um homem de negócios e ele terá que se encontrar com o conde Orlok para a negociação de uma propriedade. A esposa de Thomas, Ellen Hutter, se apresenta como uma personagem magnética e o ar de mistério que a envolve acaba por atrair Orlok. A figura feminina é relevante nessa versão, uma vez que Ellen se torna alvo central do vampiro. Ellen é representada como uma mulher que possui terrores noturnos, convulsões e vulnerável ao personagem vilanesco. Os ambientes tortuosos compõem a fotografia e o cenário no filme, sobretudo quando o espectador acompanha a viagem de Thomas até o castelo do conde. O personagem vilanesco, o tempo que remete ao passado e o espaço gótico da maquinaria gótica são traduzidos principalmente por meio da figura do conde Orlok e do espaço estreito e claustrofóbico apresentados ao decorrer do filme.

A narrativa gótica é revelada à medida que a montagem e a sequência de cenas são apresentadas. As personagens e o espaço estruturam o todo coeso da narrativa, em que os acontecimentos estão diretamente conectados ao conde Orlok, e a câmera cinematográfica, além de focalizar, também intensifica a construção do espaço, do ambiente e das personagens. Ou seja, a apresentação dessas estruturas logo nas primeiras cenas dos filmes reitera que algo está escondido, e paralelamente, já indica os próximos acontecimentos da película. O tempo, o espaço, as personagens e o sobrenatural são amplamente conectados e trazem uma atmosfera

¹³ 'There is no exquisite beauty', says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and genera of beauty, 'without some strangeness in the proportion. (Poe, 2001, p. 63).

com seus próprios enigmas que tendem a impactar os espectadores. A construção do espaço gótico nesse filme acrescenta ainda mais uma camada de inquietação, suscitando efeitos de sentido como o terror.

Acerca das adaptações dos textos literários de Poe, percebemos uma produção cinematográfica que se constituiu desde o início do cinema moderno (década de 40) até a contemporaneidade. Algumas adaptações realizadas dos textos poeanos foram dirigidos pelo diretor americano Roger Corman. *The Pit and the Pendulum* (1961) e *The Tomb of Ligeia* (1964) tem como um dos protagonistas principais o ator americano Vincent Price. Ainda, há outras obras como *The Fall of the House of Usher* (1960), *The Raven* (1963) e *The Masque of the Red Death* (1964), também dirigidos por Corman. *The Haunted Palace* (1963), por sua vez, é a adaptação do poema “The Haunted Palace” (1839) escrito por Poe e da novela escrita por H. P. Lovecraft intitulada *The Case of Charles Dexter Ward* (1941).

A mais recente série, *The Fall of the House of Usher* (2023), se caracteriza como a adaptação do conto de Poe, bem como de outros textos literários do escritor. A série *Penny Dreadful* (2014-2016), por sua vez, mostra-se como uma narrativa cinematográfica relevante. A adaptação possui personagens como Drácula, Frankenstein, Dorian Gray, dentre outros, em que o espaço também é um elemento que corrobora para com a estruturação da série. Ainda sobre as narrativas poeanas, existem histórias em quadrinhos, mangás, *graphic novels*, e produtos como bolsas, camisas, jogos eletrônicos, bonecos estilizados na figura de Poe, quadros, dentre outros itens. A importância do autor na contemporaneidade é visível quando percebemos as inúmeras referências atribuídas a ele. Tais referências não se esgotam e estão se tornando cada vez mais ampliadas e popularizadas por meio de diferentes mídias.

Inclusive, há uma ópera baseada no conto “The Fall of the House of Usher”. *La Chute de la Maison Usher* (1917) foi escrita pelo compositor francês Claude Debussy (1862-1918), essa ópera é considerada como inacabada, ela se constitui em um único ato dividido por duas cenas. A ópera traduz a narrativa e as personagens principais do conto por meio de sua sonoridade e dramaticidade. O aspecto dramático da ópera traz um caráter ainda mais expressivo para a narrativa poeana, e, também, acrescenta uma camada de mistério por meio dos sons ao fundo da fala do tenor lírico. Com isso, podemos perceber o reconhecimento de Poe por meio dos artistas franceses, isso contribui para a ampliação da estética gótica como um todo, sobretudo em países europeus como a França.

Outro exemplo é o curta-metragem *Vincent* (1982) dirigido por Tim Burton. O personagem principal, Vincent Malloy, se imagina como o ator Vincent Price. Vincent se apresenta como um leitor e idealizador das obras de Poe. O curta-metragem é em preto e branco,

há o narrador que conta a história do garoto e alguns acontecimentos de sua vida. Vincent é uma criança de 7 anos, ele é representado como um garoto solitário. A narração do curta se constitui por um poema que descreve a sua personalidade e a sua existência.

A mãe do garoto traz ele para a realidade, ela ainda menciona que o garoto não é louco e nem está possuído, e que os jogos sombrios que ele performa estão em sua própria mente. O maior desejo do garoto é ser Vincent Price, ele tenta se parecer com o ator e finge estar em narrativas. Ele está perdido em seus devaneios e sonhos, e preso também em sua própria mente e no espaço que vive com a sua família. O espaço gótico e o sobrenatural são traduzidos por meio dos objetos e das cores soturnas no curta. O garoto é visto como pequeno perto dos objetos e perto de sua mãe. O sobrenatural aparece por meio do espaço em que o garoto está inserido, de sua personalidade e pelo fato de estar enclausurado em um espaço físico e mental. A técnica de animação *stop motion* faz com o que o espaço e o mobiliário sejam focalizados e até mesmo ampliados.

A sua imaginação fértil o faz performar monstros terríveis. Vincent imagina o espaço onde vive como se fosse um castelo, as experiências estranhas que ele gostaria de fazer é transformar a sua tia em um boneco de cera e o seu cachorro em um zumbi. A sua realidade está distorcida pelas leituras dos textos poeanos e pela interpretação do ator Vincent Price nos filmes que ele assiste. Essa imagem traduz os galhos secos e o gato preto mencionados respectivamente em “The Fall of the House of Usher” e “The Black Cat” (1843):

Figura 1 – Os galhos secos e o gato preto



Fonte: Imagem do curta-metragem *Vincent* (Tim Burton, 1982)

O espaço em *Vincent* possui uma dualidade entre a realidade da casa e a imaginação do garoto. Ele gostaria que a sua casa fosse parecida com as narrativas góticas, com morcegos, monstros e fantasmagorias e que o espaço tivesse tapeçarias escuras nas paredes. Ademais, a

melancolia descrita pelos textos poeanos é traduzida por meio das atitudes soturnas do garoto e, também, pelo *background* escuro da parede que aparece na segunda imagem abaixo, e que remete ao espaço imaginado por ele:

Figura 2 – O espaço real e o espaço imaginado



Fonte: Imagens do curta-metragem *Vincent* (Tim Burton, 1982)

O espaço imaginado é uma nuance narrativa construída pelo garoto, e por esse fato também, ressaltamos que o espaço gótico é imaginado no curta-metragem pela personagem, e consequentemente, recriado na narrativa por meio da imaginação. Ressaltamos, também, que o elemento espacial é considerado como um elemento por vezes inesgotável, e que irá estruturar a atmosfera das narrativas. Por fim, percebemos que o termo Gótico, principalmente quando o relacionamos com o cinema, apresenta algumas nuances artísticas relevantes como o expressionismo alemão, o impressionismo francês com a adaptação *La Chute de la Maison Usher*, e até mesmo outras mídias como o curta-metragem, os mangás e os quadrinhos que traduzem a estética gótica por meio de diferentes linguagens.

As adaptações cinematográficas traduzem os textos literários, ressaltamos aqui as narrativas góticas, principalmente “The Fall of the House of Usher”. A tonalidade melancólica, o mistério e o espaço são traduzidos por meio do cinema com suas técnicas e sua linguagem própria. Assim, mediante essas novas mídias, o Gótico se consagra como uma estética contemporânea, visto que há diversas adaptações dos textos literários góticos todos os anos. Concluimos que as sensações amedrontadoras evocadas pelo Gótico são inesgotáveis e se constituem na história da humanidade *ad infinitum*.

2. LITERATURA E CINEMA: O TEXTO LITERÁRIO E A ADAPTAÇÃO

Parte desse diálogo contínuo com o passado, pois é isso que a adaptação significa para os públicos, cria o duplo prazer do palimpsesto: mais de um texto é experienciado - e de forma proposital. (Hutcheon, 2013, p. 161)

Os julgamentos de valor que subordinam adaptações específicas à adaptação como um processo, provavelmente serão julgamentos sobre como essas adaptações lidam com a dinâmica de poder que encontram nos textos que adaptam — como buscam replicar, questionar, alterar ou inverter a dinâmica de poder e os diferenciais que tornaram os textos que adaptam dignos de adaptação em primeiro lugar. (Leitch, 2025, p. 39)¹⁴

2.1. O texto literário

A literatura é uma estrutura complexa. A ficção, a imaginação e a linguagem, livre de qualquer funcionalidade, constroem a literariedade do texto, esse termo foi criado pelos formalistas russos no século XX. A literariedade distingue a literatura das demais artes e da linguagem utilizada no cotidiano. A linguagem literária tem como base a palavra redimensionada e transformada para além do senso comum. Alguns exemplos são a linguagem figurativa, a conotação e a subjetividade, que são elementos próprios da linguagem estética literária.

O crítico literário britânico pós-estruturalista Terry Eagleton traz inúmeras discussões sobre a literatura e a linguagem literária. Para Eagleton “Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou imaginativa, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar.” (Eagleton, 2006, p. 02). Ou seja, a sua forma peculiar produz uma sensação de estranhamento (Chklovski, 1978) que é percebida pelos leitores por meio dos textos. Esse efeito de sentido contribui para uma percepção mais ampliada das experiências humanas. Ou seja, o estranhamento construído pela literatura gera no leitor um pensamento crítico sobre o narrador ou as personagens e questiona a estrutura da própria narrativa. Nesse sentido, o teórico estruturalista búlgaro-francês Tzvetan Todorov reforça que a literatura possui linguagem e significação própria:

A literatura é um sistema de signos, um código, análogo aos outros sistemas significativos, tais como a língua articulada, as artes, as mitologias, as representações oníricas etc. Por outro lado, e nisso ela se distingue das outras artes, constrói-se com

¹⁴ *Value judgments that subordinate particular adaptations to adaptation as a process are likely to be judgments about how those adaptations handle the power dynamics they find in the texts they adapt— how they seek to replicate, question, alter, or reverse the power dynamics and differentials that made the texts they adapt worth adapting in the first place. (Leitch, 2025, p. 39)*

a ajuda de uma estrutura, isto é, a língua; é pois um sistema significativo em segundo grau, por outras palavras, um sistema conotativo. Ao mesmo tempo a língua, que serve de matéria à formação das unidades do sistema literário, e que pertence, pois, segundo a terminologia hjelmsleviana, ao plano da expressão, não perde sua significação própria, seu conteúdo. (Todorov, 2006, p. 30).

A palavra escrita, que estrutura a linguagem literária, corrobora para com a criação dos efeitos estéticos inerentes a forma e o conteúdo dos textos. Por meio dos vocábulos inseridos nas narrativas, a literariedade é aos poucos construída e os significados e os temas geram diferentes efeitos de sentido. Ademais, a crítica literária Julia Kristeva, influenciada por Barthes, Sigmund Freud e Mikhail Bakhtin, ressalta que a literatura é capaz de provocar transformações sociais, políticas e ideológicas, além de explorar questões subjetivas e dialogar com outros textos (Kristeva, 2005).

2.2. O conto

Nessa esteira, o conto é um exemplo dessa literariedade citada anteriormente, sendo visto como uma tessitura textual compacta. O conto é um gênero literário conhecido pela sua curta extensão, possui uma estrutura com início, meio e fim, comum às narrativas de prosa. Diferentemente do romance, o conto possui poucas ramificações em sua estrutura, ou seja, há um desenvolvimento mais conciso dos elementos da narrativa como as personagens, por exemplo. Essas noções sobre o gênero dialogam de maneira direta com os textos críticos de Poe sobre o conto.

A unidade de efeito, a atmosfera, a tonalidade e a leitura breve e contínua são características que nos fazem compreender o conto, sobretudo as narrativas poeanas. Poe em “The Philosophy of Composition” (1846), texto esse que o escritor expõe suas reflexões sobre o processo de composição literária, em que ele enfatiza sobre a construção da unidade de efeito e a tonalidade nas narrativas e a importância que esses elementos possuem na combinação de eventos arquitetada por ele. Ademais, nesse texto ainda podemos perceber que Poe explora outros temas como a Beleza, a Verdade e a Paixão e que estão atrelados ao poema intitulado de “The Raven” (1845), ao decorrer do texto teórico o escritor analisa essa obra. Ele pontua ainda que a tonalidade melancólica é essencial para a construção do poema, e, também, esse tom pode ser observado nos demais textos literários de Poe, principalmente em “The Fall of the House of Usher”. No excerto abaixo Poe pontua sobre a relevância do efeito e como ele afeta os indivíduos que entram em contato com ele, sobretudo na narrativa literária:

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a

originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom - com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (Poe, 1999, p. 01, grifo do tradutor)

No conto “The Fall of the House of Usher” percebemos que o efeito de sentido evocado pela casa remete as inquietações daquele espaço descrito de forma soturna pelo narrador. Os incidentes ordinários, como é o fato de o narrador, amigo de Roderick, ir fazer uma visita a sua residência e o diálogo entre eles, possui um tom peculiar que instiga o mistério e que envolve tanto o espaço quanto as personagens. A unidade de efeito se estabelece pelo fato de que desde o começo do conto fora sendo criada uma atmosfera que possui diversos enigmas em torno do ambiente em que a casa se insere e o fato de o dia ser de “(o)utono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras, nos céus [...]” (Poe, 1978, p. 07) . A brevidade é um elemento que dialoga com os conceitos acima mencionados, a tonalidade do texto e o seu impacto é destruído em narrativas muito longas segundo Poe:

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. Mas, visto como, *ceteris paribus*, nenhum poeta pode permitir-se dispensar *qualquer coisa* que possa auxiliar seu intento, resta a ver se há, na extensão, qualquer vantagem que contrabalance a perda de unidade resultante. Digo logo que não há. O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves eleitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. Por essa razão, pelo menos metade do *Paraíso Perdido* é essencialmente prosa, pois uma sucessão de emoções poéticas se intercala, *inevitavelmente*, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito. (Poe, 1978, p. 02, grifo do tradutor)

As narrativas consideradas curtas, como é o caso de “The Fall of the House of Usher”, instigam os leitores a se interessarem pela narrativa e darem continuidade em sua leitura. A unidade de efeito, que promove o caráter excepcional da narrativa, ocorre pelo fato de provocar impacto imediato nos indivíduos que leem o texto. Desde as primeiras páginas vai sendo criada uma atmosfera e uma tonalidade que conduzem aos efeitos de sentido, que em sua grande parte, são inquietantes. Por meio do medo a unidade de efeito vai sendo estruturada. Os efeitos são intensificados à medida que as páginas começam a correr, o que impacta, também, no desfecho final. Ainda, a beleza, a tristeza e a melancolia são uma combinação de temas e

uma estética empregada pelo autor em seus poemas e contos, ambas estão conectadas entre si, como explica Poe:

Encarando, então, a Beleza como a minha província, minhaseguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensível as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos. (Poe, 1978, p. 03, grifo do tradutor)

A tonalidade acompanha os temas melancólicos das narrativas poéticas, se tornando, como o próprio autor pontua, o mais legítimo dos tons poéticos, isso é evidenciado em contos como “Ligeia” (1838), “The Oval Portrait” (1842), “The Pit and the Pendulum” (1842) e o próprio “The Fall of the House of Usher”. Com isso, pontuamos que o conto na visão de Poe é um gênero que deve ser construído de forma estratégica. A brevidade e a tonalidade se constituem como elementos que despertam o interesse no leitor, além de gerar sentimentos de inquietação que corroboram para manter a tensão do conto do início até o final do texto. Pontuamos que “The Fall of the House of Usher” é um exemplo de como toda essa composição explicitada por Poe em seu texto teórico “The Philosophy of Composition” pode ser vista na narrativa, envolvendo elementos como a tonalidade, a unidade de efeito, a melancolia e a brevidade.

2.3. Teorias do cinema

Com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière; Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) em 1895, esse aparelho permitia captar as imagens e projetá-las em uma tela, estruturando o que conhecemos por cinema (Rossato, 2019). O primeiro filme dos Lumière foi *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon* filmado em 1895 e projetado no Grand Café Paris que possui 45 segundos de duração (Rossato, 2019). Assim sendo, os primeiros filmes eram em preto e branco e mudos, sem a presença de cor e com a ausência de diálogos por meio da fala. A linguagem utilizada era por meio das expressões faciais das personagens, dos gestos e dos intertítulos, ou seja, os letreiros explicavam informações relacionadas aos componentes formais da narrativa.

A tecnologia existente nos primórdios do cinema não era tão desenvolvida como na contemporaneidade, e por esse motivo os filmes possuíam tais características. A partir dos anos 1920, houve inúmeros avanços para transformar o preto e branco em cores reais e possibilitar a sincronidade entre as imagens e a fala dos atores. Mas, uma das essências do cinema, a imagem, é um elemento primordial para a sua construção das narrativas e foi enfatizada desde

a origem da sétima arte. Com isso, o filósofo e teórico do cinema Gilles Deleuze, disserta a respeito do caráter imagético do cinema e de sua mobilidade:

Com efeito, vemo-nos diante da exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos Imagem o conjunto daquilo que aparece. Não se pode nem mesmo dizer que uma imagem aja sobre uma outra ou reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um "caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo". *Cada imagem age sobre outras e reage a outras em "todas as suas faces" e "através de todas as suas partes elementares"*.⁶ "A verdade é que os movimentos são muito claros como imagens, e que não cabe procurar no movimento outra coisa além do que nele se vê."⁷ Um átomo é uma imagem, logo, um conjunto de ações e de reações. Meu olho, meu cérebro, são imagens, partes de meu corpo. Como meu cérebro conteria as imagens, posto que é uma imagem dentre as outras? As imagens exteriores agem sobre mim, transmitem-me movimento, e eu restituo movimento: como as imagens estariam em minha consciência, posto que eu próprio sou imagem, isto é, movimento? E, nesse nível, posso ainda falar de mim, de olho, de cérebro e de corpo? Apenas por mera comodidade, pois nada ainda se deixa assim identificar. Seria antes um estado gasoso. (Deleuze, 1983, p. 70, grifo do tradutor)

O mundo e os objetos se transformam em imagens em movimento captadas pelo cinematógrafo, e essa combinação de fatores ressalta a sequenciação de acontecimentos apresentados por meio da película cinematográfica. As imagens, como pontua Deleuze, agem e reagem umas sobre as outras e formam as cenas capturadas pela câmera. Essa filosofia da imagem, proposta por Deleuze, ressalta que as imagens em movimento se conectam entre si. Esses elementos constroem o que conhecemos por cinema e geram os seus próprios efeitos de sentido. Na mesma esteira, o crítico de cinema André Bazin pontua que o cinema é um meio de registrar a realidade por meio das imagens:

Tal imagem tem força de realidade não apenas porque é precisa na reprodução da aparência, mas em razão de sua gênese peculiar, baseada no processo fotoquímico. Aqui, a reprodução não é pecado, não resulta de escolha do artista. No cinema, o ilusionismo não o é plenamente; o objeto deixou efetivamente seu rastro na película, e crer em sua existência ou ficar seduzido pela sua palpabilidade não constitui obstáculo. Apoiados na força psicológica desse rastro do mundo em seu corpo, a fotografia e o cinema constroem sua estética a partir daí, explorando seu poder essencial de reprodução do real e liberando, ao mesmo tempo, as artes plásticas de afã de imitação precisa. Na pintura, escravizar-se à aparência é macular a arte; no cinema, macular a aparência é perder o solo da expressão, anular o específico e todas as suas promessas de revelação. (Bazin, 1991, p. 16)

A realidade das imagens é um ponto para a compreensão do cinema como menciona Bazin. A câmera apresenta a constituição do mundo e as imagens ficam registradas na película. O cinema é uma forma de expressão que transmite os detalhes do mundo exterior, a aparência e a reprodução das imagens nos permitem perceber a sua materialidade. Mesmo quando há os efeitos especiais (pirotecnia), como no caso de *La Chute de la Maison Usher*, percebemos a

proeminência das imagens, isto é, a realidade captada pela câmera que focaliza as personagens, por exemplo. Por sua vez, o diretor formalista soviético Sergei Eisenstein apresenta perspectivas técnicas e teóricas para pensarmos a forma e a estrutura cinematográfica que potencializam a experiência do cinema:

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as plateias de todo o mundo veem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas. Porém, no primeiro meio século de sua história, o cinema só explorou uma parte insignificante de suas infinitas possibilidades. Por favor, não me interpretem mal. Não se trata do que foi feito. Coisas magníficas foram feitas. Só no que diz respeito ao conteúdo houve um dilúvio de novas ideias e novos ideais que fizeram brotar da tela as novas ideias sociais e o novo ideal socialista da vitoriosa Revolução de Outubro. A questão é - o que pode ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema. Aquilo que ele possui de específico, de único, aquilo que somente o cinema seria capaz de construir, de criar. Ainda não encontraram a solução definitiva para o problema da síntese das artes que tendem a uma fusão plena e orgânica no campo do cinema. Enquanto isto, problemas novos se acumulam diante de nós. Mal tínhamos acabado de dominar a técnica da cor e novos problemas de volume e de espaço se colocaram diante de nós, culminando com o filme estereoscópico. E então, de repente, o imediatismo da televisão nos coloca diante da realidade viva e parece desmanchar as experiências ainda não completamente assimiladas e analisadas do cinema mudo e sonoro. A montagem nada mais era do que a marca, mais ou menos perfeita, da marcha real de uma percepção de um acontecimento reconstituído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista. (Eisenstein, 2002, p. 11)

As provocações feitas pelo autor sobre as potencialidades técnicas, a invenção criativa e o que pode ser feito e criado com os meios do cinema, ampliam a visão sobre a estrutura das narrativas e as ferramentas utilizadas para a sua criação. O tempo e o espaço, por exemplo, dialogam com a linguagem cinematográfica (planos, ângulos, movimentos de câmera, luz, sonoplastia, etc). Esses mecanismos geram diferentes efeitos de sentido, ora enfatizando determinadas personagens, ora ressaltando o espaço e o tempo no fio narrativo.

Ademais, a montagem é um processo de seleção e combinação dos enquadramentos de um filme, além de criar a sequência de cenas e imagens que estruturam a narrativa. Esse artifício enfatizado por Eisenstein proporciona sensações e impactos no espectador, além de proporcionar novas formas para as imagens que estão em movimento. A montagem não é apenas uma junção de cenas, mas uma criação formal que proporciona para as imagens um movimento fluido e concreto na formação da película, sendo, portanto, um elemento que estrutura o fio narrativo. Ressaltamos, portanto, que as imagens em movimento e a montagem são alguns dos termos que utilizaremos para analisarmos a linguagem cinematográfica em *La Chute de la Maison Usher* e como essa linguagem corrobora para estruturar a adaptação.

2.4. O espaço cinematográfico

Para os autores Gaudreault e Jost o espaço é tão importante como as outras formas e estruturas que constituem a narrativa cinematográfica, sendo um dado incontornável, bem como é a montagem para Eisenstein:

O espaço é um dado incontornável que não podemos desprezar quando se trata de narrativas: a maiorias das formas narrativas inscreve-senem quadro *espacial* suscetível de acolher a ação vindoura. A narrativa cinematográfica, quanto a isso, não é exceção. Parece até mesmo ser difícil conceber uma sequência de eventos fílmicos qualquer que não esteja, sempre, inscrita em um espaço singular. A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, como veremos, *ao mesmo tempo*, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas. (Gaudreault e Jost, 2009, p. 50, grifo dos autores)

As ações e os acontecimentos estão dentro de um quadro espacial, isso significa que a sequência dos eventos estará inscrita em um determinado espaço, ambos dialogam de maneira direta, uma vez que a existência de um não existe sem o outro. A imagem que capta os objetos é revelada como um significante espacial, pois os fatos e o contexto são uma característica imanente desse espaço como pontuam Gaudreault e Jost. Em outros termos, foi apresentado no excerto acima que a unidade básica da narrativa é a imagem e o espaço que a constitui. Dessa maneira, o quadro espacial é contexto principal que desenvolve a narrativa na perspectiva dos teóricos. Os demais elementos de um filme como as personagens e o tempo são compostos pela unicidade espacial realizada por meio dos movimentos da câmera. Dessa maneira, os planos, os ângulos, e até mesmo o cenário, se relacionam com o enquadramento da sequência das imagens que produzem as cenas. O cenário, por sua vez, é o ambiente físico e social em que a narrativa se desenvolve, o que inclui outros elementos como a época, o local e o mobiliário.

O cenário é, grosso modo, uma das características até aqui mencionadas que mais se parece com o que chamamos de espaço. A câmera focaliza um local determinado e isso faz com que os locais e o cenário sejam confundidos com o espaço, mas ressaltamos que o cenário e o espaço são termos diferentes. O local, por sua vez, é um lugar, uma região e até mesmo uma circunscrição e se diferencia do cenário e do espaço. O espaço é visto de maneira amplificada pelos autores Gaudreault e Jost, não sendo apenas um mero cenário, mas um mecanismo ativo que se encontra nos demais elementos da narrativa como a imagem. A câmera, nesse viés, corrobora para com a construção das cenas na narrativa cinematográfica. Sendo assim, para o teórico brasileiro Ismail Xavier:

Os elementos fundamentais para a constituição da representação encontram-se todos contidos dentro do espaço visado pela câmera, ocorrendo, além disso, um reforço

desta tendência ao enclausuramento, proveniente de dois outros fatores combinados: (1) a própria configuração do cenário, tendente a produzir uma unidade fechada em si mesma; (2) a imobilidade e o ponto de vista da câmera, cúmplice no efeito sugerido pelo cenário, na medida em que a visão de conjunto evita a fragmentação do espaço em que a ação se desenvolve. (Xavier, 2005, p. 21)

Por meio do espaço podemos perceber os efeitos de sentido criados mediante a câmera. O enclausuramento mencionado por Xavier é combinado pela configuração do cenário fechado em si mesmo. A imobilidade e o ponto de vista da câmera evocam efeitos de sentidos e evita a fragmentação do espaço e das ações desenvolvidas, isto é, de que ele seja visto de maneira isolada no filme. A importância do espaço cinematográfico é tamanha que é por meio dele que as ações e os efeitos ganham diferentes formas, um exemplo disso é em *La Chute de la Maison Usher*. O espaço cinematográfico é elemento central nessa adaptação, é por meio dele que a narrativa se constrói. Além disso, os efeitos de sentido do espaço mediante ao cenário, a câmera e aos planos criam uma atmosfera aterrorizante.

Para Jean Epstein, por outro lado, o espaço é definido por ele como espaço-tempo. Ainda, Epstein pontua que o ser humano ainda não conseguiu entender a complexidade desse componente:

Uma das características essenciais do cinematógrafo é a de suprir, em grande parte, esta falha, oferecendo-nos algumas sínteses, reconstituindo as continuidades de uma amplitude e de uma elasticidade no espaço-tempo, operações essas que o espírito parece incapaz de levar a cabo. (Epstein, 2011, p. 09).

Epstein percebe o espaço e o tempo como um único conceito, o cinema tem o papel de transformar esses elementos mediante a realidade e a arte que se misturam e se dissolvem devido ao seu aspecto elástico. A câmera lenta e acelerada - *slow motion* e *fast motion* - permite a exploração de diferentes formas que o cineasta tem para construir o espaço e o tempo no cinema. Tais conceitos caminham juntos na teoria e nas obras cinematográficas de Epstein, principalmente em *La Chute de la Maison Usher*, em que os movimentos da câmera proporcionam ainda mais a sensação de suspense no espaço e no tempo da narrativa.

Com isso, pontuamos que analisaremos a construção do espaço cinematográfico na adaptação por meio desses conceitos até aqui mencionados. Sobretudo como a linguagem cinematográfica constitui esse elemento na narrativa pelo uso dos enquadramentos e movimentos da câmera que são responsáveis por criarem a estrutura do filme. Tais movimentos ora ressaltam determinados componentes que estruturam a narrativa, ora trazem efeitos estéticos que traduzem o aspecto inquietante do texto literário por meio do aspecto fantasmagórico (irreal) com o uso da pirotecnia na adaptação. Esses aspectos constituem grande parte das cenas em *La Chute de la Maison Usher*.

2.5. Teorias da adaptação

Acerca das teorias da adaptação, enfatizamos que analisaremos o filme *La Chute de la Maison Usher* sobre a ótica da tradução. Isto é, como ocorre a tradução do texto literário para a adaptação e quais componentes formais e estéticos são traduzidos. Além disso, investigaremos sobre o que a adaptação traz de novo em “The Fall of the House of Usher”. Ou seja, o que e de que forma os conteúdos do texto são recriados e reinterpretados no filme, visto que analisaremos a adaptação como um processo contínuo e não fechada em si mesma.

Nesse sentido, a teórica Linda Hutcheon utiliza o termo texto adaptado para se referir ao texto que passou pelo processo de adaptação de uma mídia para outra. Isso pode ser compreendido como o texto literário que será adaptado para o cinema: “O “texto adaptado” - termo puramente descritivo que prefiro utilizar no lugar de “fonte” ou “original” [...]” (Hutcheon, 2011, p. 14, grifo da autora). Nesse viés, utilizaremos o termo texto adaptado para nos referirmos ao conto. Os termos “fonte” e “original” fazem parte de uma concepção tradicional das teorias da adaptação. Ainda, para Hutcheon (2011) a adaptação pode ser vista como uma forma de transcodificação entre diferentes sistemas de comunicação, em que determinadas nuances e significados podem ser alterados de acordo com o material traduzido:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (Hutcheon, 2011, p. 09)

No caso do *corpus* da pesquisa, é perceptível que “The Fall of the House of Usher”, compreendido como texto adaptado, é traduzido para um novo formato, mais especificamente para uma narrativa cinematográfica, ou seja, para uma nova mídia. E, conseqüentemente, houve uma mudança de mídia durante esse processo também chamado de transcodificação, visto que a linguagem literária é traduzida por meio da linguagem fílmica. Ademais, houve também algumas mudanças narrativas do conto para o filme, Roderick Usher tinha grande afeição por Lady Madeline no conto. Na adaptação ele possui obsessão por ela e pinta um retrato da personagem ao decorrer do filme. Além disso, o narrador-personagem no conto é traduzido por meio da figura de um homem que se apresenta como o amigo de infância de Roderick. No filme vemos esse narrador-personagem sendo materializado por meio das cenas que constituem a adaptação. Ainda sobre a tradução, pontuamos que o conceito de fidelidade é algo que não levaremos em consideração em nossa análise, visto que faz parte de teorias tradicionais sobre a

adaptação. A professora e pesquisadora Julie Sanders pontua que mesmo em um contexto de tradução de um texto para outro idioma, o conceito de fidelidade entre as obras é considerado pouco útil:

Trabalhos recentes nos estudos de tradução, um campo afim importante aos estudos de adaptação, são úteis aqui ao sugerir que mesmo no contexto da tradução de um texto para outro idioma, onde se espera que o processo retenha em parte aspectos de enredo, narrativa e forma de maneiras que a adaptação palpavelmente não necessita, o conceito de fidelidade estrita é pouco útil. (Sanders, 2016, p. 09)¹⁵

Assim, quando pensamos em adaptação como um processo de tradução existe a ideia de que esse processo retenha os aspectos formais da narrativa, isso ocorre sobretudo em uma visão tradicional sobre o processo. Porém ressaltamos que a adaptação não necessita dessa correspondência para ser considerada como tal, principalmente pelo fato de que o conceito de fidelidade é algo que não deve ser levado em consideração no processo de adaptação. Esse conceito subjuga a adaptação ao texto literário, e faz com que a obra seja analisada por meio das correspondências que ambas possuem entre si. Ainda, comparar as duas narrativas também se revela como algo pouco produtivo na análise de uma adaptação.

Em *La Chute de la Maison Usher*, por exemplo, exploraremos de que forma o filme traduz os componentes formais, estéticos e a linguagem empregada pelo texto adaptado, e no caso a linguagem cinematográfica traduz de formas distintas os elementos empregados pelo conto. Não existe uma hierarquia entre os textos, e nem mesmo um processo de correspondência, mas uma análise que permite investigar a adaptação como uma forma contínua e não presa a determinados elementos formais e estéticos do texto adaptado.

Com isso, pontuamos que os textos não estão fechados em si mesmos, visto que eles estabelecem relações formais, estéticas e temáticas entre si, e são traduzidas de diferentes formas pela adaptação. Para a professora e pesquisadora Thaïs Diniz (2005, p. 17) as adaptações filmicas estão situadas em um processo infinito de transformação e transmutação sem alguma origem definida. Ou seja, a adaptação transforma determinados elementos do texto literário, o que gera novas nuances para o texto adaptado.

Nesse sentido, a adaptação é um processo de produção de novos sentidos, Thomas Leitch (2025, p. 34) menciona que as abordagens intertextuais enfatizam a adaptação como um processo. Isso mostra que os textos estabelecem relações entre si no processo contínuo que é a adaptação. Assim, a construção da adaptação visa responder perguntas como “O quê? Quem?

¹⁵ Recent work in translation studies, an important cognate field to adaptation studies, is helpful herein suggesting that even in the context of translation of one text into another language, where the process is in part expected to retain aspects of plot, narrative and form in ways that adaptation palpably need not, the concept of strict fidelity is unhelpful. (Sanders, 2016, p. 09)

Por quê? Como? Onde? Quando?”, questões essas elaboradas por Linda Hutcheon (2011, p. 21). Essas questões elucidam que o quê é adaptado, quem adapta, por que é adaptado, como é adaptado, onde é adaptado e quando é adaptado.

Tais questões ampliam a visão de adaptação, principalmente sobre como acontece o seu processo de fato, pois alguém adapta, que no caso é o cineasta e como ele adapta é uma outra questão relevante. Sobre “como” é adaptado, podemos mencionar que o processo ocorrerá por meio da linguagem cinematográfica empregada (movimento da câmera, iluminação, sonoplastia, etc), e, também, mediante a estética trabalhada, e que no caso de *La Chute de la Maison Usher*, o impressionismo e o aspecto fantasmagórico proporcionam o tom da narrativa. Isso gera novas nuances que recriam o texto adaptado, o redimensionando tanto para as imagens quanto para novas interpretações estéticas e formais sobre ele. Ainda, Robert Stam enfatiza que a adaptação cria uma situação áudio-visual-verbal do que meramente imitar o texto adaptado:

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (Stam, 2006, p. 26)

Com isso, pontuamos que a adaptação traz diferentes nuances em relação ao texto adaptado, como é o caso de *La Chute de la Maison Usher*, e não simplesmente retrata ou trai o texto literário. Os elementos formais, sobretudo o espaço gótico, que se caracteriza como o nosso objeto de estudo principal é mencionado como uma casa soturna pelo conto e traduzido por meio de um espaço antigo e que está circunscrito em um ambiente isolado. Por sua vez, Thomas Leitch (2025, p. 39) pontua sobre os julgamentos de valor, e enfatiza que eles são provavelmente ideias sobre como as adaptações lidam como o poder nos textos que adaptam, ou seja, como a adaptação replica e questiona a dinâmica de poder nos textos adaptados.

Podemos perceber que essas ideias explicitadas por Leitch são relevantes para a análise do *corpus*, pois o filme, sobretudo o elemento espacial, retratado como uma casa pelo texto literário é redimensionada por meio da figura de um palacete. Na adaptação a família Usher possui uma nuance ainda maior de poder e de nobreza. Ainda, pode-se perceber que a dinâmica de poder é ainda mais destacada pelo filme, o que mostra que além de a adaptação reinterpretar o conto, ela também traz mais ênfase a determinadas relações de poder. Assim sendo, ressaltamos a tradução e o processo de produção de novos sentidos que ocorre do texto literário para o filme como aspectos que fundamentam o que nós estabelecemos como adaptação nesta pesquisa, visto que o filme não apenas traduz, mas também ressignifica a narrativa

literária em diversos matizes.

As discussões realizadas nesse capítulo sobre as noções de literatura, teorias do cinema e teorias da adaptação serão aplicadas na análise do *corpus* selecionado. Exploraremos os componentes formais, temáticos e estéticos das narrativas no próximo capítulo. O objetivo principal do próximo tópico é minuciar os elementos das obras de maneira aprofundada por meio dos conceitos teóricos apresentados até o momento.

3. “THE FALL OF THE HOUSE OF USHER” E *LA CHUTE DE LA MAISON USHER*: ESTRUTURAS E NARRATIVAS

Um artista literário habilidoso tem construído um conto. Se sábio, ele não moldou seus pensamentos para acomodar seus incidentes; mas, tendo concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único ou singular a ser produzido, ele então inventa tais incidentes — ele então combina tais eventos que podem melhor ajudá-lo a estabelecer esse efeito preconcebido. Se sua frase inicial não tende à produção desse efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição, não deveria haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não seja para o único desígnio preestabelecido. E por tais meios, com tal cuidado e habilidade, um quadro é finalmente pintado, o qual deixa na mente de quem o contempla com uma arte semelhante, uma sensação da mais plena satisfação. A ideia do conto está sendo apresentada sem alguma deformidade, está imperturbada; e esse é um fim inatingível pelo romance. Brevidade indevida é tão censurável aqui quanto no poema; mas extensão indevida deveria ser ainda mais evitada. (Poe, 2006, p. 533)¹⁶

Os cineastas, é claro, tem feito um uso generalizado da ficção de Poe, e a Casa de Usher tem tido mais de uma adaptação cinematográfica; o mais notável foi o primeiro, a versão de Jean Epstein de 1928. Apesar de suas improváveis alterações no enredo, Epstein foi capaz de usar técnicas experimentais de câmera para capturar o mistério elusivo da narrativa, a grandiosidade irreal, onírica e barroca da própria casa, e a alma atormentada de Roderick Usher. (Galloway, 2003, p. 19)¹⁷

3.1. O enredo

Antes de começarmos a análise da relação estabelecida entre as narrativas, é importante pontuar que os elementos formais e estéticos dos textos serão observados e investigados nesse capítulo. Ainda, enfatizaremos também sobre como a adaptação traz novas nuances em relação ao texto adaptado. Em “The Fall of the House of Usher”, o enredo é apresentado de maneira linear, em alguns momentos o narrador descreve os acontecimentos ocorridos no espaço, como o seu encontro com Roderick, as interações entre eles e o momento em que eles enterram Lady Madeline na cripta, por exemplo.

¹⁶ *A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents—he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tends not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed; and this is an end unattainable by the novel. Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided. (Poe, 2006, p. 533)*

¹⁷ *Film-makers, of course, have made wholesale use of Poe's fiction, and the House of Usher has had more than one cinematic fall; the most notable was the first, Jean Epstein's version of 1928. Despite improbable alterations in the plot, Epstein was able to use experimental camera techniques to capture the elusive mystery of the story, the unreal, dreamlike, baroque grandeur of the house itself, and the tormented soul of Roderick Usher. (Galloway, 2003, p. 19)*

O narrador-personagem não apenas expõe o que está ocorrendo, mas também descreve o aspecto físico e psicológico da casa, esses aspectos ocorrem por meio de digressões, como por exemplo o *flashback* (analepse). Há alguns trechos do conto que ilustram como a construção da narrativa é realizada:

Não obstante, propunha-me permanecer algumas semanas naquela lóbrega mansão. (Poe, 1978, p. 08)

Afastando do meu espírito o que *não podia* ser senão um sonho, examinei mais atentamente o aspecto real da casa. (Poe, 1978, p. 10, grifo do tradutor)

Por espaço de vários dias consecutivos, seu nome não foi mencionado nem por Usher, nem por mim, e, durante esse período, esforcei-me vivamente por aliviar a melancolia do meu amigo. Pintávamos e líamos juntos, ou, então eu escutava, como num sonho, suas vibrantes improvisações à guitarra. (Poe, 1978, p. 14-15)

Logo no início do texto, percebemos que a narrativa se concentrará nas ações dos personagens principais, ou seja, em Roderick e seu amigo de infância. O narrador-personagem faz observações sobre o espaço da casa, acerca da aparência do protagonista e de sua irmã Lady Madeline, além de mencionar para os leitores as ações que Roderick pratica, como ler, pintar e tocar violão. Tais características enfatizam que o conto possui a sua própria linearidade e, paralelamente, o narrador coloca inferências na narrativa, como a sua percepção sobre o que ele observa à sua volta.

Na adaptação *La Chute de la Maison Usher*, o enredo, aspecto formal que estrutura a narrativa cinematográfica, o narrador-personagem do conto observa e descreve o aspecto da casa. Na adaptação isso é traduzido por meio da chegada do personagem amigo de Roderick (que agora é materializado por imagens focalizadas pela câmera), pela obsessão do protagonista pelo retrato de Lady Madeline, bem como pela destruição do espaço que são pontos relevantes apresentados ao decorrer do filme. Além disso, a adaptação acrescentou, em relação ao texto literário cenas das ondas do lago, cenas das árvores secas, do vento, do gato, da coruja e do casal de sapos. Tais cenas trazem para a narrativa fílmica um aspecto ainda mais misterioso, além de enfatizar também o aspecto da peculiar da natureza que circunda a casa de Roderick Usher. A imagem abaixo ilustra a chegada e a interação das personagens traduzem a descrição realizada da visita do amigo de Roderick no conto:

Figura 3 – A chegada e a interação entre as personagens



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Pontuamos que a relação estabelecida entre as narrativas nesse tópico mostra que a adaptação traduz o conto não apenas de maneira formal, mas também produz novos sentidos em relação ao texto literário em trazer mais detalhes sobre os gestos das personagens e o seu entusiasmo. E, também, minúcias sobre o espaço em que elas se inserem por meio dos ornamentos das escadas e do mobiliário excessivo por meio dos castiçais de velas apresentados. Essas nuances acrescentam ainda mais uma camada de suspense na adaptação.

3.2. O narrador

Com relação aos outros elementos da narrativa, o narrador está em primeira pessoa, isto é, ele é o sujeito que participa ativamente da narração, tecendo o fio narrativo com a sua própria perspectiva. O narrador-personagem observa, descreve e presencia o ambiente e exprime o seu ponto de vista na narrativa, traz as suas impressões pessoais e menciona as características das personagens e o contexto em que elas estão inseridas.

O narrador é perspicaz, essa característica é visível em diversos excertos do conto. Há uma passagem que o narrador reflete sobre a linhagem geracional de Roderick Usher, e como os antepassados interferiram na construção das personagens e daquela atmosfera carregada por traços melancólicos. O elemento geracional é importante para pensarmos na influência que ele tem sobre o comportamento de Roderick Usher e Lady Madeline:

Tive também notícias do fato, bastante notável, de que do tronco da estirpe dos Usher, por mais antigo e glorioso que fosse, não surgira nunca, em tempo algum, qualquer ramo duradouro: em outras palavras, sabia que a família se perpetuara sempre em linha direta, salvo insignificantes e passageiras exceções. Semelhante deficiência — pensava eu, enquanto repassava em minha imaginação a perfeita concordância

existente entre o caráter daquelas premissas e a índole atribuída àquela gente, e enquanto refletia sobre a possível influência que um de seus ramos poderia ter exercido, durante a longa passagem dos séculos, sobre o outro —, era aquela deficiência de linhagem colateral, talvez, e a consequente e direta transmissão de pai para filho, do patrimônio e do nome, o que havia, por fim, identificado a ambos, acabando por unir o título original da propriedade à arcaica e equívoca denominação de “Casa de Usher”, denominação que parecia incluir, no espírito dos que a usavam, tanto a família como a mansão. (Poe, 1978, p. 09, grifo do tradutor)

A descrição sobre as origens da família Usher por parte do narrador evidencia a sua curiosidade sobre a descendência familiar, e como a solidão das personagens foi redimensionada no percurso das gerações. Os leitores não sabem exatamente se o ponto de vista do narrador diz respeito à realidade dos fatos acerca dessa linhagem, pelo fato de o ponto de vista dele ser predominante na narrativa. As opiniões omitidas pelo narrador são enviesadas, ou seja, há uma inclinação para uma visão de que a família Usher sempre fora cheia de mistérios. A ambientação também corrobora para com essa percepção, em que as características físicas do espaço e as descrições psicológicas das personagens dialogam entre si de maneira direta, e o narrador enfatiza tais elementos ao decorrer do texto. É perceptível que o narrador possui uma visão limitada e até mesmo tendenciosa, pois está em primeira pessoa, e ele se mostra afetado emocionalmente por aquele espaço.

Sobre o fato de o narrador não ser confiável, o crítico literário estadunidense Wayne C. Booth, em sua obra *A retórica da ficção* (1980), evidencia que “(é) preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer.” (Booth, 1980, p. 38). Em outras palavras, é perceptível que o autor, que assume o papel de narrador na construção do texto, possui as suas próprias camadas, visto que o narrador-personagem apresenta a sua própria subjetividade. No conto, o narrador é afetado pela sua própria angústia. O gatilho para essas sensações é parte exterior da casa e a natureza que circunda aquele espaço, bem como o comportamento de Roderick. Booth menciona que a fala, o gesto e a postura são elementos para analisar o narrador não confiável:

Nós deveríamos nos lembrar que muitos narradores dramatizados nunca são explicitamente rotulados como narradores. De certo modo, cada fala, cada gesto, narra; a maioria das obras contém narradores disfarçados, dos quais são usados para dizer ao público o que ele necessita saber, enquanto parecem meramente representar seus papéis. (Booth, 1983, p. 152).¹⁸

O narrador diz ao público o que ele precisa enquanto representa os seus próprios papéis, e faz com que pensemos no fato de que ele entra na narrativa para criá-la com base em sua

¹⁸ *We should remind ourselves that many dramatized narrators are never explicitly labeled as narrators at all. In a sense, every speech, every gesture, narrates; most works contain disguised narrators who are used to tell the audience what it needs to know, while seeming merely to act out their roles. (Booth, 1983, p. 52)*

perspectiva, ao passo que disfarça ser uma personagem. Isso pode ser considerado como uma hipótese para analisar o narrador em “The Fall of the House of Usher”, que é uma personagem e um construtor da tessitura da narrativa e, paralelamente, ele se mostra como um agente crucial na estrutura do texto. O narrador produz cada vez mais uma tensão entre os elementos da narrativa, em que o espaço e as personagens são predominantes desde o início até o desfecho com a ruína da casa.

Em *La Chute de la Maison Usher* o narrador não confiável do conto é traduzido por meio da câmera e de sua focalização a determinados aspectos da narrativa, ora enfatizando os comportamentos de Roderick Usher, ora mostrando o aspecto espacial da casa (espaço exterior, espaço interior e mobiliário). Ademais, pontuamos que os posicionamentos do narrador também ocorrem por meio dos intertítulos apresentados no filme, esse elemento é específico da linguagem cinematográfica e acrescenta, ao decorrer da adaptação, descrições sobre a narrativa e sobre as personagens. A adaptação, por meio desses recursos formais, adiciona ainda mais uma camada soturna ao texto adaptado. Na imagem abaixo a personagem lê a carta que Roderick escreveu. A utilização da lupa serve para ampliar o nome das personagens, evocando o suspense:

Figura 4 – Leitura da carta



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Na outra imagem abaixo há um momento em que Roderick e seu amigo estão juntos. O amigo observa Roderick com um olhar de estranhamento, por outro lado, o protagonista se expressa por meio de um olhar vazio em direção à janela. A focalização da câmera com os dois amigos juntos nos traz a ideia de que ambos possuem pensamentos e sentimentos distintos. A adaptação reinterpreta a relação das personagens, isto é, percebemos que os dois possuem reações e gestos diferentes, e que muitas vezes há uma sensação de

estranhamento entre eles. Com isso, o filme também traduz e recria as inquietações do conto, para além do espaço gótico, por meio da relação de dualidade entre os dois amigos:

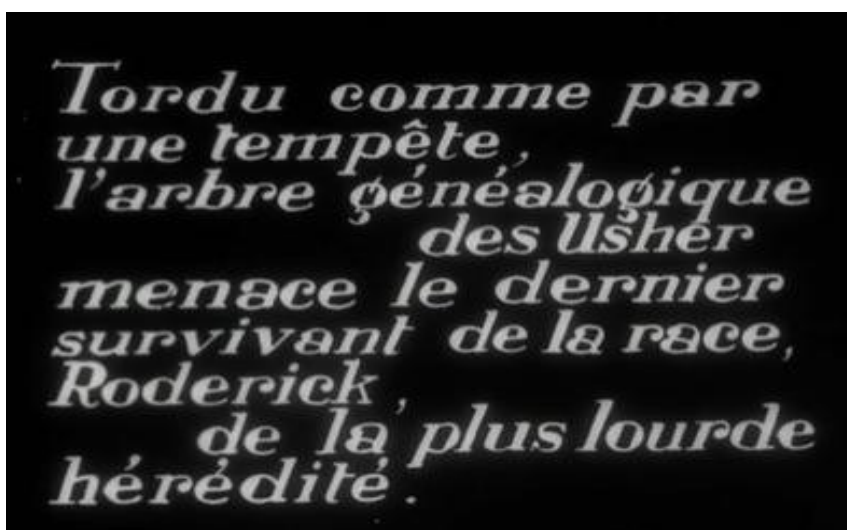
Figura 5 – Roderick e seu amigo



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Perto desse enquadramento, há o seguinte intertítulo sobre a genealogia da família e que pode ser traduzido como: “A árvore genealógica da família Usher estava distorcida como se fosse uma tempestade violenta. Isso ameaçava Roderick, o último de sua linhagem, com a degeneração.” Nesse intertítulo abaixo observamos que o narrador expõe, por meio de sua face intrusiva, as inquietações que permeiam a vida de Roderick Usher, em que o destino da família está fadado à ruína:

Figura 6 – Intertítulo sobre a genealogia da família Usher



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

A apresentação desse intertítulo acrescenta uma nova informação importante para entendermos a família Usher, sobretudo em relação ao texto adaptado, pois o narrador equipara a linhagem geracional a uma tempestade violenta. E, de fato, no final da narrativa acontece uma forte tempestade que levará o espaço e a família a sua ruína final. Mas, também, essa comparação nos mostra que o narrador percebe a linhagem geracional como destruída pelo tempo, em que há uma atmosfera de crise construída em todo o espaço e isso culminará na destruição da família. Pontuamos, com isso, que o narrador na adaptação produz novos sentidos em relação ao texto literário por meio da linguagem cinematográfica (focalização, montagem, intertítulos, etc.), em que é acrescentado e enfatizado ainda mais nuances como a dualidade e o suspense, bem como a importância da família Usher na construção da atmosfera da casa.

3.3. As personagens

As personagens do conto são Roderick Usher, Lady Madeline, o médico da família, e o narrador-personagem, instância essa já analisada anteriormente. Nas primeiras páginas do conto, o narrador encontra o médico responsável pela saúde da família Usher:

Numa das escadas, deparei com um médico da família. Sua fisionomia, pensei, revela um misto de astúcia e perplexidade. Saudou-me, um tanto perturbado, e passou. O mordomo, então, abriu uma porta e conduziu-me à presença de seu amo. (Poe, 1978, p. 11).

Esse excerto evidencia que até mesmo o médico possui algumas inquietações acerca do estado físico e psicológico das personagens e daquele ambiente. A astúcia e a perplexidade são palavras relevantes para pensarmos sobre como o médico se deparou com indivíduos como Roderick e Lady Madeline. Simultaneamente, ele manteve a postura profissional, mesmo apesar das impressões que ele teve sobre as personagens, e que parecem afetá-lo como pontua o narrador. Roderick Usher é descrito de maneira minuciosa. O narrador observa o protagonista ao decorrer de todo o texto, e retoma as suas características a fim de enfatizar a sua aparência bem como o seu comportamento:

À minha entrada, Usher levantou-se do sofá em que estava estendido por completo, e me saudou com calorosa vivacidade, na qual havia — conforme pensei a princípio — exagerada cordialidade, o obrigado esforço de um homem da sociedade *ennuyée*. Contudo, bastou-me lançar um olhar ao seu rosto para que me convencesse de sua perfeita sinceridade. Sentamo-nos e, durante alguns momentos, enquanto ele permaneceu calado, olhei-o com um sentimento misto de piedade e pavor. Seguramente, jamais homem algum sofrera tão terrível transformação, em tão curto espaço de tempo, como Roderick Usher! Era-me difícil persuadir-me de que a identidade do homem abatido que tinha à minha frente era a mesma da de meu companheiro de infância. Contudo, o caráter de sua fisionomia fora sempre notável.

Tez cadavérica, olhos grandes, transparentes, luminosos sem comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de linhas incomparavelmente belas; nariz de delicado tipo hebraico, mas de narinas largas, incomuns em semelhante forma; queixo finamente modelado, a revelar, em sua falta de proeminência, ausência de energia moral; cabelos que lembravam a maciez e a suavidade de uma teia de aranha. Todos esses traços aliados a um desenvolvimento frontal excessivo compunham, em conjunto, uma fisionomia que não se esquecia com facilidade. E, naquele momento, no simples fato de se achar acentuado o caráter predominante daquelas feições, e na expressão que mostravam, notava-se tal mudança, que eu duvidava do homem com quem falava. A palidez espectral da pele e o brilho agora extraordinário dos olhos me surpreendiam sobremaneira, chegando, mesmo, a aterrar-me. Além disso, deixara crescer, sem nenhum cuidado, os cabelos sedosos, e, como aquela textura de teia de aranha mais flutuava do que caía sobre o rosto, não me era possível, mesmo com esforço, relacionar a sua expressão arabesca com qualquer ideia de simples humanidade. (Poe, 1978, p. 11-12, grifo do tradutor)

Chocou-me logo certa incoerência — certa contradição — nas maneiras de meu amigo. Não tardei em verificar que aquilo procedia de pequenos e inúteis esforços no sentido de vencer uma perturbação habitual — uma excessiva agitação nervosa. Eu estava preparado para qualquer coisa desse gênero, não só devido à carta, e às lembranças de alguns de seus traços infantis, bem como pelas conclusões deduzidas de sua peculiar conformação física e de seu temperamento. Seus atos eram, alternadamente, ora vivos, ora soturnos. Sua voz variava rapidamente de tom, passando de uma trêmula indecisão (quando seu ardor parecia cair em completa inação) a essa espécie de concisão enérgica, a essa enunciação abrupta, pesada, lenta — uma enunciação oca —, a essa maneira de falar gutural, a plúmbea, equilibrada e perfeitamente modulada, que se pode observar no bêbado perdido ou no incorrigível fumante de ópio, durante os períodos de sua mais intensa agitação. (Poe, 1978, p. 12)

Roderick foi descrito como um sujeito belo e ao mesmo tempo possuía um semblante pálido e uma expressão arabesca. O seu olhar luminoso contrastava com a sua falta de vitalidade e entusiasmo, as suas características físicas e o seu comportamento possuíam um caráter duplo. Houve uma agitação nervosa que corroía todo o seu ser. Essa agitação pode ser traduzida por meio da palavra inquietação que constitui o seu comportamento.

A inconsistência também faz parte das atitudes da personagem, a oscilação que vai do desânimo à vivacidade o tornam uma incógnita e descrevê-lo de maneira concreta é uma tarefa complexa para o narrador que pareceu se intimidar por essas características de Roderick. Ele ainda foi comparado com um bêbado perdido e um consumidor de ópio durante os momentos de mais intensa agitação. Essas comparações traçadas pelo narrador trazem um peso moral para a figura da personagem que é perturbada pela sua própria imaginação. O narrador ainda descreve que Roderick:

Sofria muito de uma agudeza mórbida dos sentidos: suportava somente os alimentos mais triviais; não podia usar senão roupas de determinados tecidos; o aroma de todas as flores o oprimia; a luz, por mais fraca que fosse, torturava-lhe os olhos — e apenas alguns sons peculiares, os dos instrumentos de corda, não lhe causavam horror. (Poe, 1978, p. 13).

Tais descrições tornam a personalidade do protagonista ainda mais peculiar. Acerca do

aspecto contrastivo da estética literária gótica, Sandra Guardini pontua que “(s)ua ambivalência interna é resultado da tensão entre seu modo não-realista de representação e os propósitos morais e convencionais que abertamente professava.” (Guardini, 2002, p. 129). Em “The Fall of the House of Usher” podemos perceber que a ambivalência constrói os elementos da narrativa como um todo, sobretudo as personagens e o espaço.

Ademais, sobre a personagem feminina Lady Madeline, ela sofria de catalepsia e fadiga que a deixavam desanimada. Os médicos não sabiam exatamente sobre o funcionamento da doença e de como deveriam tratá-la. O protagonista tinha medo de que a sua adorada irmã morresse, e de que ele fosse o último da linhagem da família a sobreviver, tal fato o deixava ainda mais angustiado como foi observado pelo narrador. As doenças de Roderick Usher e Lady Madeline tornavam a atmosfera da família Usher cada vez mais melancólica. Com isso, as personagens corroboraram para a construção do ambiente mórbido da casa detalhado pelo narrador:

Admitia, porém, embora com hesitação, que grande parte da peculiar tristeza que o afligia podia ser atribuída a uma origem mais natural e muito mais palpável; à sua severa e contínua enfermidade... à morte e à decomposição evidentemente próxima... de uma irmã ternamente amada, sua única companheira durante longos anos, e sua última e única parenta sobre a terra. — Sua morte — disse ele, com uma amargura que jamais poderei esquecer — fará de mim (o desesperançado, o fraco) o último representante da antiga raça dos Usher. Enquanto falava, Lady Madeline (pois assim se chamava ela) passou, lentamente, pela parte mais distante do aposento e, sem ter notado minha presença, desapareceu. Olhei-a tomado de profundo assombro, não destituído de terror — e, no entanto, percebi que me era impossível explicar tais sentimentos. Uma sensação de estupor me oprimia, enquanto meus olhos seguiam seus passos que se afastavam. Quando, por fim, uma porta se fechou atrás dela, meu olhar procurou, instintiva e ansiosamente, o rosto de seu irmão — mas ele havia afundado o rosto nas mãos, e só pude observar que uma palidez muito maior que a habitual se estendera pelos dedos descarnados, através dos quais gotejavam lágrimas ardentes. (Poe, 1978, p. 14)

A enfermidade de Lady Madeline desafiara durante longo tempo a ciência de seus médicos. Uma apatia constante, um esgotamento gradual de sua pessoa, bem como frequentes, mas passageiros ataques em parte epiléticos, eram o singular diagnóstico. Até então, ela suportara com firmeza a pressão de sua doença, sem que se dispusesse a recolher-se ao leito; mas, ao cair da tarde da minha chegada à casa, sucumbira (como seu irmão me disse, à noite, com inexprimível agitação) ao poder prostrador do mal, e soube que o olhar que dirigi à sua pessoa seria, provavelmente, o último: que aquela dama, pelo menos enquanto vivesse, já não seria mais vista. (Poe, 1978, p. 14)

O mistério rondava cada ponto da personalidade das personagens, e a cada página percebemos que o caráter doentio dos mesmos era algo que se tornava cada vez mais intensificado, o que levaria os últimos indivíduos da genealogia da família Usher ao seu destino final. Júlio Cortázar utiliza a expressão “mundo de Usher” para se referir ao conto “The Fall of the House of Usher”, ele destaca que a narrativa é uma estrutura completa e que possui a sua própria coerência:

Ele soube adaptar seus personagens às circunstâncias e vice-versa, porque seu gênio de contista o induzia a criar *estruturas fechadas e completas*; o mundo de Usher, o mundo de William Wilson, o mundo de M. Valdemar, cada um é tão coerente e válido *em si* enquanto os estamos vivendo, que "nosso senso do apropriado não se ofende, e nos pomos a imaginar a razão pela qual essas coisas *poderiam ter sido...*" (Cortázar, 2006, p. 135, grifo do tradutor)

Podemos perceber que o mundo da família Usher, mesmo tendo sua própria coerência narrativa, é marcado, então, pelos medos e, também, por Roderick Usher, protagonista da narrativa que corrobora para com a unidade de efeito da história. Nesse sentido, Luciana Colucci aponta que Roderick pode ser considerado como o dândi das origens: "Entretanto, e como não poderia deixar de se observar, esses espaços, casarões antigos por excelência, são geralmente habitados por aristocratas atormentados e entre eles está Roderick Usher: o dândi das origens." (Colucci, 2009, p. 169). Essa denominação nos faz pensar em outro lado da personalidade de Roderick, o seu caráter aristocrático, sobretudo pelo fato de ele viver em um casarão antigo que foi dado de herança a ele.

Roderick possui seu próprio senso estético, principalmente quando observamos o mobiliário com livros, com as armaduras medievais e com os quadros. Ivan Ribeiro comenta que "Em todos esses momentos de interesse profundo por coisas inúteis, sobrevém algo que os dândis mais possuem inserido em sua personalidade: o *ennui*, ou o tédio." (Ribeiro, 2017, p.103, grifo do autor). O tédio também se apresentou como um elemento na personalidade de Roderick, percebemos que o seu interesse pelas artes não levou a algo concreto em sua vida, pois o desânimo pode ser visto tanto em sua aparência quanto em suas atitudes.

Na adaptação as personagens são materializadas pelas imagens e conseguimos ver a sua aparência física e a sua personalidade. Ainda a adaptação acrescenta uma camada ainda mais visível da aparência sublime de Roderick Usher. Ou seja, por meio da focalização da câmera e da iluminação no rosto da personagem, percebemos a delicadeza e ao mesmo tempo o tom de mistério que o envolve. Os seus cabelos e olhos apresentam -se luminosos, o que contrasta com a pouca iluminação no fundo dos enquadramentos.

Além disso, há uma outra nuance importante, que é quando Roderick encontra o seu amigo, ele se mostra entusiasmado e isso contrasta com o seu temperamento aflitivo nas demais cenas apresentadas pelo filme. Essa imagem, bem como a outra imagem analisada anteriormente sobre os olhares das personagens, além de traduzir a oscilação do comportamento de Roderick descrito pelo conto, acrescenta ainda mais uma camada de dualidade para a adaptação em relação ao conto, é como se a personagem tivesse várias personalidades:

Figura 7 – O entusiasmo



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

No filme Roderick têm uma obsessão por Lady Madeline, quando ele a viu o seu olhar se tornou completamente diferente do que observamos no primeiro enquadramento apresentado abaixo. Na segunda imagem o olhar do protagonista está tensionado, nesse enquadramento ele olha diretamente para ela, o seu objeto de contemplação. O fato de ele apertar as mãos na terceira imagem revela os seus sentimentos para com a personagem, e demonstra um comportamento obcecado que é um dos possíveis motivos de sua loucura. Com isso, pontuamos que a afeição de que Roderick tinha por ela no conto é transformada em uma obsessão na adaptação. Ainda, percebemos que a agitação nervosa de seu comportamento como mencionada no texto literário é traduzida por meio da obsessão que ele possui para com Lady Madeline, sobretudo pelas imagens abaixo:

Figura 8 – A obsessão



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

A constante fadiga de Lady Madeline apresentada no conto é traduzida por meio de

uma aparência cansada pelo filme. Na adaptação, Roderick pinta o rosto dela em um quadro. Quando ele fez essa pintura, Lady Madeline pareceu se sentir cada vez mais debilitada, como se a sua vida estivesse sendo trancafiada por meio daquele quadro. A adaptação reinterpreta a relação entre Roderick e Lady Madeline, sobretudo como foi ilustrado pelas imagens abaixo, pois o protagonista que no conto possui um grande amor por ela, agora demonstra a sua possessividade por meio da pintura de um quadro com as feições dela:

Figura 9 – Lady Madeline sendo traduzida para a pintura



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

O médico é caracterizado por um homem com uma aparência intelectualizada. Ele observa a casa e os indivíduos que nela habitam de maneira distanciada. O seu olhar é analítico, é perceptível que o médico parece se assustar com as atitudes de Roderick em querer manter a sua esposa enclausurada naquele espaço e por meio da pintura.

A imagem abaixo apresenta essas características mencionadas. A adaptação traduz a perplexidade do médico descrita pelo conto por meio de seus gestos faciais. Ainda, a adaptação recria a relação entre as personagens sobretudo na imagem a seguir. Isto é, o médico que está na frente das personagens, é observado pelo amigo e Roderick está olhando para baixo. Essa imagem reinterpreta as personagens e as coloca como indivíduos com personalidades completamente contrastantes:

Figura 10 – O olhar de perplexidade



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

O médico se apresenta analítico para com o comportamento das personagens, o amigo observa a tudo e Roderick, que aparece distanciado no enquadramento, se mostra voltado para a sua imaginação. O real e o imaginado, descrito pelo conto, é traduzido pela construção da imagem apresentada acima. As personagens na adaptação se apresentam por meio de suas expressões, gestos e olhares que mostram o seu comportamento que ora oscila para a vivacidade, ora oscila para o aspecto soturno. Isso traz novas camadas de sentido em relação ao texto adaptado, em que a linguagem corporal das personagens se expressa por meio da dualidade.

3.4. O tempo

Acerca do tempo na narrativa literária, percebemos que o tempo cronológico segue uma ordem linear por meio do início com a chegada do narrador-personagem, e com a descrição da ambientação. O tempo psicológico também é importante no texto, pois o narrador relata as suas observações sobre o seu amigo no período da infância, isto é, retorna ao passado. Foi utilizada na narrativa a técnica do *flashback* (analepse) para o retorno de um outro tempo, em que o narrador infere seus sentimentos que estavam amalgamados nessas lembranças. A técnica *flashforward* (prolepse) também é aplicada pelo narrador que suspeitava que algo estava prestes a acontecer. Ou seja, que o protagonista iria fazer algo ou que acontecimentos ruins pudessem prever o destino daquela família e daquele espaço.

O excerto abaixo possui alguns elementos da técnica *flashback* (analepse) em que o narrador relembra alguns momentos relacionados à sua amizade com Roderick. O narrador reflete ainda sobre a origem da família e como todos esses elementos corroboram para a construção dos personagens e do espaço, focalizando no aspecto psicológico de todos eles. O passado é um dos elementos da maquinaria gótica proposta por Walpole em *The Castle of Otranto*. Isto é, o componente geracional (família, medos, traumas e acontecimentos passados) retornam ao momento presente em que as personagens estão vivendo, isso corrobora para a construção das inquietações na narrativa como um todo, assim como pode ser analisado no excerto abaixo:

Embora, quando meninos, houvéssemos sido companheiros bastante chegados, eu, na realidade, pouco sabia de meu amigo. Sua reserva fora sempre excessiva e habitual. Sabia, contudo, que sua família, muito antiga, se distinguira, desde tempos imemoriais, por uma peculiar sensibilidade de temperamento, revelada, através dos séculos, em muitas obras de arte de exaltada inspiração e manifestada, havia muito, em repetidos atos de estupenda, mas recatada caridade, bem como por uma apaixonada devoção às dificuldades, talvez mais do que às belezas facilmente reconhecíveis e ortodoxas da ciência musical. Tive também notícias do fato, bastante notável, de que do tronco da estirpe dos Usher, por mais antigo e glorioso que fosse, não surgira nunca, em tempo algum, qualquer ramo duradouro: em outras palavras, sabia que a família se perpetuara sempre em linha direta, salvo insignificantes e passageiras exceções. Semelhante deficiência — pensava eu, enquanto repassava em minha imaginação a perfeita concordância existente entre o caráter daquelas premissas e a índole atribuída àquela gente, e enquanto refletia sobre a possível influência que um de seus ramos poderia ter exercido, durante a longa passagem dos séculos, sobre o outro —, era aquela deficiência de linhagem colateral, talvez, e a consequente e direta transmissão de pai para filho, do patrimônio e do nome, o que havia, por fim, identificado a ambos, acabando por unir o título original da propriedade à arcaica e equívoca denominação de “Casa de Usher”, denominação que parecia incluir, no espírito dos que a usavam, tanto a família como a mansão. (Poe, 1978, p. 08-09, grifo do tradutor)

É ressaltado que a família do protagonista está intrinsecamente relacionada com a sua personalidade. As expressões família antiga, o tronco da raça de Usher e as possíveis influências exercidas, são elementos típicos da estética literária gótica em que os segredos familiares e os supostos poderes ocultos que a genealogia da família Usher pode exercer sobre Roderick, acompanham as impressões que o narrador tem desde o início do texto. A profecia e as influências geracionais têm a sua origem em *The Castle of Otranto*, em que o “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (Freud, 2010, p. 254, grifo do tradutor). Isso revela que o que está oculto pode aparecer de maneira ainda mais intensa ao decorrer da narrativa, corroborando para o suspense.

O *flashforward* (prolepse) pôde ser percebido no excerto abaixo, o narrador-personagem percebeu que algo virá à tona em breve. Roderick começou a possuir cada vez mais temores sobre o futuro da família Usher:

Então, decorridos alguns dias de amargo pesar, verificou-se uma transformação

visível nos sintomas da enfermidade mental de meu amigo. Suas maneiras habituais haviam desaparecido. Suas ocupações ordinárias foram negligenciadas ou esquecidas. Andava de um aposento para outro com passos apressados, desiguais sem finalidade. A palidez de seu rosto adquiria, se possível, um tom mais cadavérico — mas a luminosidade de seus olhos se dissipara por completo. Não se ouvia mais, no tom de sua voz, certa aspereza ocasional, como acontecia antes, e um trêmulo balbúcio, como de extremo terror, caracterizava agora, habitualmente, as suas frases. Havia momentos, contudo, em que eu pensava que seu espírito, incessantemente agitado, se achava em luta com algum segredo opressor, que ele não tinha coragem de divulgar. Outras vezes, era obrigado a atribuir tudo aquilo a meras e inexplicáveis fantasias produzidas pela loucura, pois o via a olhar para o vazio durante horas seguidas, numa atitude da mais profunda atenção, como se escutasse algum som imaginário. Não era de estranhar que sua condição me aterrorizasse... que me contagiasse. Sentia que se iam arrastando sobre mim, de modo lento, mas certo, as violentas influências de suas fantásticas, impressionantes superstições. (Poe, 1978, p. 21)

A referência temporal com as palavras agora, passados alguns dias, houve momentos, novamente e as vezes, enfatizam como o comportamento de Roderick oscilava e que a cada momento as coisas estavam se transformando na atmosfera da casa. O leitor teve a impressão de que Roderick quis dizer algo, porém evitava a qualquer custo desabafar. O tempo o sufocava bem como os demais elementos daquele espaço, e ele tinha a ideia de que algo estranho iria acontecer. O emparelamento daquele ambiente parecia afetá-lo cada vez mais nas próximas páginas do conto que estão próximas do final da narrativa. Percebemos que o tempo do conto e o número de páginas dialogavam entre si de maneira conjunta. Gérard Genette afirma que o estudo da ordem temporal na narrativa implica em compararmos a ordem em que os eventos são dispostos, e a sucessão que esses mesmos eventos possuem na história. Essa ordem pode ser indicada de maneira explícita ou implícita no texto:

Estudar a ordem temporal da narrativa é comparar a ordem em que os eventos ou seções temporais são organizados no discurso narrativo com a ordem de sucessão que esses mesmos eventos ou segmentos temporais possuem na história, na medida que a ordem da história é explicitamente indicada pela própria narrativa ou que é inferida de uma ou outra pista indireta. (Genette, 1983, p.5).¹⁹

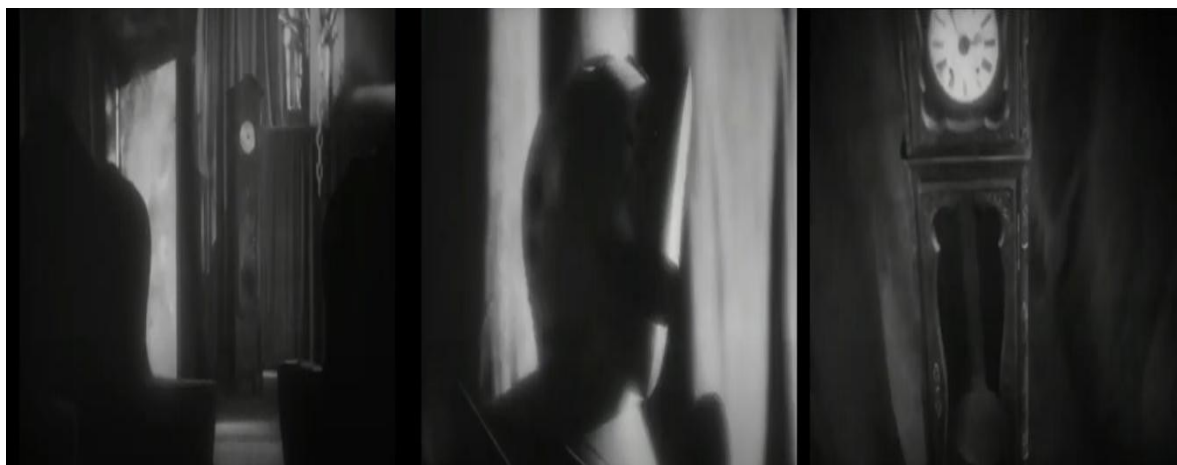
No conto percebemos que os eventos ocorrem tanto de maneira direta quanto indireta, e que o tempo psicológico é um elemento para pensarmos a relação que ele tem para com os personagens que são analisados fisicamente, e sobretudo psicologicamente pelo narrador. No filme o tempo cronológico descrito pelo conto é traduzido pela sequência de acontecimentos que são focalizados pela câmera e o espectador têm a impressão de que a narrativa ocorre de maneira lenta, pois o movimento da câmera está em *slow motion*, o que acrescenta uma camada de lentidão para a narrativa. A sequência de imagens abaixo se conecta com eventos anteriores,

¹⁹ To study the temporal order of a narrative is to compare the order in which events or temporal sections are arranged in the narrative discourse with the order of succession these same events or temporal segments have in the story, to the extent that story order is explicitly indicated by the narrative itself or inferable from one or another indirect clue. (Genette, 1983, p. 35)

como o enterro de Lady Madeline. Na adaptação, o relógio traduz o elemento temporal, é como se ele passasse cada vez mais devagar, mas que ao mesmo tempo o movimento de ir e voltar do ponteiro mostra que ele está se movimentando. Isso gera um contraste entre dois diferentes polos: a rapidez e a vagareza, e com relação a iluminação as cores que ora são escuras, ora são claras.

Ainda, a adaptação reinterpreta a dinâmica do tempo constituída no texto literário de duas formas: pelo movimento da câmera e pelo mobiliário. Por meio do movimento da câmera com o *slow motion* em que os acontecimentos parecem ocorrer de maneira lenta, o que traz efeitos de sentido como morbidez para a narrativa, e pela armadura medieval que representa o passado. A armadura medieval traduz e materializa o passado que retorna ao presente como foi representado pelo excerto do texto literário analisado acima. Isso produz a ideia de que o tempo corrobora para com a construção da narrativa cinematográfica:

Figura 11 – O relógio e a armadura medieval



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

O tempo é um elemento importante para entendermos a dinâmica dos acontecimentos da narrativa, e como se eles dialogassem entre si, principalmente nesse filme em que o movimento da câmera ressalta determinados aspectos como o passado, o presente e o futuro que se ligam uns aos outros na sequência de cenas. Epstein menciona que o cinema nos ajuda a entendermos que o tempo íntimo e psicológico se relacionam com a realidade exterior ao nosso redor, e que é permitido modificar as coordenadas temporais que podem ser utilizadas pela câmera com os seus movimentos acelerados ou vagarosos:

Antes do cinematógrafo, nada nos permitia estender a variabilidade, todavia limitada, do tempo íntimo e psicológico à realidade exterior; modificar experimentalmente a coordenada do tempo na perspectiva dos fenômenos ou descobrir que podíamos conhecer novas e prodigiosas figuras do universo. O acelerado e o ralenti revelam um mundo onde não há já fronteiras entre os reinos da natureza. Tudo vive. Os cristais

crecem, vão ao encontro uns dos outros, unem-se com suavidade. As simetrias são os seus costumes e tradições. O que têm eles de diferente das flores ou das células dos nossos mais nobres tecidos? E a planta que endireita o seu caule, que volta as folhas para a luz, que expõe e fecha a sua corola, que inclina o estame sobre o pistilo, não terá ela, no acelerado, exactamente a mesma qualidade de vida que o cavalo e o seu cavaleiro que, em câmara lenta, planam acima do obstáculo e se inclinam um sobre o outro? A efervescência inquietante putrefacção é um renascimento. (Epstein, 2011, p. 07)

O modo acelerado (*fast motion*) e o ralenti (*slow motion*) faz com que o tempo como um todo seja deturpado. Isto é, manipulado pelo uso da câmara que muitas vezes terá que evocar uma aceleração dos acontecimentos e dos objetos apresentados na narrativa, assim como foi analisado nas imagens acima. O *slow motion* é elemento central na construção do tempo no filme, principalmente com a focalização da armadura medieval com os seus detalhes, tal qual o capacete e o seu formato, bem como o relógio que é enfatizado em sua parte de baixo e depois focalizado em sua parte de cima. Esses posicionamentos da câmara focalizam o ritmo da passagem do tempo na narrativa. A adaptação, nesse sentido, além de reinterpretar o tempo, também enfatiza que o passado, por meio da armadura medieval, possui a sua própria estrutura, e, além disso, afeta o momento presente.

3.5. O espaço e o sobrenatural

O espaço é elemento central nas obras. Ele será citado de maneira superficial nessa secção, pois no próximo capítulo iremos aprofundar esse componente. A caracterização do espaço é realizada pelo narrador, em que cada palavra e elemento do espaço tanto exterior quando interior, reforça a autoridade que essa instância possui ao decorrer do texto. No excerto abaixo é descrito o espaço exterior da casa, há uma personificação que relaciona esse espaço à olhos vazios e decadentes:

Contemplei a cena que tinha diante de mim — a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos — com uma completa depressão de alma, que não posso comparar, apropriadamente, a nenhuma outra sensação terrena, exceto com a que sente, ao despertar, o viciado em ópio, com a amarga volta à vida cotidiana, com a atroz descida a véu. Era uma sensação de alguma coisa gelada, um abatimento, um aperto no coração, uma aridez irremediável de pensamento que nenhum estímulo da imaginação poderia elevar ao sublime. (Poe, 1978, p. 07)

O cenário construído logo na primeira página do conto reforça a potência sublime do espaço gótico, principalmente pelo uso coordenado das palavras. Ou seja, a linguagem utilizada pelo narrador dialoga com os detalhes dispostos no espaço. A natureza com um aspecto estéril (as árvores com galhos secos e o lago parado) e seu aspecto sobrenatural também faz

com que o espaço pareça ser inóspito, isso tudo dialoga com o aspecto interior da casa e das personagens. Lovecraft pontua que o elemento sobrenatural teve como influencia o fenômeno dos sonhos que corroborou para com a noção de um mundo irreal e espiritual (Lovecraft, 1927, p.02). Com isso, o que é real e o que é imaginado, ou seja, a dualidade, é um elemento que aparece ao decorrer de todo o texto.

Em *La Chute de la Maison Usher* tanto o espaço exterior quanto o espaço interior descritos pelo texto literário como um ambiente opressivo, são traduzidos por meio da focalização da câmera que ora enfatiza a grandiosidade do espaço, ora mostra a casa com distanciamento para o espectador. Na imagem abaixo o espaço exterior é traduzido pelo distanciamento da câmera. Além disso, também percebemos a natureza e a névoa que circunda a ambientação espacial, esses elementos geram efeitos de sentido como o suspense:

Figura 12 – O espaço exterior



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Por meio dessa imagem acima é perceptível que a adaptação recria a atmosfera que enclausura as personagens descrita pelo conto por meio de uma nuance onírica. Ou seja, a casa se insere em um lugar distante, em que existem árvores secas e um lago próximo a circunscrição do espaço, e ainda há uma névoa emanada pelas águas do lago. Todas essas características acrescentam traços surrealistas (sonhos, irrealidade, etc) para a narrativa.

Ademais, também mencionaremos sobre o elemento sobrenatural que também está constituído nas narrativas e estabelece relações com os demais componentes mencionados até aqui. As ambiguidades, as incertezas, e as profecias são conceitos que nos fazem pensarmos na tonalidade que o narrador proporciona para a atmosfera. A sua entrada na casa, a sua análise

sobre a constituição do espaço e das personagens, e a morte de Lady Madeline que levou à destruição da casa, são pontos que ajudam a construir a tessitura narrativa. É perceptível que o espaço e as suas origens influenciam as personagens. O mau agouro absorvido por Roderick e o medo que ele possuía acerca do que poderia vir a acontecer com ele e com sua irmã, tornava-o cada vez mais atormentado:

Foi assim, pois, que ele falou do objeto de minha visita, de seu vivo desejo de ver-me e do alívio que esperava que eu lhe proporcionasse. Referiu-se, durante bastante tempo, sobre o que pensava acerca da natureza de sua enfermidade. Era, disse, um mal constitucional de família, para o qual não tinha esperança de encontrar remédio; uma simples afecção nervosa, acrescentou logo, que, sem dúvida, não tardaria a passar. Manifestava-senuma variação de sensações nada naturais. Algumas, enquanto ele as pormenorizava, me interessaram e confundiram, embora talvez os termos empregados e a maneira geral da narração influíssem bastante para isso. (Poe, 1978, p.12-13)

Vi que era escravo forçado de uma espécie anômala de terror. — Morrerei — disse-me —, *devo* morrer desta deplorável loucura. Assim, assim, e não de outra maneira, é como devo morrer. Aterraram-me os acontecimentos futuros, não por si próprios, mas pelos seus resultados. Tremo ao pensar mesmo no mais trivial incidente, pelo efeito que possa ter sobre esta intolerável agitação de minha alma. Não receio, efetivamente, o perigo, exceto em seu efeito absoluto: o terror. Neste estado de excitação... nessa lamentável condição... sinto que chegará logo o momento em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com o horrendo fantasma: *o medo*. (Poe, 1978, p. 13, grifo do tradutor)

O ambiente exerce uma função sobrenatural, em outras palavras, percebemos que Roderick Usher está imerso em um espaço que faz com que ele não tenha o ímpeto para enfrentar as forças que o envolvem. É evidente que ele está emparedado não apenas pela concretude da casa, mas também pela sua própria condição mental. A afetação que ele sofria parecia ser inerentemente conectada com toda a construção da casa, o seu entorno (árvores secas e o lago) e o mobiliário.

Ademais, a noite é o pano de fundo para a queda da casa, a tempestade e a fúria da natureza corroboram para com o cenário arquitetado no texto. O elemento sobrenatural pode ser observado nos seguintes excertos salienta que todo aquele cenário construído remete aos medos anteriores e a um poder oculto. Isto é, o peso do passado da família Usher, e as consequências desse passado, estavam se cumprindo:

A impetuosa fúria das rajadas quase nos ergueu do solo. Era, realmente, uma noite tempestuosa, mas de uma beleza severa, espantosamente singular em seu terror e em sua beleza. Um redemoinho, ao que parecia, concentrara toda a sua força nas imediações, pois se operavam frequentes e violentas alterações na direção do vento, e a excessiva densidade das nuvens (tão baixas que pareciam pesar sobre os torreões da casa) não nos impedia de observar a viva velocidade com que se aproximavam umas das outras, vindas de todos os pontos, sem que se perdessem na distância. Digo que nem a sua excessiva densidade impedia que percebêssemos tal fato e, contudo, não vislumbrávamos nem a lua e nem as estrelas, como tampouco havia lampejo algum de relâmpagos. Mas, sob a superfície das imensas massas de agitado vapor, bem como sobre todos os objetos terrenos que nos cercavam, resplandecia uma claridade

sobrenatural, uma emanção gasosa que pairava sobre a casa e a envolvia numa mortalha luminosa e bem visível. (Poe, 1978, p. 22 -23)

— Você não deve...você não contemplará isto! — disse, trêmulo, a Usher, e o levei, com suave violência, da janela para uma cadeira. — Essas aparições, que o transtornam, não passam de fenômenos elétricos nada extraordinários... u pode ser que tenham sua origem terrível nos miasmas fétidos do lago. Fechemos esta janela. O ar está gelado e é perigoso para a sua saúde. Aqui está um de seus romances preferidos. Vou lê-lo para você... e, assim, passaremos juntos esta noite terrível. (Poe, 1978, p.23)

A escolha da noite, da fúria impetuosa da rajada de vento e do fétido miasma do lago, formam o contexto que marca o início do desfecho da narrativa com a ruína de um ambiente que já estava propício a tais acontecimentos. A noite é um pano de fundo que não apenas representa o fim de toda aquela história, ela também mostra para o leitor o que estava escondido, mas que agora passa a ser conhecido, em que o enterro prematuro de Lady Madeline é o pontapé inicial da ruína da família Usher.

O elemento sobrenatural aqui remete que os medos são reais por parte das personagens, e que o fato de todos aqueles acontecimentos se sucederem de maneira simultânea pode revelar que havia mistérios naquela atmosfera. Assim sendo, há uma explicação racional por parte de Poe sobre os acontecimentos sobrenaturais na narrativa como afirma Todorov, sendo também chamado de “sobrenatural explicado” (Todorov, 1980). Isto é, a casa possuía décadas de existência, nesse sentido, o aspecto físico da casa estava se desgastando com o decorrer dos anos, isso torna o ambiente propício às circunstâncias catastróficas.

Ainda, a queda do espaço aconteceu no período noturno, essa escolha feita pelo autor trouxe efeitos de sentidos que tornam a narrativa ainda mais sobrenatural, suscitando o terror. Podemos perceber que essa escolha foi proposital, principalmente pelo fato de sabermos que Poe utiliza a lógica na construção de seus textos, e que grande parte das ocorrências são explicadas ao decorrer da narrativa seja de maneira direta ou indireta e até mesmo por meio de seus textos críticos. Mas, mesmo assim, o conto causa a inquietação, pois tais acontecimentos fogem do que é comum, ou seja, daquilo que é familiar. Dessa forma, Colucci aponta que:

O noturno e seus correlatos, como na tradição goticista, são elementos demoníacos, aterradores e encerram os mais poderosos segredos, mistérios e rituais como a narrativa *A Young Goodman Brown* (1835), de Nathaniel Hawthorne, cujo enredo trata de temas relativos à bruxaria e rituais diabólicos realizados na floresta durante a noite. (Colucci, 2023, p. 102, grifo da autora)

A escolha pelo noturno no final do conto revela a faceta insólita da construção da casa em seus mais mínimos detalhes, além de ser o encerramento da narrativa, pois a noite encerra o dia e se apresenta como o fim. Ademais, no texto literário o sobrenatural está atrelado aos sentimentos inquietantes que Roderick possui, a adaptação traduz isso por meio da ação do

protagonista que pinta o retrato de Lady Madeline. Enquanto isso acontece ela desmaia e dentro de sua pintura podemos ver chamas de fogo. Com isso, é perceptível que não existe uma explicação racional para esse acontecimento, o que podemos perceber é que o sobrenatural constitui esses acontecimentos. Ademais, os efeitos estéticos próprios do cinema, como as chamas dentro da pintura de Lady Madeline, evocam um caráter suspensivo para a narrativa. Na sequência de imagens abaixo podemos observar o acontecimento que ocorreu de maneira simultânea na adaptação:

Figura 13 – A pintura de Lady Madeline e o sobrenatural



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

A adaptação ressignifica as pinturas criadas por Roderick Usher no texto adaptado, pois como foi visto nas imagens abaixo a pintura construída por ele no filme se mostra afetada pelo comportamento de Lady Madeline. Assim, a adaptação transforma a ilustração da personagem em uma entidade viva em relação ao texto adaptado, ou seja, as atitudes das personagens se conectam com o conteúdo visto na pintura, em que a postura dela é refletida por meio do quadro.

Ademais, a tempestade que se inicia antes da queda da casa é um outro ponto relevante. Por meio da linguagem cinematográfica percebemos que esse evento descrito pelo conto como uma tempestade impetuosa é traduzido pelas imagens que apresentam as rajadas de vento que perturbam as personagens. O vento é tão intenso que parece cortar a pele, isso enfatiza também o seu poder de destruição. Ainda, percebemos que a câmera continua focalizando a casa com distanciamento em diversos momentos da adaptação:

Figura 14 – A tempestade



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Percebemos que a adaptação, por meio da tempestade que começa a se anunciar, acrescenta ainda mais força aos elementos da natureza em relação ao texto adaptado. Isto é, a ventania mostra ter uma grande capacidade de destruição e a névoa na segunda montagem que circunda toda a casa, evoca mais ainda uma camada de mistério sobre o que irá ocorrer nas próximas cenas do filme. Ainda, as personagens e o espaço são focalizados pela câmera, ora longe, ora perto, o que corrobora para evidenciar a importância das expressões das personagens e a névoa que cobre todo o espaço exterior. Isso traz uma tonalidade ainda mais inquietante para a adaptação.

3.6. A linguagem literária e cinematográfica

A conotação é utilizada de maneira perspicaz, os efeitos de sentido que a escolha lexical exerce nos leitores é justamente trazê-los à uma outra realidade que é o espaço no conto “The Fall of the House of Usher”. As metáforas, a subjetividade, a personificação e as comparações enfatizam a natureza dos elementos da narrativa, principalmente o espaço gótico que é retomado diversas vezes ao decorrer do texto. No primeiro parágrafo o narrador cria um ambiente que será palco para os eventos. Porém, a unidade de efeito que o autor objetiva causar têm como parâmetro a criação de uma paisagem de suspense que aproxima o leitor e o instiga a estar mais perto do texto para saber quais serão os próximos acontecimentos do conto:

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras, nos céus, passavam eu, a cavalo, sozinho, por uma

região singularmente monótona — e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. Não se como foi — mas, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito. Digo insuportável, pois aquele sentimento não era atenuado por essa emoção meio agradável, meio poética, com que o nosso espírito recebe, em geral, mesmo as imagens naturais mais severas da desolação e do terrível. (Poe, 1978, p. 07)

A repetição de palavras com a letra *d* (durante e dia) e palavras com a letra *s* (sombrio e silencioso), em que algumas palavras desse excerto em língua inglesa são (*during, dull, dark, soundless day*) e a letra *s* (*soundless*) trazem sonoridade para a narrativa. A letra *d* possui um som mais denso, enquanto a letra *s* traz uma sensação de continuidade. Essas palavras e os seus sons corroboram para com a construção estética no conto, em que a prosa poética é um elemento para pensarmos sobre a poeticidade que o texto também possui.

A melancolia que é a tonalidade escolhida nesse conto dialoga com a escolha lexical e os seus sons que produzem efeitos de sentido capazes de impactar o leitor, além de enfatizarem o aspecto espacial. Ainda sobre a linguagem, a técnica *mise en abyme*, que pode ser traduzida como narrativa em abismo, é um recurso metalinguístico que pode ser interpretado como uma história dentro de uma mesma história. Ou seja, dentro da narrativa existe uma outra narrativa igualmente semelhante a ela. No conto, Roderick e seu amigo leem o poema “The Haunted Palace”, ele pode ser interpretado como uma alusão à casa da família Usher:

Lembro-me bem das palavras de uma dessas rapsódias. Isso me impressionou tanto mais fortemente quanto me pareceu perceber, pela primeira vez, plena consciência, por parte de Usher, do desmoronamento de sua sublime razão no trono em que se achava. Os versos, intitulados, *O palácio assombrado*, eram, pouco mais ou menos, embora não ao pé da letra, os seguintes: (Poe, 1978, p. 16, grifo do tradutor)

Esse recurso corrobora para a criação de um limite entre a realidade que as personagens estão inseridas e o caráter ficcional de toda a história. A narrativa e os elementos que a compõem parecem estar em um profundo abismo que é ressaltado de maneira direta por meio da citação desse poema. É como se as personagens percebessem, mediante a linguagem poética, o espaço que eles estão inseridos. Ademais, podemos utilizar a metáfora do espelho, ou seja, o conto seria uma forma de reflexão direta do abismo espacial em que as personagens estão inseridas. A linguagem literária, a *mise en abyme*, a excessividade das descrições, dentre outros aspectos, corrobora para com a construção do efeito de sentido que o autor proporciona na narrativa. Poe esclarece que as impressões e os efeitos são apreendidos pelo caráter suscetível da alma humana:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" (Poe,

1999, p. 01, grifo do tradutor)

A escolha da linguagem é essencial para a construção da narrativa como se pode observar na análise de Poe acima. Na adaptação, a câmera ora se aproxima das personagens e dos objetos, ora se afasta dos mesmos, isso cria uma relação de proximidade e de distância entre os espectadores e o filme. No enquadramento de câmera mostrado abaixo percebemos a técnica *closeup* que focaliza o rosto de Roderick e o seu olhar de tristeza depois de ver Lady Madeline desmaiada. A agitação nervosa do protagonista descrita pelo texto adaptado é traduzida na adaptação pelo *closeup* que enfatiza o seu olhar de desespero:

Figura 15 – Closeup



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

A adaptação adiciona uma maior expressividade no comportamento das personagens, pois enfatiza as expressões faciais de Roderick, sobretudo na imagem abaixo. Além disso, o *closeup* no rosto do protagonista transforma as suas emoções obsessivas como ponto relevante para entender a sua importância na construção do filme em relação ao texto adaptado. Na imagem abaixo observamos o *ângulo plongée*, em que as personagens e os objetos são vistos de forma diminuída, e o espaço parece ser maior do que eles.

Essa técnica própria da linguagem cinematográfica traduz o aspecto de grandiosidade do espaço apresentado no conto, e faz com que o espaço e a ambientação sejam maiores do que as personagens ali inseridas. Isso cria a sensação de que o espaço é de fato dominante na narrativa. Abaixo percebemos a sobreimpressão, as velas estão sobrepostas no cenário do contexto do enterro de Lady Madeline. Isso traz duas diferentes perspectivas: a influência do

espaço, do mobiliário e da personagem e o momento em que ela está sendo transferida para a cripta:

Figura 16 – Ângulo *plongée* e sobreimpressão



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

A adaptação acrescenta, por meio desses enquadramentos, uma relevância cada vez maior do espaço e do mobiliário na construção da narrativa. A névoa e a sobreimpressão que constituem a adaptação metamorfoseiam os detalhes sobre espaço e o mobiliário descritos pelo texto adaptado. Isto é, é como se o aspecto da natureza e o mobiliário, bem como os acontecimentos, estivessem amalgamados, como se fossem um só, sobretudo nesse segundo enquadramento acima em que observamos isso de maneira tangível.

Nas outras imagens abaixo temos mais uma vez um exemplo de *closeup* e de *sobreimpressão*. A câmera estava perto do rosto de Roderick e as velas estavam sobrepostas ao seu rosto, isso enfatiza que ele provavelmente estava pensando em Lady Madeline e naquele espaço em que ele viveu com ela. Roderick é obcecado por Lady Madeline e as velas estão próximas de seu retrato, isso faz com que as reminiscências desse mobiliário sejam retomadas diversas vezes durante o enterro da personagem. O comportamento angustiante descrito pelo conto sobre Roderick Usher é traduzido agora por sua obsessão pela personagem na adaptação. Isso ocorre por meio das constantes aparições da personagem e de suas expressões faciais que são intensificadas ao decorrer do filme.

A árvores com galhos secos, perto dessa sequência de imagens, destacam o caráter insólito do ambiente em que Roderick se encontra. Os galhos das árvores também podem ser vistos como mais um componente que remete ao aspecto frio e seco do espaço e de toda aquela situação, bem como o tempo nublado naquele momento. A relação de Roderick Usher e Lady Madeline, em que o protagonista demonstra ter afeição por ela no conto, é reinterpretada nessa imagem como, também, uma relação gélida, visto que o protagonista possui um olhar frio em alguns momentos do filme:

Figura 17 – Closeup e sobreimpressão



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Nessas imagens acima percebemos que a adaptação traduz as inquietações descritas pelo texto literário, mas também, por meio da linguagem cinematográfica acrescenta uma tonalidade gélida para o enterro de Lady Madeline. Ainda, a estética surrealista empregada por Epstein na adaptação, principalmente nessas duas imagens acima, traz para o olhar de Roderick um aspecto distante, como se ele de fato estivesse na casa contemplando o mobiliário e não caminhando para o enterro de sua esposa. Ademais, durante o enterro de Lady Madeline há uma imagem de uma coruja e um casal de sapos que são animais com hábitos predominantemente noturnos que aparecerem na adaptação. Essa nuance estética acrescenta mais uma camada de suspense e terror ao texto adaptado.

Com isso, percebemos mais uma vez que os elementos formais da narrativa (personagens, mobiliário e natureza) se encontram amalgamados entre si. A adaptação transforma esses componentes formais em uma só unidade, sobretudo pela sobreimpressão, que se estabelece como uma linguagem própria do cinema. Os elementos formais e a estética empregada estabelecem uma constante uma relação entre si, o que fica comprovado pelas imagens analisadas até aqui. Isso cria uma atmosfera ainda mais suspensiva, visto que as emoções das personagens são intensificadas a todo momento. Nesse viés, a linguagem cinematográfica é responsável por traduzir a tonalidade inquietante constituída pelo conto, principalmente por meio de efeitos especiais (pirotecnia) e pela sobreimpressão.

4. O INQUIETANTE ESPAÇO GÓTICO: UMA LEITURA TOPOANALÍTICA

Embora não seja tão óbvio quanto em *O Castelo de Otranto* ou *Drácula*, um texto gótico geralmente se passa (ou pelo menos em parte) em um espaço antigo ou aparentemente antigo – seja um castelo, um palácio estrangeiro, uma abadia, uma vasta prisão, uma cripta subterrânea, um cemitério, uma fronteira primitiva ou ilha, uma grande casa antiga ou teatro, uma cidade que está envelhecendo ou um submundo urbano, um armazém decadente, uma fábrica, um laboratório, um prédio público ou alguma nova recriação de um local antigo, como um escritório com armários de arquivo antigos, uma nave espacial sobrecarregada ou até mesmo uma memória de computador. Dentro desse espaço, ou de uma combinação desses espaços, escondem-se alguns segredos do passado (às vezes, do passado recente) que assombram os personagens, psicologicamente, fisicamente ou de outras formas, no momento principal da história. (Hogle, 2002, p. 02, grifo do autor)²⁰

Assim, tanto o vício, a corrupção e a irracionalidade que condena quanto os valores domésticos e morais que abraça podem ser interpretados, pelo leitor, como efeitos de representação produtiva pelo uso abusivo do suspense e pelos excessos que a narrativa se permite. As ambivalências também se manifestam no tratamento do espaço doméstico, que oferece segurança e proteção, mas pode ao mesmo tempo esconder segredos terríveis, transformando-se no lugar do *unheimlich*. (Vasconcelos, 2002, p. 131)

Em “The Fall of the House of Usher”, e a adaptação, *La Chute de la Maison Usher*, reiteramos que a nossa hipótese é de que o espaço se constitui como um componente que estrutura as narrativas. Assim, o espaço pode ser visto como um agente que influencia as personagens e os acontecimentos. A construção da casa se desenvolve de maneira racionalmente arquitetada pelo autor, o ambiente cria uma atmosfera de enclausuramento que parece influenciar o narrador que descreve toda aquela estrutura. O espaço gótico evoca o medo, isso se constitui como um relevante efeito de sentido na constituição das obras. A topoanálise, termo que mencionamos no início da dissertação, proposto por Gaston Bachelard, será retomado nesse capítulo para analisarmos o espaço gótico.

Para isso, iremos nos basear em alguns elementos da teoria topoanalítica para a análise do conto e do filme – o cenário, o ambiente, o lugar, o espaço exterior e interior e o mobiliário – elementos esses que corroboram para o entendimento sobre o espaço gótico, e que aparecem

²⁰ *Though not always as obviously as in The Castle of Otranto or Dracula, a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space – be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, an aging city or urban underworld, a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory. Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. (Hogle, 2002, p. 02)*

de maneira predominante em nosso *corpus*. Ainda, enfatizaremos também sobre como a adaptação traduz e produz novas nuances de sentido para o espaço. Sendo assim, Luciana Colucci enfatiza a precisão da topoanálise para o estudo do espaço gótico:

No entanto, ressalta-se que a topoanálise, para ser de fato uma ferramenta mais precisa no que tange à estrutura da análise espacial de um texto da esfera gótica, é necessário que algumas modificações sejam empreendidas para que se chegue ao que entendo ser uma topoanálise do espaço gótico. Uma dessas modificações consiste em acrescentar, em um primeiro momento, um estudo criterioso e detalhado da presença de objetos e mobílias porque esses cooperam para o desenho de um cenário circunscrito, macabro e opressor. Tanto essa aproximação é interessante que Edgar Allan Poe já havia refletido sobre tal circunstância em seus textos críticos *The Philosophy of Furniture* (1840) e *The Philosophy of Composition*. (Colucci, 2013, p. 07, grifo da autora)

Colucci também pontua que o mobiliário gótico deve ser levado em consideração na análise da construção do espaço. Em “The Fall of the House of Usher” a escolha da mobília provoca efeitos de sentido como o enclausuramento, pois mesmo que o mobiliário seja vasto, a quantidade de objetos não torna a casa mais aconchegante, o que acontece é o contrário, o espaço se torna ainda mais aprisionante. Essas aproximações entre o espaço e a mobília foram realizadas por Poe em seus textos teóricos seminais como pontua Colucci, pois cada elemento que faz parte do espaço corrobora para com a estruturação das narrativas.

4.1. O cenário

Acerca do cenário, pontuamos que a casa (espaço exterior e interior), o ambiente e a natureza que circunda aquele lugar, são pontos que nos fazem compreender a sua constituição. O cenário em que a casa está inserida se relaciona com a tristeza de seus moradores. Nos excertos abaixo a construção desse elemento é revelada a partir da palavra “peculiar tristeza”, que pode ser traduzida em alguns momentos por meio do termo *gloom*. Ademais, ressaltamos que o cenário e o espaço como um todo, é constituído pelo ponto de vista do narrador-personagem, em que ele expõe as suas impressões:

Não obstante, propunha-me permanecer algumas semanas naquela lóbrega mansão. Seu proprietário, Roderick Usher, tinha sido um de meus joviais companheiros de infância; mas haviam transcorrido muitos anos desde o nosso último encontro. Uma carta, porém, me chegara recentemente às mãos, quando me encontrava numa parte distante do país, uma carta dele, cuja natureza, bastante urgente, não admitia senão uma resposta pessoal. (Poe, 1978, p. 08)

Admitia, porém, embora com hesitação, que grande parte da peculiar tristeza que o afligia podia ser atribuída a uma origem mais natural e muito mais palpável; à sua severa e contínua enfermidade... à morte e à decomposição evidentemente próxima... de uma irmã ternamente amada, sua única companheira durante longos anos, e sua última e única parenta sobre a terra. (Poe, 1978, p. 14)

As palavras relacionadas à melancolia/tristeza e as suas derivações (*gloom, gloomy*) são utilizadas nove vezes ao decorrer do texto. A linguagem utilizada pelo narrador reforça que esse é um dos temas do conto. Assim, o cenário vai sendo aos poucos tecido por elementos como o isolamento, em que o narrador se encontra afetado por essa ambientação. A expressão “naquela lôbrega mansão” (*in this mansion of gloom*) proporcionam efeitos de sentido relacionados à natureza daquele cenário que está dentro da casa. A repetição da palavra e de outros significantes parecidos com ela proporcionam ênfase ao cenário construído, além de intensificar a sensação de melancolia.

Além disso, a frase “numa parte distante do país” (*in a distant part of the country*) nos revela que os amigos estavam distantes dentro de um mesmo espaço que é a cidade (macroespaço) em que viviam. Esses fatos ressaltam que há um distanciamento geográfico entre as personagens. O pesquisador Oziris Borges Filho menciona a importância das personagens na construção do espaço literário:

No âmbito da topoanálise, entendemos por cenário os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança. Ao topoanalista cumpre fazer o levantamento, o inventário mesmo desses espaços bem como os temas e valores presentes nele. (Borges, 2007, p. 47).

O cenário da casa, com os cômodos e o mobiliário, é de fato construído como a imagem e semelhança das personagens. Esses indivíduos possuem características similares ao espaço, pois ambos os elementos narrativos se encontravam fragilizados. A escolha do cenário com as cenas e a encenação das personagens são realizadas de maneira articulada e coerente com os temas e valores que o autor deseja trabalhar no conto, a saber: a morte e a doença. Para David Galloway “Poe foi um mestre da atmosfera, e aqui o terror depende fortemente da intensidade implacável da imagem que ele é capaz de construir a partir dos materiais essencialmente “Góticos”. (Galloway, 2003, p. 21, grifo do autor)²¹. Os elementos mencionados da topoanálise corroboram para com a criação dessa atmosfera inquietante em que Poe é o mestre, e isso é conduzido pelo autor por meio de materiais próprios da estética gótica como o medo e o sobrenatural.

Na adaptação o cenário se refere a locação onde os acontecimentos do filme se passam, o mobiliário e as decorações corroboram para com a construção do espaço cenográfico. A saber, a cenografia é uma técnica de construção de cenários, iluminação e demais elementos cênicos que criam o cenário cinematográfico. Além disso, o filme possui uma trilha sonora, ou seja,

²¹ Poe was a master of atmosphere, and here terror relies heavily on the unrelenting intensity of the picture he is able to construct from essentially “Gothic” materials. (Galloway, 2003, p. 21)

uma música instrumental de autoria até então desconhecida, que pode ser descrita como uma melodia melancólica que dialoga com todo aquele cenário e atmosfera. Colucci (2020, p. 221) menciona que o cenário, a iluminação e a sonoplastia apontam para um espaço tridimensional que se desdobra em um espaço cênico. Em *La Chute de la Maison Usher* percebemos que esses elementos são fundamentais para a construção do espaço gótico no cinema. Na imagem abaixo percebemos o contraste do preto e do branco com o *background* escuro (pano de fundo) e o mobiliário com os castiçais de velas brancas, esse cenário traz uma dualidade na composição do cenário. A adaptação traduz a melancolia (*gloom*) descrita pelo texto literário tanto por meio do *background* quanto por meio do mobiliário:

Figura 18 – O cenário



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Com isso, a adaptação reinterpreta também esse cenário, principalmente na imagem acima, pois os castiçais de velas, bem como o diálogo entre as personagens, proporcionam um momento de aconchego no espaço. Essas nuances apresentadas ressaltam ainda mais a dualidade na adaptação, tanto pelo cenário quanto pelos acontecimentos constituídos no filme. Na próxima montagem o enquadramento da câmera por meio do *plano geral* amplia a visão do cenário, e enfatiza o espaço interior da casa, que se mostra grandioso. Essa imagem traduz a sensação de isolamento de Roderick descrita no texto adaptado, assim como a relação que ele estabelece com o espaço. O contexto da imagem abaixo antecede o enterro de Lady Madeline:

Figura 19 – Plano geral e cenário



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

O *plano geral* construído pela adaptação na imagem acima acrescenta ainda mais uma camada de grandiosidade do espaço em relação ao texto literário, sobretudo pela perspectiva da câmera que mostra a amplitude do cenário. Além disso, a adaptação também reinterpreta a relação entre o espaço e o protagonista, no texto literário ele é representado como um indivíduo que vive naquela casa, e na imagem acima ele se assemelha apenas como um ornamento que compõe o cenário.

4.2. O ambiente

O ambiente dialoga com o cenário, com a natureza e com o aspecto psicológico das personagens. Esse termo também pode significar o que envolve ou está à volta de alguma coisa ou pessoa de acordo com o *Dicionário Priberam de Língua Portuguesa*. Borges (2007) esclarece a constituição desse elemento, que dialoga com os outros conceitos da topoanálise, sendo o cenário, e a natureza, como um pano de fundo para as ações das personagens e de todo o contexto da narrativa. Tais aspectos se constituem com o que conhecemos por ambiente. A junção desses elementos referentes ao espaço constrói a tessitura textual da narrativa, principalmente em “The Fall of the House of Usher”:

Na perspectiva da topoanálise, o ambiente se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico. Esquematicamente, teríamos: 1º) Cenário + clima psicológico = ambiente; 2º) Natureza + clima psicológico = ambiente. Tomemos como exemplo a seguinte sequência de figuras: noite, chuva forte, vento forte, trovões, relâmpagos. Se essas figuras estiverem simplesmente apresentando o clima meteorológico teríamos aí um espaço ao qual podemos denominar de natureza. Entretanto, se a essas figuras, o narrador justapõe uma

personagem que tramou um crime e que se encontra em vias de praticá-lo, temos aí uma sinergia entre ação e natureza. Um reforça o sentido do outro. Ou seja, à ação negativa, vil da personagem corresponde uma natureza tempestuosa, que evoca e favorece ações macabras. De acordo com o imaginário humano esse clima meteorológico está impregnado de negatividade, de augúrios. Assim, em vez de natureza, temos aí um ambiente. (Borges, 2007, p. 50)

No conto a construção da ambientação é responsável pelos efeitos de sentido amedrontadores que estão dispostos desde a primeira linha, é como se no topo do texto literário, ou seja, no primeiro bloco de palavras, fosse uma das paredes que consolidassem as estruturas da casa. No excerto abaixo podemos observar que a construção da ambientação provoca no leitor uma vontade de querer adentrar na narrativa cada vez mais, em que o narrador apresenta o ambiente por meio de uma linguagem analítica, mas ao mesmo tempo poética:

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras, nos céus, passavam eu, a cavalo, sozinho, por uma região singularmente monótona — e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. Não se como foi — mas, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito. Digo insuportável, pois aquele sentimento não era atenuado por essa emoção meioagradável, meio poética, com que o nosso espírito recebe, em geral, mesmo as imagens naturais mais severas da desolação e do terrível. (Poe, 1978, p. 07)

O ambiente traça aspectos que formam o contexto da narrativa e tais escolhas foram feitas de maneira coordenada por Poe. O dia sombrio, escuro e silencioso de um dia de outono é uma atmosfera que dialoga com o aspecto da casa e de seus moradores. A descrição das nuvens que pairavam opressivamente aos céus revelou que a natureza influencia aquele ambiente. Nesse sentido, a natureza é um componente que influencia os acontecimentos da casa, Colucci reflete que:

Além do espaço interior — claustrofóbico e enclausurado — os acontecimentos climáticos externos envolvendo a Casa também já anunciam algo ruim que ainda não foi revelado ao leitor; é Poe trabalhando as técnicas do suspense. São nuvens opressoras, sombras da noite, rajadas furiosas de ventos, tempestades e relâmpagos. Essas condições, aparentemente normais do ciclo da natureza, se relacionam intrinsecamente com o caminhar do enredo e da conduta, acima de tudo, das personagens. (Colucci, 2008, p. 06)

Ademais, podemos perceber que o narrador parece absorver o pessimismo que todo o ambiente da casa provoca, é como se algo de ruim estivesse escondido e que isso se revelará em algum momento. No excerto abaixo o narrador que ainda continua a descrever o aspecto do ambiente, reflete se a sua imaginação está construindo tudo aquilo ou se aquilo que ele estava vendo com seus próprios olhos era real ou não. O narrador-personagem ainda reflete sobre o lago que circunda toda aquela ambientação:

Já disse que o único efeito de minha experiência um tanto pueril — a de fitar, embaixo, o lago — foi tornar ainda mais profunda aquela primeira impressão. Não pode haver

dúvida de que a consciência do rápido aumento de minha superstição — pois, por que não defini-la assim? — serviu principalmente para acentuar aquela sensação. Tal é, como sei desde há muito, a lei paradoxal de todos os sentimentos baseados no terror. E talvez fosse por essa única razão que, ao erguer novamente os olhos para a casa, afastando-os da imagem refletida no lago, surgiu em meu espírito uma estranha visão — realmente tão estranha e ridícula, que apenas a menciono para demonstrar a viva força das sensações que me oprimiam. Minha imaginação trabalhara tanto, que me parecia haver realmente, em torno da mansão e suas adjacências, uma atmosfera peculiar, que nada tinha em comum com o ar dos céus, mas que emanava das árvores apodrecidas, das paredes cinzentas do lago silencioso — um vapor pestilento e místico, opaco, pesado, mal discernível, cor de chumbo. (Poe, 1978, p. 09 -10)

O olhar para dentro do lago, a superstição, as sensações opressoras e as árvores decadentes são informações que criam o ambiente no conto. As águas, o céu e a terra são elementos da natureza conduzidos pelo autor a fim de se obter determinados efeitos de sentido como o poder que eles exercem na narrativa, e um traço também do Romantismo, movimento esse que Poe esteve inserido no contexto estadunidense, e que são transmitidos em suas obras. A natureza nesse conto exerce papel fundamental, visto que esse elemento constitui o ambiente onde se insere a casa. O elemento natural influencia o espaço tanto de maneira concreta (frio e seco), quanto de maneira abstrata (melancolia e tristeza).

Sobre as águas do lago, Gaston Bachelard (2013, p. 48), em seu livro *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1942), menciona que a água é matéria privilegiada por Poe, principalmente o que ele chama de “água pesada” que se caracteriza pelo seu peso e profundidade. O lago, elemento que compõem o ambiente, também representa o mistério que envolve o todo coeso do espaço gótico. No cinema, o ambiente se refere ao cenário, ao local e a atmosfera em que a narrativa se desenvolve, os aspectos tangíveis da casa se relacionam com o enclausuramento suscitado pela narrativa. Na imagem abaixo a câmera focaliza a ambientação que está circunscrita no espaço da casa. O enquadramento que está em *plano geral* enfatiza a natureza e o tempo nublado que é o *background* de um número substancial de cenas.

A adaptação traduz a natureza opressora que circunda a casa descrita no conto por meio da árvore com os galhos secos. O enquadramento abaixo proporciona detalhes aos elementos naturais. Além disso, o tempo nublado se conecta com a natureza representada ao decorrer do filme, tudo isso traz a melancolia evocada pelo ambiente. O *plano geral* faz com que o amigo de Roderick seja diminuído pela imponência da natureza. O enquadramento abaixo acrescenta mais uma vez, com relação ao texto adaptado, a sensação de vulnerabilidade que a natureza causa nas personagens:

Figura 20 – Plano geral e ambiente



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

No próximo enquadramento que também antecede a chegada do amigo à casa de Roderick Usher, observamos que o ângulo da câmera é similar ao que é ilustrado pela imagem anterior. O *plano geral* continua a enfatizar a pequenez do sujeito diante de todo o ambiente, só que aqui observamos as águas profundas e misteriosas do lago em que os galhos das árvores são refletidos.

A imagem abaixo traduz as águas do lago e o mistério que o envolve como fora descrito no texto adaptado por meio da ambientação construída pelo filme, em que as árvores são refletidas pela água. Ademais, a adaptação recria os elementos naturais apresentados como opacos e pesados pelo texto adaptado, pois temos a impressão de que o lago absorve informações da ambientação espacial por meio de suas águas que refletem a natureza ao decorrer da narrativa. Isso proporciona uma metáfora de que o lago tem consciência de toda a ambientação construída, em que dialoga com a mesma tanto de maneira direta quanto de maneira indireta:

Figura 21 – Plano geral e o lago



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Todos esses elementos colocados diante da câmera, em que constituem as cenas do filme, são também chamados de *mise-en-scène*. Jacques Aumont e Michel Marie pontuam que “Apesar da flutuação em sua definição, a noção de “*mise-en-scène*” guarda o vestígio do valor espacial da cena.” (Aumont e Marie, 2006, p. 45, grifo do tradutor). Esse é um conceito que nos ajuda a entender a disposição do espaço na arte cinematográfica, sendo composta por diversos recursos que possuem relações complexas entre si. A *mise-en-scène* também se relaciona com outros elementos da narrativa cinematográfica, a saber: o cenário, o ambiente, o figurino, a iluminação e a sonoplastia, e até mesmo como as personagens e o mobiliário são organizados. O espaço gótico, sobretudo a natureza que circunda a casa, descrita como aterrorizante pelo texto literário, é traduzido na adaptação por meio de componentes importantes como as árvores secas e o lago (elementos que aparecem de maneira predominante nos enquadramentos). Isso evoca as inquietações que permeiam o todo coeso do filme e corroboram para com a construção da ambientação.

4.3. O lugar

O lugar no conto estabelece relações com os demais elementos narrativos apresentados até aqui. Em alguns contextos, esse conceito pode estar relacionado com as vivências e experiências humanas. O local geralmente se refere a um posicionamento geográfico específico ou a uma determinada região. Para Borges “A ideia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a

partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia ‘lugar’. (Borges, 2007, p. 22, grifo do autor). Ou seja, esse termo pode ser utilizado ou não na análise do espaço.

No entanto, optamos por utilizá-lo, visto que tanto no conto quanto na adaptação o lugar onde ocorre os acontecimentos corrobora para a construção do ambiente, o que chamaremos de *locus horribilis*. O professor e pesquisador Júlio França menciona que “(o) *locus horribilis* – espaços narrativos que são caracterizados como “lugares maus”, e que determinam o comportamento das personagens ou são por elas determinados [...]” (França, 2019, p. 41, grifo do autor). Dessa forma, analisamos que esse é um termo comumente utilizado na estética gótica para descrever o poder do espaço e do lugar em que as personagens estão inseridas. No excerto abaixo percebemos que o lugar onde a casa se insere com – cenário e ambiente –, bem como a concretude do espaço, é palco para as impressões inferidas pelo narrador:

Lembro-me muitobem de que as sugestões suscitadas por essa balada nos conduziram a uma série de pensamentos em que se tornou manifesta uma opinião de Usher a que me refiro não apenas devido à sua novidade (pois outros homens também assim pensaram), mas devido à tenacidade com que ele a mantinha. Essa opinião, sua forma geral, dizia respeito à sensibilidade de todos os seres vegetais. Mas, em sua desordenada imaginação, a ideia assumira um caráter ainda mais ousado, e invadia, sob certas condições, o reino das coisas inorgânica. Faltam-me palavras para exprimir toda a extensão ou todo o fervor de seu *abandono* a essa convicção. Tal crença, porém, se relaciona (como já o insinuei) às pedras cinzentas da mansão de seus antepassados. As condições da sensibilidade estavam aí cumpridas — pensava ele — no método de colocação de tais pedras... na ordem do seu arranjo, bem como na dos numerosos fungos que as cobriam e das árvores doentias que se erguiam em redor — mas, sobretudo, na imutabilidade daquela disposição e em seu desdobramento nas águas imóveis do lago. A prova — a prova daquela sensibilidade — estava — dizia ele (e eu me sobressaltei ao ouvir tal coisa) — na gradual, mas evidente condensação, por cima das águas e em redor dos muros, de uma atmosfera que lhes era própria. O resultado era discernível — acrescentou — na silenciosa, mas importuna e terrível influência que, durante séculos, moldou os destinos de sua família, e que fizeram *dele* aquilo que eu via — aquilo que ele era. (Poe, 1978, p. 18-19, grifo do tradutor)

As cinzentas pedras e o seu arranjo, os fungos, as árvores apodrecidas, as águas do lago e o componente familiar, formam uma atmosfera de abandono e que está completamente alheia à realidade. O aspecto decadente e descuidado do lugar onde vive Roderick e Lady Madeline é uma estrutura típica do *locus horribilis* que vai sendo aos poucos construída. A circunscrição espacial do lugar se localiza perto de uma árida natureza que envolve a casa sobre uma névoa que evoca inquietações. A sensação de que o espaço é um labirinto que emparedará os sujeitos é um exemplo do espaço gótico descrito pelo conto e que acentua a dominação deste *locus* sobre os indivíduos.

Susana Alves explica que o *locus horribilis* é um modelo retórico que se opõe ao *locus amoenus* (lugar ameno). Alves destaca ainda que os elementos como a tempestade e a

escuridão corroboram para uma atmosfera artística na literatura fantástica. Portanto, enfatizamos que também podemos vislumbrar tais componentes na literatura gótica:

Durante o século XVII, a literatura romanesca é caracterizada por uma certa oscilação entre dois modelos retóricos antagônicos: o já descrito *locus amoenus* e o seu oposto, o *locus horribilis*. Assim, em contraste com o primeiro, encontramos agora uma concepção totalmente divergente – uma ambiência selvagem e imprevisível, onde a tempestade e a escuridão remetem para uma idealização trágico-dinâmica (v. *Iliada* de Homero) e para a literatura do Fantástico, em que a cenografia compõe uma atmosfera fortemente artística. Nesta expressão latina da literatura romântica, deparamo-nos com a floresta escura ou com a selva impossível de penetrar, montanhas escarpadas e cobertas de vegetação árida, onde habitam criaturas monstruosas. Na sua globalidade, o *locus horribilis* é um cenário altamente assustador, inóspito, de acentuada devastação e calamidade. Neste ambiente, verificamos ainda uma acentuada clivagem entre o ser humano e a natureza, sendo que o primeiro aparece sempre subordinado às condições impostas pelo outro. (Alves, 2009, s.p., grifo da autora)

Alves pontua que as florestas escuras, as montanhas escarpadas cobertas pela vegetação árida e as criaturas monstruosas que ali habitam são elementos relacionados a esse termo. Isto é, a região onde se passa a narrativa desperta efeitos de sentido que dialogam com o cenário inóspito descrito pelo texto. Mas, de um modo geral, o *locus horribilis* é um cenário em que são combinadas a devastação e a calamidade como pontua Alves. A fragmentação entre o ser humano e a natureza produz uma ideia de que o ambiente natural deixa o humano comprimido pelo caráter sublime da natureza.

Em *La Chute de la Maison Usher*, o *locus horribilis* é traduzido por meio dos efeitos especiais construídos pela linguagem cinematográfica como por exemplo a névoa que circunda o espaço exterior da casa. O local se apresenta como inabitável, observamos que é até mesmo difícil de se chegar ao lugar. Nas imagens o amigo do protagonista se locomove para a casa por meio de uma carroça. Há uma floresta e um lago que circunda a casa, temos a sensação de que o local é distanciado da convivência com a sociedade, sendo mais um indício do isolamento que esse *locus horribilis* produz.

A atmosfera com o vapor fétido emanado pelo lago, fora criada mais precisamente por meio da pirotecnia, que são usados também em outros momentos para criar o fogo, a explosão, a neblina, o vento, dentre outros. Essa técnica constitui as ilusões ópticas que são constituídas ao decorrer do filme. A adaptação, por meio dos efeitos especiais, acrescenta uma camada fantasmagórica em relação ao texto adaptado, em que natureza é descrita no conto como doentia. A névoa que envolve o espaço, e que aparece ao decorrer do filme, traduz o aspecto irreal das descrições realizadas pelo narrador no texto literário, em que ele se questiona se a casa é real ou irreal:

Figura 22 – Plano geral e efeitos especiais



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Aumont e Marie (2006, p. 95) mencionam que os efeitos cinematográficos são realizados a fim de se obter imagens não realistas, em que não são possíveis por uma simples reprodução de cenas que se constitui diante da câmera. O enquadramento da câmera em *plano geral* enfatiza o *locus horribilis* que o espectador vai aos poucos se adentrando, como poder ser analisado pela imagem acima. Acerca da tangibilidade da casa, o espaço exterior/interior e o mobiliário serão analisados, visto que ambos fazem parte da análise espacial mencionada anteriormente.

4.4. O espaço exterior

Borges (2007, p. 58) pontua que a coordenada espacial em torno da interioridade aparece entre o contraste de interior/exterior. O espaço exterior com elementos como o teto, as paredes, as janelas, as portas e a fachada com as suas divisões, são pontos importantes a levarmos em consideração na análise da casa. No excerto abaixo a descrição do espaço exterior é realizada pelo narrador. A exterioridade espacial indica um *flashforward* (prolepse), isto é, uma antecipação de outros elementos que o narrador-personagem vai encontrar quando ir adentrando no espaço interior com o mobiliário:

Contemplei a cena que tinha diante de mim — a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos — com uma completa depressão de alma, que não posso comparar, apropriadamente, a nenhuma outra sensação terrena, exceto com a que sente, ao despertar, o viciado em ópio, com a amarga volta à vida cotidiana, com a atroz descida a véu. Era uma sensação de alguma coisa gelada, um abatimento, um aperto no coração, uma aridez irremediável de pensamento que nenhum estímulo da imaginação poderia elevar ao sublime. Que

era aquilo — detive-me a pensar —, que era aquilo que tanto me enervava, ao contemplar a Casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel; não podia lutar contra as sombrias visões que se amontoavam sobre mim enquanto pensava naquilo. Fui obrigado a recorrer à conclusão insatisfatória de que *existem*, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a análise desse poder se baseie em considerações que ficam além de nossa apreensão. Era possível, refleti, que um arranjo simplesmente diferente de particularidades da cena, dos detalhes do quadro, fosse o bastante para modificar, ou talvez, para aniquilar aquela impressão dolorosa. Agindo de acordo com essa ideia, dirigi meu cavalo até a margem escarpada do negro e sombrio lago, que estendia o seu tranquilo brilho junto à casa, e fitei, mas com um estremecimento ainda mais vivo do que antes, as imagens reconstituídas e invertidas dos carriços cinzentos, dos troncos fantasmagóricos e das janelas que se assemelhavam a olhos vazios. (Poe, 1978, p. 07-08, grifo do tradutor)

O aspecto material da casa nesse conto não deve ser visto de maneira isolada. Aliás, nenhum desses aspectos espaciais devem ser analisados de maneira fragmentada, visto que cada parte do espaço dialoga entre si e cada momento do percurso espacial realizado pelo narrador-personagem provoca sensações inquietantes. Na citação abaixo percebemos que o aspecto real do edifício é aos poucos mencionado na narração, e o leitor pode ter a noção de que a casa é uma construção tangível dentro da diegese:

Afastando do meu espírito o que *não podia* ser senão um sonho, examinei mais atentamente o aspecto real da casa. Sua característica principal parecia ser a de uma excessiva antiguidade. A descoloração causada pelos séculos tinha sido grande. Minúsculos cogumelos estendiam-se por todo o exterior, pendendo, em emaranhada e fina tessitura, dos beirais. Mas nada disso implicava qualquer estrago extraordinário. Nenhuma parte da alvenaria desmoronara, e parecia haver uma violenta contribuição entre aquela ainda perfeita adaptação das partes e o estado das pedras desgastadas. Aquilo me lembrava muito a enganadora integridade das estruturas de madeira apodrecidas, durante longos anos, em alguma abóboda esquecida, sem contato com o sopro do ar exterior. Afora essa indicação de ostensiva decadência, a casa não apresentava sinal algum de instabilidade. Talvez o olhar de um observador metucioso pudesse ter descoberto uma fendamal perceptível, que, estendendo-se desde o telhado da fachada, descia em ziguezague até perder-se nas águas sombrias do lago. (Poe, 1978, p. 10, grifo do tradutor)

A junção entre a descoloração, os fungos minúsculos e a fissura em forma de ziguezague que descia pela parede até se perder nas águas do lago, suscitam que o espaço é marcado pela deterioração que será materializada pela queda da casa. A parte exterior ainda provoca uma sensação de desintegração da estrutura da casa. Isso revela ao leitor que a qualquer momento a ruína virá, o que aumenta ainda mais a sensação de medo. Os aspectos melancólicos que a casa possui enfatizam que existem forças insólitas que estão dispostas no ambiente. Todas essas informações evocam efeitos de sentido amedrontadores.

É mencionado no trecho abaixo que a condição mental de Roderick é associada ao espaço, isso pode ser analisado como uma metáfora e até mesmo a descrição espacial pode ser vista como uma *mise-en-abyme*. Ou seja, quando o leitor entra em contato com a narrativa, ele percebe que a construção da casa diz respeito também a construção do espaço mental das

personagens, principalmente de Roderick que é citado concomitantemente ao espaço:

Também tomei conhecimento, a intervalos, por insinuações interrompidas e ambíguas, de outra particularidade singular de sua condição mental. Estava acorrentado por certas impressões supersticiosas relativas à mansão em que vivia, de onde, durante muitos anos, não ousara sair... relativas a uma influência cuja suposta força era por ele expressa em termos demasiado sombrios para serem aqui repetidos, uma influência que algumas peculiaridades existentes na simples forma e matéria de sua mansão solarenga conseguiram, à custa de longo sofrimento — dizia ele —, exercer sobre o seu espírito um efeito que o *físico* das paredes e das torres cinzentas, bem como do escuro lago em que tudo se refletia, acabara por fazer pesar sobre o *moral* de sua existência. (Poe, 1978, p. 13-14, grifo do tradutor)

Nesse sentido, Colucci (2017, p. 252) menciona que “(a) categoria do espaço é tão central na literatura gótica, que é frequentemente representada como uma personagem monstruosa [...]”. Em outras palavras o espaço pode ser visto também como uma personagem, se refletindo em uma fantasmagoria. Além de claramente perturbar as personagens, em “The Fall of the House of Usher” percebemos que o espaço influencia na personalidade de Roderick, e ele também influencia aquele espaço. As relações entre eles podem, também, serem vistas de maneira intrínseca, em que um opera o seu poder sobre o outro, pois como afirma Bachelard (1998, p. 16) os espaços se transformam na topografia de cada ser íntimo. No excerto também percebemos as palavras físico (*physique*) e moral (*morale*) que estão em conectadas, o que comprova mais uma vez a nossa hipótese de que a concretude espacial também se relaciona com o aspecto comportamental das personagens.

No último parágrafo do conto, por sua vez, observamos a consequência de todo o percurso espacial realizado pelo narrador, em que a ruína da família Usher é um fato eminente, pois “(o) passado vem à tona para aflorar no presente.” (Bachelard, 1998, p. 105). O passado apareceu durante toda a trajetória vivenciada pelo narrador do texto e o clímax da narrativa está concentrada no seguinte excerto:

Fugi, aterrorizado, daqueles aposentos e daquela mansão. A tempestade se desencadeava ainda com toda a sua fúria, quando atravessei o velho caminho. Súbito, uma luz intensa se projetou diante de mim, e voltei-me para ver de onde provinha uma claridade tão estranha — pois somente a imensa mansão e suas sombras se achavam para trás. A irradiação provinda da lua cheia, de um vermelho cor de sangue, já baixa no horizonte, brilhava agora através daquela fenda antes mal perceptível, a que já me referi, e que se estendia, em ziguezague, desde o telhado do edifício até sua base. Enquanto olhava, a fenda alargou-se rapidamente — soprou violentarajada de vento, em redemoinho — e o disco inteiro do satélite irrompeu de repente à minhavista. Meu cérebro se transtornou quando vi as pesadas paredes se desmoronarem, partidas ao meio; ouviu-se longo e tumultuoso estrondo, como o reboar de mil cataratas — e o lago fétido e profundo, a meus pés, se fechou, téticamente e silenciosamente, sobre os restos da Casa de Usher. (Poe, 1978, p. 27)

O percurso espacial mencionado em daqueles aposentos e daquela mansão (*from that chamber and from that mansion*) ressalta que o narrador vai aos poucos evidenciando as

divisões do espaço, a começar pelo exterior da casa, onde se desenvolve o início da descrição material do espaço. A extensão do conto que tem ao todo dezenove páginas, também ressalta que a estrutura da narrativa, e sobretudo do espaço, foi arquitetada para conter todos esses elementos mencionados até aqui. Além disso, o cenário com a lua vermelha cor de sangue e as silenciosas águas do lago, em que a fissura fora se expandindo cada vez mais, é um ponto de instabilidade importante que encontramos no espaço exterior que finaliza a narrativa, mas parece não solucionar o mistério que pairava na família. É perceptível que a casa é descrita de maneira fragmentada no sentido de que a escolha das palavras apresentadas por Poe evoca sensações de que Roderick Usher e Lady Madeline são personagens inseridas em um espaço fantasmagórico.

O pesquisador Luis Alberto Brandão (2007, p. 212) afirma que a linguagem é espacial e que os seus signos são compostos de materialidade, e que a palavra, por mais que seja uma manifestação sensível, é capaz de afetar os sentidos humanos, em que os aspectos visuais, sonoros e táteis são importantes para a constituição espacial. Percebemos isso no conto em questão, visto que a linguagem, ou seja, a escolha lexical, a organização sintática e os ordenamentos das ideias suscitam uma estrutura racionalmente criada pelo autor. Essa construção tem como objetivo afetar os leitores, tais aspectos acontecem do início até o final da narrativa, sobretudo quando pensamos na construção da casa.

A composição do espaço exterior na adaptação ocorre por meio do movimento da câmera que ora se aproxima da casa, ora se distancia dela. As imagens abaixo ilustram o espaço exterior, em que as palavras físico (*physique*) e moral (*morale*) aparecem para descrever o aspecto tangível do espaço e o efeito que o mesmo causa nos moradores. Na adaptação o espaço é traduzido mais uma vez pela névoa emanada pelo lago que provoca efeitos amedrontadores. Com isso, a adaptação ressignifica os efeitos inquietantes descritos pelo conto por meio da névoa que se constrói como amalgamada à estrutura da casa, isto é, ambos são um só no filme, em que o *physique* e o *morale* estão juntos na construção do espaço exterior na adaptação.

As escadas e os ornamentos com formas arredondadas nos mostram que a casa faz lembrar um palacete pela sua verticalidade e altura. Essa imagem abaixo ilustra a transformação da casa descrita no texto literário em um espaço ainda mais suntuoso, pois o palacete tem um significado de nobreza e riqueza. Nesse sentido, a adaptação não apenas traduz o espaço literário por meio dessa nova configuração espacial, mas acrescenta uma nuance importante para a casa: o seu aspecto de poder familiar. O enquadramento da câmera está em *closeup*, o que esmiúça as características da casa, e faz com o espectador perceba de perto a sua estrutura exterior, em que ainda percebemos o chapéu e a metade do rosto da personagem:

Figura 23 – Espaço externo e closeup



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

As imagens abaixo ilustram o início destruição do espaço, observamos que o espaço exterior tem algumas divisões, em que há partes mais altas e mais baixas, revelando um contraste dessas formas logo na exterioridade da casa. A densidade do vapor ainda continua, sobretudo porque marca a finalização da narrativa. Em ambos os enquadramentos a câmera se distancia da casa e está em *plano geral*. O aspecto sublime da casa descrito pelo texto literário é traduzido nessas imagens por meio de um espaço que se revela grandioso e ao mesmo tempo misterioso. A névoa emanada pelo lago, ou seja, a natureza como um todo, envolve o espaço.

A segunda imagem ilustra a casa sendo destruída pelo fogo e os seus pedaços caindo nas águas do lago. Em ambos os enquadramentos percebemos que a adaptação ressignifica o espaço exterior da casa e a natureza que circunda aquele lugar, pois observamos que a câmera está distante da exterioridade do espaço, e no texto, a casa é descrita pelo narrador como se ele estivesse perto dela. O *plano geral* enfatiza que a natureza também é grandiosa, sobretudo pelo fato de que a névoa parece estar amalgamada ao espaço:

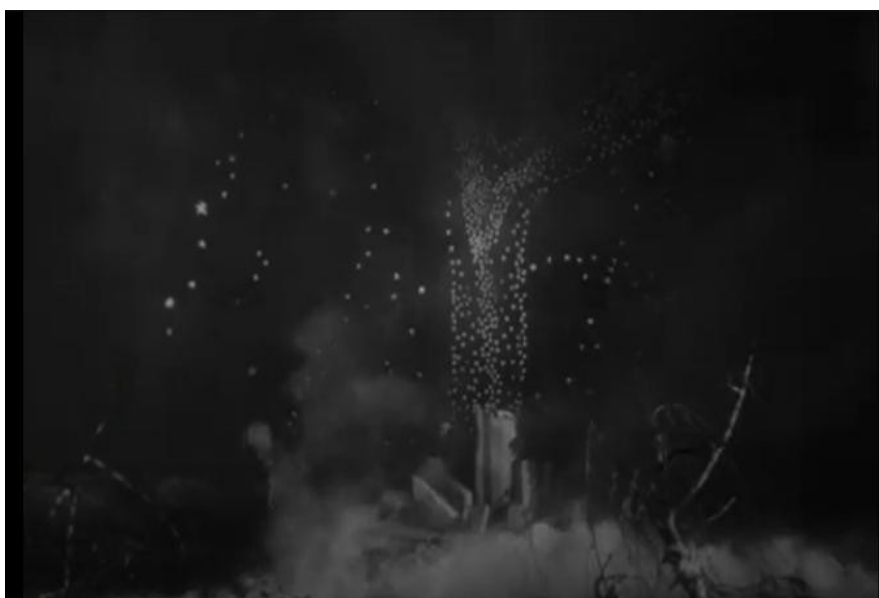
Figura 24 – Plano geral e destruição do espaço



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Essa outra imagem abaixo ilustra a casa se deteriorando ainda mais, podemos perceber pontos de luzes nas árvores e em seus galhos. A adaptação traduz as árvores decadentes descritas pelo texto literário por meio dos efeitos cinematográficos com uma dualidade contrastiva entre a luminosidade e o *background* preto. A natureza descrita pelo conto como melancólica é reinterpretada pela adaptação, em que os pontos de luzes revelam a beleza das árvores na constituição do espaço exterior e o seu aspecto luminescente:

Figura 25 – Plano geral e luminosidade da natureza



Fonte: Imagem do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Epstein pontua que o espaço-tempo do cinema são descontínuos e heterogêneos, ele descreve que “Na descontinuidade e heterogeneidade do espaço-tempo cinematográfico, a lógica assume, ela própria, um aspecto descontínuo e heterogêneo, e não pode ser extensiva,

como se de uma célula espaço-temporal a outra qualquer.” (Epstein, 2014, p. 04). Assim, a lógica das imagens em movimento, e principalmente a constituição da temporalidade e da espacialização, são livremente conduzidas por Epstein que concilia a criatividade e a diversidade na estruturação das cenas. O espaço exterior do conto é traduzido pela adaptação tanto pela linguagem cinematográfica, quanto pela estética fantasmagórica construída por Epstein, em que o espaço está amalgamado pela névoa emanada pelo lago ao decorrer do filme.

4.5. O espaço interior

O espaço interior é revelado ainda mais assustador, por meio da divisão da casa, podemos perceber que a sensação de isolamento é percebida à medida que o narrador adentra na interioridade espacial. No trecho abaixo as palavras utilizadas nos situam acerca da interioridade espacial em que o narrador-personagem está caminhando em direção:

Observando essas coisas, atravessei, a cavalo, um curto caminho que conduzia à casa. Um laçao tomou o meu cavalo e penetrei pelo arco gótico do vestíbulo. Um mordomo, de passos furtivos, conduziu-me, em silêncio, através de muitos corredores escuros e intrincados, ao gabinete de trabalho de seu amo. Muitas das coisas que encontrei em meu caminho contribuíram, não sei por quê, para acentuar as vagas sensações a que já me referi. (Poe, 1978, p. 10)

A curta estrada elevada até a casa, o arco gótico do salão e as passagens escuras intrincadas que levam até o gabinete de Roderick é um percurso espacial que leva o leitor até a interioridade casa. É como se essas divisões que levam até os espaços mais íntimos da casa, como os aposentos, por exemplo, tivessem um aspecto de suspensão, ou seja, de que as personagens são dominadas pelo espaço e pelas suas profundezas. No próximo excerto é descrito sobre o espaço interior e os seus detalhes que contribuem para com o aspecto sublime, construindo, dessa forma, o *locus horribilis*:

O aposento em que me encontrei era muito amplo e alto. As janelas, compridas, estreitas e ogivais, achavam-se a tal distância do negro assoalho de carvalho, que se tornavam inteiramente inacessíveis por dentro. Fracos raios de luz avermelhada atravessavam as vidraças guarnecidas de gelosia, tornando suficientemente claros os principais objetos ali existentes. O olhar, no entanto, esforçava-se em vão para alcançar os cantos mais distantes do aposento, ou os recessos do teto abobadado e trabalhado a cinzel. (Poe, 1978, p. 11)

O quarto é descrito com janelas estreitas, pontiagudas e distantes do piso de carvalho negro que era inacessível por dentro, e por outro lado, a luz atravessava as vidraças treliçadas o que tornava os objetos proeminentes. Os ângulos mais remotos do quarto foram observados pelo narrador que pontua a existência de um teto abobadado que constitui o aposento. É perceptível que existe beleza na casa, porém essa beleza é redimensionada para um

aspecto amedrontador que estrutura o espaço sublime no texto. Nesse sentido, Colucci (2013, p. 02) menciona que a estética literária gótica com as suas particularidades consegue penetrar os abismos humanos, e faz com o medo seja uma sensação ambivalente provocando prazer e repulsa. No próximo excerto observamos o espaço interior da cripta onde Lady Madeline fora enterrada, a materialidade desse lugar traz mais uma vez uma sensação de emparedamento:

Após depositar o nosso lúgubre fardo sobre uns suportes, naquela região de horror, abrimos um pouco a tampa do ataúde, que não estava ainda parafusada, e contemplamos o rosto da morta. Chamou-me a atenção, antes de mais nada, a extraordinária semelhança existente entre irmão e irmã, e Usher, adivinhando, talvez, os meus pensamentos, murmurou algumas palavras, pelas quais fiquei sabendo que a morta e ele eram gêmeos, e que sempreexistira entreambos certa simpatia de natureza quase inexplicável. Nossos olhares, porém, permaneceram pouco tempo fixos sobre a morta, pois não podíamos olhá-la sem experimentar certo terror. A enfermidade que levara Lady Madeline ao túmulo em plena juventude deixara, como ocorre comumente em todas as doenças de caráter estritamente cataléptico, a ironia de uma ligeira coloração sobre o seio e o rosto e, nos lábios, esse sorriso equivocadamente parado, que é tão terrível na morte. Recolocamos e parafusamos a tampa do ataúde em seu lugar e, depois de fechar a porta de ferro, voltamos de novo, com dificuldade, aos nossos aposentos na parte superior da casa, os quais eram menos tristes. (Poe, 1978, p. 20-21)

A região de horror descrita revela que esse espaço produz efeitos de sentido relacionados à morte e até mesmo a um esconderijo utilizado em tempos remotos, como acontecia na Idade Média. O fato de eles terem aberto a tampa do caixão e contemplado o rosto de Lady Madeline se mostra como uma cena grotesca, isto é, percebemos que a morte dela está sendo contemplada. Depois de fechar a tampa do caixão os dois caminharam para os aposentos que são descritos como menos tristes (*less gloomy*) e parte superior da casa (*upper portion of the house*). As coordenadas espaciais superior e inferior nos mostra quando as personagens caminham pelas profundezas do espaço.

A adaptação traduz a complexidade dos detalhes da casa que foram descritas pelo texto literário por meio dos enquadramentos abaixo. Percebemos que o filme reinterpreta a posição das personagens no espaço interior, em que temos a impressão de que elas fazem parte daquela interioridade bem como da mobília da casa, percebemos que as imagens abaixo ilustram isso. Sobretudo pelo fato de que as personagens estão paradas e perto das cadeiras e das armaduras medievais. Ainda, é por meio do *plano geral* que a adaptação traduz a suntuosidade do espaço descrito pelo conto, pois o espaço interior se mostra amplo. E as personagens, mais uma vez, encontram-se diminuídas pela tangibilidade das coordenadas espaciais que ampliam a interioridade da casa:

Figura 26 – Plano geral e espaço interior



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Percebemos uma luz que vêm da janela da sala e da porta de entrada da cripta. A janela é comprida com alguns feixes por onde a luminescência passa. Isso acrescenta mais uma vez dualidade em relação ao texto adaptado. Ainda, a adaptação também ressignifica a cripta descrita no conto, pois não há nenhum feixe de luz naquele espaço como é mencionado pelo texto literário. O aspecto luminescente que é emanado de fora para dentro da interioridade do espaço, proporciona ênfase ao acontecimento tido como grotesco que é o fato de Lady Madeline ser enterrada viva. Ainda, a segunda imagem ilustra os fungos descritos pelo conto que estão na parte exterior da casa, eles aparecem no espaço interior da cripta como é apresentado no filme. Os fungos são transformados na adaptação, pois eles agora estão amalgamados na parede do espaço, como se as paredes e os fungos fossem um só como fica evidenciado pelo sutil *closeup*:

Figura 27 – Plano geral e closeup



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Além disso, percebemos que toda essa construção evoca efeitos de sentido inquietadores para a interioridade do espaço. Existe a sensação de claustrofobia típica do *locus horribilis* provocada pela dualidade entre o claro e o escuro como pôde ser analisado acima. Isso corrobora também para tornar o espaço como um lugar de enclausuramento, sobretudo pelo fato de que as janelas e as portas são estreitas, e a luz que vêm delas amplia essa sensação na narrativa cinematográfica. Assim, a luminescência que passa pelas construções estreitas das janelas transforma o espaço interior em um ambiente cada vez mais aprisionante em relação ao texto adaptado.

4.6. O mobiliário gótico

O mobiliário é peça fundamental para analisarmos o espaço gótico, os objetos que compõem a casa são descritos em diversos momentos pelo narrador, pois “(o)ferece a perspectiva de se pensar como realmente os objetos e mobiliários podem ser parte intrínseca à constituição da espacialidade gótica [...]” (Colucci, 2013, p. 08). Nesse contexto, os trechos abaixo conferem a essência dos objetos que compõem o espaço, eles são enfatizados no momento da entrada do narrador-personagem à interioridade da casa:

Os objetos que me rodeavam — os entalhes dos tetos, as sombrias tapeçarias das paredes, a negrura de ébano dos assoalhos e os fantasmagóricos troféus de armas que tilintavam à minha passagem — eram, para mim, coisas muito conhecidas, com as quais estava familiarizado desde a infância, e, embora não hesitasse em reconhecê-las como tais, fiquei surpreso ante as visões insólitas que aquelas imagens ordinárias despertavam em mina imaginação. (Poe, 1978, p. 10-11)

Escuras tapeçarias cobriam as paredes. O mobiliário geral era excessivo, incômodo, antigo e estragado. Muitos livros e instrumentos musicais jaziam espalhados em torno, mas não conseguiam dar vitalidade alguma ao ambiente. Eu sentia que respirava uma atmosfera de tristeza. Um ar de severa, profunda e irremissível melancolia pairava sobre tudo, envolvia tudo. (Poe, 1978, p. 11)

Os objetos mencionados como as esculturas nos tetos, as tapeçarias sombrias das paredes, os troféus heráldicos fantasmagóricos que se moviam, as cortinas escuras, os livros e os instrumentos musicais, compõem a mobília da casa. Poe em seu texto “The Philosophy of Furniture” (1840) discute acerca do mobiliário e enfatiza as cortinas como um objeto peculiar e responsável pelos efeitos de sentido produzidos pelo espaço gótico:

As cortinas raramente estão bem-dispostas ou são bem escolhidas em relação às outras decorações. No que concerne à mobília formal, as cortinas são desalinhas e o volume excessivo, não importa o tecido, é sob qualquer circunstância inconciliável com o bom gosto, pois a quantidade apropriada, assim como o arranjo apropriado, confere o tom do efeito geral. (Poe, 2023, p. 93)

A disposição das cortinas em quantidade adequada e em seu ajuste adequado são

conduzidos por Poe a fim de trazer um efeito de sentido ainda mais suspensivo para o conto. Percebemos que a casa também está em movimento, o que a torna semelhante a um ser vivo, apesar de seu aspecto predominantemente mórbido. O mobiliário remonta até mesmo ao período medieval por meio dos troféus heráldicos. Os objetos não enfatizam apenas as características do espaço interior, mas, também, sobre o passado que constituiu aquele ambiente, e que afeta as personagens.

A espacialidade goticista (Colucci, 2023, p. 116) se realiza em seu ponto máximo pela representação do mobiliário mencionado. Tais elementos corroboram para com a sensação inquietante do espaço, além de acentuar o medo, pois “Tudo o que vemos ou parecemos É apenas um sonho dentro de um sonho.” (Poe, 2006, p. 434)²², em que o irreal e o real são aspectos que constituem grande parte da narrativa. No excerto abaixo o narrador-personagem se mostrou angustiado pela mobília da família Usher, isso mostra o poder do espaço em afetar os indivíduos:

Foi, particularmente, uma noite, no sétimo ou oitavo dia depois de termos depositado o corpo de Lady Madeline na masmorra, que experimentei toda a força de tais sentimentos. O sono não queria aproximar-se de meu leito, enquanto passavam e repassavam as horas. Lutei por afastar, por meio do raciocínio, o nervosismo que se apoderara de mim. Procurei convencer-me de que muito, senão tudo, do que sentia devido à influência perturbadora do sombrio mobiliário do aposento — das negras e esfrangalhadas cortinas que, agitadas pelo sopro de uma tempestade que se iniciava, oscilavam de um lado para outro nas paredes e farfalhavam inquietas em torno dos adornos do leito. Mas meus esforços foram em vão. Irreprimível tremor invadiu, pouco a pouco, o meu espírito — e, no fim, pousou sobre o meu coração um verdadeiro pesadelo de sobressaltos sem causa. Afastando-o com esforço, arquejante, ergui-me sobre os travesseiros e, lançando um olhar perscrutador pela intensa escuridão do quarto, ouvi — não sei como, exceto que alguma coisa instintiva me aguçou o espírito — certos ruídos vagos e indefinidos, que vinham, através das pausas da tormenta, não sei de onde. Dominado por intensa sensação de terror, inexplicável, mas, não obstante, insuportável, vesti-me às pressas (pois sentia que não poderia mais dormir aquela noite) e procurei livrar-me, andando de um lado para outro pelo quarto, do lamentável estado em que me encontrava. (Poe, 1978, p. 21 -22)

O contexto dessa descrição acontece por volta do sétimo ou oitavo dia do enterro de Lady Madeline, o narrador-personagem lutava contra a apreensão que pairava sobre o seu ser. O efeito de sentido evocado por meio das cortinas escuras e esfarrapadas que se moviam irregularmente pelo sopro da tempestade que começava a se formar, foi descrito como se fosse uma fantasmagoria que afetava até mesmo os ornamentos da cama. Todos esses elementos combinados pela mobília da casa produziam uma escuridão no quarto, o medo dominava cada vez mais o narrador, e ele havia decidido se locomover para a outra parte do edifício.

Os efeitos de sentido conduzidos pelo narrador desde o início do percurso espacial é uma prolepse do que também irá acontecer, como a morte de Lady Madeline. O caixão (*coffin*)

²² *All that we see or seem Is but a dream within a dream.* (Poe, 2006, p. 434)

se revela como uma peça do mobiliário, esse elemento provoca sensações que já indicam o que poderá acontecer até o desfecho da narrativa:

— Não ouve, agora? Sim, eu o ouço, e *ouvi* antes. Durantemuito, muito tempo, muitos minutos, muitas horas, muitos dias, tenho ouvido... Mas não me atrevia — oh, miserável infeliz que sou! — não me atrevia... não *me atrevia* a falar! *Nós a colocamos viva em sua tumba!* Não lhe disse que os meus sentidos estão aguçados? Digo-lhe, *agora*, que ouvi seus primeiros e quase imperceptíveis movimentos dentro do ataúde. (Poe, 1978, p. 26, grifo do tradutor)

Novamente percebemos a forma da linguagem literária utilizada, a repetição das palavras “muitas” e “muitos”, revelam uma sensação de desespero pelo fato de se ter descoberto um fato que estava escondido a algum tempo. O movimento do caixão por Lady Madeline também pode ser entendido como um efeito fantasmagórico da mobília da casa. Isto é, é um aspecto sobrenatural (fora do comum), ainda mais pelo fato de as personagens dialogarem com esses objetos. Ela foi enterrada viva dentro do caixão, e por este fato percebemos que o mobiliário e o espaço têm o poder de aprisionar os sujeitos, levando até as últimas consequências como o enterro prematuro da personagem.

No filme o enquadramento da câmera focaliza os detalhes da mobília de modo a enfatizar esses aspectos importantes para o espaço. Assim, o mobiliário excessivo descrito pelo conto é traduzido por meio da focalização da câmera nas cortinas, nas armaduras medievais e nos livros constituídos pela adaptação mediante aos enquadramentos. Ainda, há um sutil *closeup* na armadura medieval que aparece na frente dos demais objetos. A adaptação acrescenta uma relação de sincronicidade entre as personagens e as cortinas. Isto é, à medida que as personagens se locomovem as cortinas também se mexem, assim como pode ser visto acima. Ainda, a adaptação transforma a cortina em um ornamento com bastante relevância na constituição da casa em relação ao texto adaptado, em que esse elemento aparece pouco. Ela aparece até mesmo como um papel de parede na segunda imagem abaixo que ilustra também que há mais cortinas que aparecem:

Figura 28 – Plano americano e plano detalhe no mobiliário



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

No outro enquadramento abaixo percebemos a grandiosidade do mobiliário, há uma tapeçaria na parede e em cima um brasão heráldico, vemos Roderick diminuído pela mobília. Há um contraste de cores que varia da escuridão para a claridade. A adaptação, por meio do enquadramento abaixo, traduz a construção dos detalhes do mobiliário descritos no conto, em que os castiçais de velas e os copos são apresentados como claros e o *background* como escuro. Isso também enfatiza a suntuosidade espacial por meio da mobília que contrasta com os demais elementos no espaço:

Ainda, a adaptação traduz o aspecto sublime do espaço descrito pelo conto por meio da suntuosidade do mobiliário e da amplitude do espaço, visto que Roderick parece estar ainda mais diminuído pelos objetos. A outra imagem abaixo ilustra o quadro com a pintura de Lady Madeline e o castiçal com as velas, também em *plano médio*, revela a importância do mobiliário na composição do espaço. O quadro que está próximo aos castiçais de velas contrasta com a cor preta ao fundo, ou seja, as nuances (preto e branco/claro e escuro) aparecem novamente na constituição do mobiliário. Com isso, a adaptação acrescenta a dualidade em diversos momentos com relação ao texto literário. Essas nuances trazem mistério para narrativa, além de tornar o espaço cada vez mais grandioso:

Figura 29 – Plano médio



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Os próximos enquadramentos se encontram em *plano detalhe* e *plano médio*, a primeira imagem ilustra a parte debaixo da armadura sendo focalizada e perto dela caem livros no chão. A outra imagem ilustra o caixão, isso antecede o enterro de Lady Madeline. A adaptação, em ambas as imagens traduz os detalhes do mobiliário grotesco descrito pelo conto por meio da focalização da câmera que agora proporciona ênfase para o que está embaixo dos objetos.

O filme ressignifica o caixão e a morte de Lady Madeline em relação ao texto adaptado, no texto literário, as personagens demonstram sentimentos de terror durante o enterro dela. No filme, temos a impressão de que o caixão é um simples mobiliário, assim como os sapatos das personagens que contrastam com esse objeto assim como pode ser visto pela imagem que ilustra isso abaixo. Percebemos a armadura medieval que parece pisar nos livros e as personagens que pisam no chão, em que o caixão está perto de seus pés:

Figura 30 – Plano detalhe e plano médio



Fonte: Imagens do filme *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928)

Isso representa que a coordenada espacial da inferioridade, em que a câmera focaliza o que está debaixo, se conecta com o enterro da personagem e, conseqüentemente com a sensação de finalização, visto que depois desses acontecimentos a narrativa começa a chegar em seu clímax. Além disso, isso também demonstram o aspecto inquietante que paira sobre a narrativa. Por fim, ressaltamos que a análise do percurso espacial realizado são aspectos da constituição da casa em “The Fall of the House of Usher” e *La Chute de la Maison Usher*, em que ambas estabelecem relações entre si. O inquietante espaço gótico não apenas evoca efeitos de sentido como as inquietações e o medo, mas nos revela que a sua estrutura é complexa, ou seja, possui também implicações teóricas que foram apresentadas nesse capítulo.

A análise topoanalítica acerca do espaço gótico nos revela que a sua construção estrutura as narrativas e dialoga, sobretudo com as personagens. Ainda, percebemos que a adaptação traduz o espaço descrito pelo texto literário, mas também recria esse espaço por meio da linguagem cinematográfica, da estética empregada e de novas nuances narrativas que reinterpretem a construção da casa. O espaço gótico, nesse sentido, possui inúmeros detalhes em que cada um deles estrutura a casa e todas essas minúcias estão amalgamadas entre si na construção do todo coeso espacial, em que o *locus horribilis* se manifesta no início, no meio e no fim dos textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A caneta nunca deveria tocar o papel, até que pelo menos um propósito geral bem definido seja estabelecido. Na ficção, o desfecho — em todas as outras composições, o efeito pretendido — deveria ser definitivamente considerado e organizado antes de escrever a primeira palavra; e nenhuma palavra deveria ser escrita que não tenha, ou faça parte de uma frase que se volte, ao desenvolvimento do desfecho ou ao fortalecimento do efeito. Quando o enredo forma uma parte do interesse pretendido, não se pode ter considerações prévias em excesso. O enredo é compreendido de forma muito imperfeita e nunca tem sido corretamente definido. (Poe, 2006, p. 535)²³

Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. (Epstein, 1983, p. 293)

As análises até aqui desenvolvidas evidenciam que a adaptação traduz os componentes formais do conto “The Fall of the House of Usher”, além também de acrescentar e reinterpretar por meio de elementos narrativos, estéticos e cinematográficos o texto literário. Como foi analisado, o espaço gótico amplo e grandioso descrito pelo conto é traduzido na adaptação por meio do *plano geral* que constitui grande parte dos enquadramentos da narrativa. Isso proporciona ênfase a amplitude espacial, em que as personagens se encontram diminuídas pelo ambiente construído no filme.

Acerca da produção de novos sentidos que a adaptação traz ao texto literário, percebemos que o filme reinterpreta vários elementos formais, um deles são as personagens Roderick Usher e Lady Madeline, em que o protagonista demonstra ter afeto por ela no texto literário. Mas na adaptação isso é reinterpretado por meio de um sentimento de possessividade. Sobretudo pelo fato de ele pintar o seu quadro e observar a sua aparência em vários momentos. Além disso, a névoa que envolve a casa é um outro elemento que aparece ao decorrer do filme. A névoa traduz o aspecto irreal nas descrições realizadas pelo narrador no texto literário, em que o real e o irreal são dois componentes que dualizam, em grande parte, a narrativa cinematográfica. Com isso, essas investigações nos levam a concluir que a adaptação *La Chute de la Maison Usher* traduz o texto literário por meio da linguagem própria do cinema e por

²³ *Pen should never touch paper, until at least a well-digested general purpose be established. In fiction, the dénouement— in all other composition the intended effect, should be definitely considered and arranged, before writing the first word; and no word should be then written which does not tend, or form a part of a sentence which tends, to the development of the dénouement, or to the strengthening of the effect. Where plot forms a portion of the contemplated interest, too much preconsideration cannot be had. Plot is very imperfectly understood, and has never been rightly defined. (Poe, 2006, p. 535)*

trazer importância a determinados elementos narrativos, sobretudo o espaço e as personagens, além de produzir novos sentidos do conto para a adaptação.

O Gótico no conto é traduzido por meio da estética empregada por Epstein, o surrealismo e o aspecto fantasmagórico, principalmente por meio da névoa que circunda o espaço. A melancolia descrita na narrativa literária é traduzida justamente por essa nuance característica do surrealismo. Ainda, a adaptação traduz o espaço gótico de diversos modos assim como fora observado nas nossas análises estabelecidas. Um exemplo importante é o mobiliário, elemento essencial na composição do espaço, em que o contraste de cores (preto e branco) proporciona destaque ao pano de fundo e aos castiçais de velas brancas. Isso traz a sensação de dualidade no espaço pela utilização do contraste das cores e da iluminação. Assim, ressaltamos que a adaptação traduz a melancolia (*gloom*) no texto literário tanto por meio do pano de fundo (*background*) quanto por meio do mobiliário gótico.

A hipótese defendida no início da pesquisa era de que o espaço gótico se constitui como um componente que estrutura as narrativas. Em outras palavras, o espaço além de dialogar com os elementos dentro dos textos, é um dos alicerces mais importantes na construção da narrativa, pois influencia os acontecimentos e as ações das personagens. Ressaltamos, portanto, que isso se confirmou ao decorrer da nossa análise, pois não há como pensarmos no espaço sem o conectarmos com o tempo, com o sobrenatural, com o narrador e sobretudo com as personagens. E, também, o espaço se conecta com as demais nuances estéticas como o aspecto fantasmagórico produzido pela adaptação que proporcionou destaque ao espaço no todo coeso dos textos.

Por fim, afirmamos que ao adentrarmos nas análises sobre o termo Gótico, sobre as estruturas literárias e cinematográficas, sobre as teorias da adaptação, e por fim, sobre a análise topoanalítica do espaço, ressaltamos que a contribuição dessa pesquisa foi ampliar as discussões e o estudo acerca do espaço gótico nas narrativas literárias e cinematográficas. Com isso, também afirmamos a importância desse componente na estruturação dos textos, assim como ficou comprovado durante a nossa minuciosa análise pautada em teorias estruturadas sobre o espaço gótico, e, também, pelo percurso metodológico adotado. Além disso, também pontuamos que não é possível analisar o espaço de maneira isolada, ou seja, apenas como um elemento tangível. É relevante mencionar que a sua tangibilidade, se conectou, em diversos momentos, com os medos e as inquietações das personagens e da atmosfera immanentemente soturna que foi construída desde o início dos textos. Com isso, os efeitos de sentido evocados pelo espaço são fundamentais para trazer os sentimentos de medo e angústia, visto que isso constrói o inquietante espaço gótico nas narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Suzana. **Locus Amoenus**. In: CEIA, Carlos (Coord.). E-Dicionário de Termos Literários. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/locusamoenus/>. Acesso em 24 abr. 2023.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação e a matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi, 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BAZIN, André. **O cinema: Ensaios**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa-Portugal: Arcádia. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro, 1980.

_____. **The Rhetoric of Fiction**. Second edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

_____. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 13 a 17 jul 2008.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BRACONS, José. **Saber ver a arte gótica**. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Espaços literários e suas expansões**. Belo Horizonte: Aletria, 2007 - jan.-jun. - v. 15.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora Papyrus, 1993.

BYRON, Glennis; PUNTER, David. **The Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. "A Arte como Procedimento". In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

CAMARGO, Luciana Moura Colucci. **A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico**. In: Abralic - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo - SP. Eletrônico. Abralic : Abralic, 2008.

COLUCCI, Luciana. From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature. In: Colucci, Luciana; França, Júlio. (Org.). **As nuances do gótico: dos setecentos à atualidade**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bonecker Ltda., 2017, v. 240, p. 145-184.

_____. Virginia Woolf, “A Haunted House”: Vórtices Espaço-Espectrais. In: Rossi, Cido; Sylvestre Fernanda. (Org.). **O Fantástico como gênero e modo atemporal**. 1ª ed. Uberlândia: Editora Projetium, 2023.

_____. **Horace Walpole, Strawberry Hill e O Castelo de Otranto: insurgência de um esteta entre o excesso, a extravagância e o maximalismo**. Ilha do Desterro, v. 77. Florianópolis: UFSC, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/105258> . Acesso em 27 mai. 2025.

_____. (2009). **Roderick Usher: o dândi das origens**. In: Para Sempre Poe - Congresso Internacional 200 anos do nascimento de Edgar Allan Poe, 2009, Belo Horizonte - MG. Caderno de Resumos: Congresso Internacional para Sempre Poe. Belo Horizonte - MG : Fale - UFMG.

_____. **Presença da tradição da espacialidade gótica nos contos The Tapestryed Chambre e The Dream in the Witch House**. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

_____. “Horace Walpole: o aristocrata *camp* and *witty*.” In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). **Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.

CORTÁZAR, Júlio. “Alguns Aspectos do Conto.” In: Cortázar, Júlio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DINIZ, Thaís. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 99 p.; 22 cm.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

EPSTEIN, Jean. APARICIO (TRANSLATOR), M. I. Fotogenia do Imponderável. **artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação**, [S. l.], n. 14, 2011. DOI: 10.25770/artc.12179. Disponível em: <https://artciencia.com/article/view/12179>. Acesso em: 18 abr. 2025.

_____. APARICIO (TRANSLATOR), M. I. **A Lógica das Imagens**. **artciencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação**, [S. l.], 2014.

_____. The Delirium of a Machine. In: **Jean Epstein Critical Essays and New Translations**. Edited by Sarah Keller and Jason N. Paul. Translated by Christophe Wall-Romana. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

_____. O cinema do Diabo. In: Xavier, Ismail. (Org.) **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

FRANÇA, Júlio. Edgar Allan Poe, fundador da “tradição” gótica. In: García, Flavio; Colucci, Luciana; Gama-Khalil, Marisa Martins; Philippov, Renata (Orgs.). **Edgar Allan Poe**: efemérides em trama. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud Obras Completas** Volume 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALLOWAY, D. “Introduction”. In: Poe, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher and Other Writings**. London: Penguin Books, 2003.

GAUDREAU, André.; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse**: an essay in method. New York: Cornell University Press, 1983.

GROOM, Nick. **The gothic**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HOGLE, Jerrold. **The Cambridge Companion to Gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

La Chute de la Maison Usher. Direção: Jean Epstein. França: Films J. Epstein, 1928. 1 DVD (66 min), son., color.

LAKATOS, Eva.; MARCONI, Marina. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª Edição. São Paulo: Atlas, 2003.

LEITCH, Thomas. “Intertextual engagements: Adaptation as process”. In: Leitch, Thomas. **Engagements with adaptation**. New York: Routledge, 2025.

LOVECRAFT, H. P. **Supernatural Horror in Literature**. 1927. Obtido em: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/supernatural_horror_in_literature.pdf.

Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens. Direção de Friedrich Wilhelm Murnau. Berlim: Prana-films, 1922. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWEuP1OGx6A&t=2491s>. Acesso em 14 mar. 2025.

Nosferatu: Phantom der Nacht. Direção de Werner Herzog. Gaumont S.A., Paris. 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=doWf_I5oFYI . Acesso em 14 mar. 2025.

Nosferatu. Direção de Robert Eggers. Nova York: Focus Features, 2024.

POE, Edgar Allan. “A Dream Within a Dream”. In: POE, E. A. **The Portable Poe**. Edited and Introduction by J. Gerald Kennedy. London: Penguin Books, 2006.

_____. **Histórias Extraordinárias.** Tradução de Breno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. “Ligeia”. In: Poe, Edgar Allan. **The Fall of House of Usher and Other Writings.** London: Penguin Books, 2003.

_____. “On the design of fiction”. In: **The Portable Poe**. Edited and Introduction by Gerald Kennedy. London: Penguin Books, 2006.

_____. **Poemas e Ensaios.** Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

_____. “The Black Cat”. In: Poe, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher and Other Writings.** London: Penguin Books, 2003.

_____. “The Fall of the House of Usher”. In: Poe, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher and Other Writings.** London: Penguin Books, 2003.

_____. “The Philosophy of Composition”. In: Poe, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher and Other Writings.** London: Penguin Books, 2003.

_____. “The Philosophy of Furniture”. In: Poe, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher and Other Writings.** London: Penguin Books, 2003.

_____. **The Portable Poe.** Edited and Introduction by J. Gerald Kennedy. London: Penguin Books, 2006.

_____. “Time and Space.” In: Poe, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher and Other Writings.** London: Penguin Books, 2003.

PUNTER, David. **The Literature of terror:** a history of gothic fictions from 1765 to the present day. Oxon, Routledge, 1996.

RIBEIRO, Ivan Marcos. **Sob a égide da vaidade e da arte:** aproximações entre Érico Veríssimo e Oscar Wilde. / Ivan Marcos Ribeiro. - Uberlândia: EDUFU, 2017. 187 p.

ROSSATO, Leonardo Barbosa. **História do cinema e do audiovisual.** Brasília: Editora IFB, 2019.

SÁ, Daniel Serravalle. **Gótico tropical:** o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. **Uma tradução de “A filosofia do mobiliário” (1840):** E. A. Poe, crítico e ensaísta. *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro: PUCRIO, 2023. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=article_sp&fas=63029&numfas=11&nrseqcon=62821&NrSecao=11 ; Acesso em 5 mar. 2026.

SANDERS, Julie. “Introduction”. In: Sanders, Julie. **Adaptation and Appropriation**. 2º Edition. New York: Routledge, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo, Penguin Companhia, 2015.

_____. **Titus Andronicus**. Cambridge, The New Cambridge Shakespeare, 2006.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, jul-dez, p 19-53. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19> ; Acesso em 7 abr. 2025.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Editions du Seuil, 1980.

VASARI, Giorgio. **The lives of the artists**. Transl. Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. New York: Oxford University Press, 1998.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VINCENT. Direção: Tim Burton. Produção: Rick Heinrichs. Intérprete: Vincent Price. Roteiro: Tim Burton. [S. l.]: Walt Disney Productions, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fxQcBKUPm8o> . Acesso em 14 mar. 2025.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3º edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. **The Castle of Otranto**. London: Penguin Classics, 2001.

_____. **The Letters of Horace Walpole:** The Earl of Orford. Vol. II. 1749-1759. Disponível em https://books.google.com.br/books?id=603sLcvqn5EC&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true . Acesso em 12 abr. 2023.