UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

MAURÍCIO FERREIRA DE ARAÚJO FILHO

AS PERSONAGENS FEMININAS DE EDGAR ALLAN POE E AS DE PAULO BISCAIA FILHO: UMA COMPARAÇÃO DE APRESENTAÇÃO DE BERNICE, MORELLA E LIGEIA NOS CONTOS E NO CINEMA BRASILEIRA

CAMPINA GRANDE
2015

MAURÍCIO FERREIRA DE ARAÚJO FILHO

AS PERSONAGENS FEMININAS DE EDGAR ALLAN POE E AS DE PAULO BISCAIA FILHO: UMA COMPARAÇÃO DE APRESENTAÇÃO DE BERNICE, MORELLA E LIGEIA NOS CONTOS E NO CINEMA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.
Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientadora: Prof[a] Sudha Swarnakar Ph. D.

CAMPINA GRANDE
2015

Ficha catalográfica

A663p Araújo Filho, Maurício Ferreira de
As personagens femininas de Edgar Allan Poe e as de Paulo Biscaia Filho [manuscrito] : uma comparação de apresentação de Berenice, Morella, Ligeia nos contos e no cinema brasileiro / Mauricio Ferreira de Araújo Filho. - 2015.
117 p. : il. color.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Profa. Dra. Sudha Swarnakar, Departamento de Letras e Artes".

1. Literatura 2. Análise Comparada 3. Cultura 4. Produção Cinematográfica I. Título.

21. ed. CDD 801.95

MAURÍCIO FERREIRA DE ARAÚJO FILHO

AS PERSONAGENS FEMININAS DE EDGAR ALLAN POE E AS DE PAULO BISCAIA FILHO: UMA COMPARAÇÃO DE APRESENTAÇÃO DE BERNICE, MORELLA E LIGEIA NOS CONTOS E NO CINEMA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Aprovada em: 22/10/2015

BANCA EXAMINADORA

Profª. Sudha Swarnakar Ph. D.

_____

1º MEMBRO, Orientadora (UEPB)

Prof. Michael Harold Smith, Ph. D.

_____

2º MEMBRO, Examiador Externo (UFPB)

Profª. Drª. Maria Goretti Ribeiro

_____

3º MEMBRO, Examinador Interno (UEPB)

Aos meus sobrinhos Peu, Gigi e Cacá,

DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maurício e Elisa.

À professora Sudha Swarnakar pelas leituras sugeridas ao longo dessa orientação e pela dedicação.

Aos meus irmãos Leonardo, Guilherme e Gustavo.

Especialmente aos meus sobrinhos Peu, Gigi e Cacá.

“Deep in Earth my love is lying, and I must weep alone” E. A. Poe

RESUMO

O presente trabalho procurou fazer uma análise comparativa das personagens femininas de Edgar Allan Poe – Berenice, Morella e Ligeia – e as personagens homônimas criadas por Paulo Biscaia Filho – um produtor do cinema brasileiro – no filme *Nevermore – Três pesadelos e um delírio de Edgar Allan Poe*. Seguindo críticos da tradução e do cinema, argumentamos que a transferência de um texto para outro, apesar de ser uma tradução semiótica, é fortemente influenciada pela cultura receptiva. Escolhemos os críticos da teoria comparada e de tradução para comparar esses dois textos; o texto de fonte, que são os contos de Poe, e o texto alvo que é o filme "Nevermore" produzido pelo Biscaia Filho para averiguar a questão de contexto cultural brasileiro na sua produção. Ao apresentar as semelhanças e diferenças entre personagens de Poe e as personagens criadas por Biscaia Filho, desde a sua escolha dos contos, justamente com títulos femininos e com foco nas personagens femininas, tentamos mostrar o quanto ele estava consciente a respeito da audiência e do seu contexto cultural. A comparação nos ajuda a concluir que a cultura brasileira desenvolve um papel principal, não apenas no modo, como o produtor do cinema reestrutura essas personagens, mas também na escolha desses contos específicos com domínio de personagens femininas.

Palavras-Chave: Edgar Allan Poe. Paulo Biscaia Filho. Literatura. Cultura. Produção cinematográfica.

ABSTRACT

The objective of this work has been to make a comparative analysis of the female characters of Edgar Allan Poe "Berenice," "Morella" and "Ligeia" and the homonyms characters created by Paul Biscaia Filho, the Brazilian filmmaker in his short film production “Nevermore – *Três pesadelos e um delírio de Edgar Allan Poe*”. Following the translation and cinema critics, we argue that the transfer of one text into another, though a semiotic translation, is strongly influenced by the receptive culture. Hence we chose the comparative and translation critics to compare these two texts; the source text, that is the stories by Poe and the target text; the film “Nevermore” produced by Paulo Biscaia Filho to see Biscaia Filho’s production in the context of Brazilian culture. By presenting the similarities and differences between the characters created by Poe and Biscaia Filho, starting from the selection of the stories, that is specifically three stories with central female characters and titles, we try to highlight Biscaia Filho’s awareness about the audience and their cultural background. The comparison helped us to conclude that the Brazilian culture plays a major role, not only in the way he restructures these characters, but also by his selection of these specific stories with female dominance.

Key words: Edgar Allan Poe. Paulo Biscaia Filho. Literature; Culture. Cinematographic production.

Sumário

INTRODUÇÃO ..... 12~~12~~

CAPÍTULO I - A RECEPÇÃO LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA DE EDGAR ALLAN POE 20

1.1 A recepção literária de Edgar Allan Poe 20

1.1.1 A recepção de Edgar Allan Poe no século XIX ..... 20~~21~~

1.1.2 A recepção de Edgar Allan Poe no século XX 27

1.2 A recepção cinematográfica dos contos de Edgar Allan Poe 30

1.2.1 Edgar Allan Poe no cinema mudo (1900-1931) 31

1.2.2 Os contos mais adaptados no cinema mudo 32

1.2.3 Os contos menos adaptados no cinema mudo 35

1.2.4 Edgar Allan Poe no cinema sonoro (1930-1950) ..... 37~~36~~

1.2.5 Outros contos e outras produções cinematográficas: o cinema colorido (1950-2011) 40

1.2.6 Outros contos mais adaptados ..... 43~~42~~

1.3 O que revelam os dados ..... 48~~47~~

CAPÍTULO II - APRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE ..... 51~~50~~

2.1 Poe e suas personagens femininas ..... 51~~50~~

2.2 A Imagem gótica das personagens femininas de Poe ..... 52~~51~~

2.2.1 Berenice ..... 56~~55~~

2.2.2 Morella ..... 62~~61~~

2.2.3 Ligeia ..... 67~~66~~

2.3 A Imagem das personagens femininas de Poe sob o olhar da crítica moderna ..... 71~~70~~

2.3.1 A imagem da esposa submissa ..... 73~~72~~

2.3.2 A imagem da esposa dominadora ..... 79~~78~~

2.3.3 A imagem da mulher como mãe ..... 83~~82~~

CAPÍTULO III - UMA COMPARAÇÃO DA APRESENTAÇÃO DE "BERENICE", "MORELLA" E "LIGEIA" DE PAULO BISCAIA FILHO COM AS CRIAÇÕES LITERÁRIAS DE EDGAR ALLAN POE ..... 85~~84~~

3.1 Paulo Biscaia Filho ..... 86~~85~~

3.2 Literatura e cinema: teorias e conceitos ..... 87~~86~~

3.2.1 Tradução semiótica e recepção cinematográfica ..... 90~~89~~

3.3 As personagens femininas de Edgar Allan Poe e as de Paulo Biscaia Filho: uma comparação ..... 91~~90~~

3.3.1 Berenice ..... 92~~91~~

3.3.2 Morella.....95~~94~~
3.3.3 Ligeia.....97~~96~~
3.4 Comparando as personagens femininas sob o olhar da perspectiva da crítica moderna 101~~100~~
3.4.1 Berenice.....101~~100~~
3.4.2 Morella.....103~~101~~
3.4.4 Ligeia.....105~~104~~
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....107~~106~~
REFERÊNCIAS.....111~~110~~

INTRODUÇÃO

As propostas e os objetivos que foram trabalhados aqui – sobre as relações entre a literatura e o cinema tendo Edgar Allan Poe como intermediador – se iniciaram ainda no período de nossa graduação. Inicialmente, no segundo ano do curso de Letras & Artes da Universidade Estadual da Paraíba, fomos apresentados ao autor durante às aulas de Literatura Norte-Americana II, ministradas pela Prof[a]. Raghuram Sasikala. Com a ajuda dela e de seus ensinamentos, conhecemos o universo rico criado por esse grande escritor norte-americano através seus poemas, contos e ensaios. Ao término da disciplina, e alguns anos de pesquisas e de estudos desenvolvidos ao lado da Prof[a]. Dr[a]. Sudha Swarnakar, percebemos que Edgar Allan Poe era, e continuava sendo, alguém extremamente estimado, lido e debatido no cenário das letras à nível mundial. A respeito de suas obras e até mesmo de sua própria biografia há extensa, para não dizer inumerável, fortuna crítica.

Em decorrência desse fator, começamos a pensar em Edgar Allan Poe e a estudá-lo em outro contexto, o cinematográfico. Se já sabíamos que o nome dele era reafirmado em demasia na arte literária e na sua história, imaginamos se ele seria, também, tão recorrente para a arte cinematográfica. De imediato, nos questionamos: quais haviam sido as contribuições de Poe para a história do cinema ao longo de todo o século XX? Foi a partir de então que chegamos à três constatações iniciais. Rapidamente, vimos que um grande número de filmes já havia sido baseado e influenciado pelas obras em prosa e em verso do autor, segundo constavam uma longa lista oferecida pelo iMDb (Internet Movie Data Base). Em seguida, encontramos publicações voltadas para alguns filmes bem específicos, como no caso do longa produzido pelo francês Jean Epstein em 1928, bem no fim da era clássica do cinema. Pesquisando por trabalhos mais amplos sobre a literatura, o cinema e Poe, percebemos que havia espaço para mais um estudo.

Pelo fato de o campo de investigação no cinema se mostrar muito mais interessante do que o do campo da literatura, junto às orientações da Prof[a]. Sudha Swarnakar, desenvolvemos um Trabalho de Conclusão de Curso, à nível de graduação, intitulado “Uma comparação entre os elementos fantástico em ‘The Black Cat’: o conto e o curta-metragem”.

Ter recebido comentários positivos da banca avaliadora sobre o TCC apresentado, e ter trabalhado através do método comparativo os universos literário e cinematográfico de Poe, nos motivou a dar continuidade às pesquisas. Com à admissão no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, com outro projeto relacionado à mesma temática e mais uma vez em parceria com a Prof[a]. Swarnakar, tivemos a oportunidade de

propor uma discussão que se afastava de outras que já haviam sido desenvolvidos sobre Poe e cinema.[1] Percebemos que grande parte das dissertações e teses, no Brasil, de uma forma ou outra, se assemelham por voltarem a atenção inicialmente para teorias que envolvem a literatura, o cinema e a focarem mais na questão da adaptação cinematográfica dos contos de Poe. Ao contrário, preferimos lançar o nosso olhar para o contexto cultural do que para a adaptação em sim, e para a sociedade específica para qual a obra de Edgar Allan Poe estava sendo filmada.

Se imaginarmos a inumerável quantidade de trabalhos escritos, tanto por críticos e pesquisadores literários, assim como também pelo grande número de filmes que trouxeram o nome de Edgar Allan Poe para as telas do cinema, não teríamos dúvidas que ele se apresentaria muito satisfeito com toda a atenção que recebeu no século XX. Atualmente, seu valor literário é notável e ele é muito mais admirado e lido por acadêmicos e estudantes do que aconteceu em seu próprio tempo. A publicação de várias antologias nos anos atuais revela os esforços de pessoas engajadas a divulgar, cada vez mais, a prosa e a poesia de Poe para leitores modernos. É valido acentuar o caso de "The Fall of the House of Usher" (1839, *Burton's Gentleman Magazine*), que tem sido com frequência um objeto de análise e pesquisa. Thomas Woodson, por exemplo, organizou a reimpressão de quinze ensaios sobre este conto em 1969 e, em 1971, Eric Carlson lançou um estudo famoso intitulado *Edgar Allan Poe: The Fall of the House of Usher*.

No entanto, apesar dos ânimos incididos por vários estudiosos de Poe, seus contos são, de acordo com as lamentações de alguns críticos, lidos de forma superficial por leitores corriqueiros. Estes, que costumam valorizar os temas relacionados ao universo masculino tais como o horror, acabam ignorando a presença, a atuação e o desenvolvimento de personagens femininas. No entanto, seus leitores mais versados podem perceber que a obra do autor apresenta um equilíbrio considerável entre os dois sexos. Uma olhada rápida em sua literatura em prosa, por exemplo, aponta que em 51 dos 70 contos que lhe são creditados, personagens mulheres aparecem nas narrativas, com maior ou menor destaque (STOVALL, 1925).

---

[1] No Banco de Teses e Dissertações da Capes, encontramos que o pioneiro dessa atividade parece ter sido Tomás Enrique Creus, na UFRGS, com uma tese defendida em 2006 e nomeada *Do conto ao filme: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação*. Depois, veio a já mencionada dissertação de Da Silva em 2008 e, no ano seguinte, *Narrativas de efeito: diálogos entre o conto literário e o suspense de longa-metragem*, outra tese defendida na UFRGS, mas dessa vez por Elaine Barros Indrusiak. *Crises do homem sério: narrativa fantástica e a mise em scène discordante do saber moderno,* foi apresentada por Nuno Manna na UFMG em 2012. Por fim, no ano passado e também na UFPB, foi apresentada a dissertação *A "queda" das casas de Poe e Corman: ambientação, personagens e mise-em-scène* por Auricélio Soares Fernandes. Se todos eles, de uma forma ou de outra, se assemelham por voltarem a atenção inicialmente para teorias que envolvem a literatura, o cinema e a adaptação cinematográfica; preferimos situar o nosso olhar nas histórias e nos contextos cultural, literário e cinematográfico de Edgar Allan Poe.

Aproveitando esses dados oferecidos pelo Stovall, Martens apresenta uma categorização através de gráficos (MARTENS, 2013).

Em um de seus artigos críticos, Edgar Allan Poe inicia com uma citação do escritor britânico Sir James Puckle, autor de *Gray Cap for a Green Head*: "Um *homem* bem-educado nunca se dará a liberdade de falar mal das mulheres[2]." Esta passagem, certamente, é um reflexo da visão e das atitudes de Edgar Allan Poe sobre e para com o sexo oposto. Já no aclamado ensaio "The Philosophy of Composition", Poe observa que "a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo" (2009, p. 120). Tal afirmação explica o porquê da marcante presença de mulheres – ou da morte de belas mulheres – em suas obras.

Algumas das narrativas em prosa, assim como em alguns de seus poemas, apontam ênfase em personagens femininas logo em seus títulos. "Annabel Lee", "To Marie Louise (Shew)", "To Helen", "To Marie e "To Isadore" podem ser apontados como provas de argumentação na poesia. Já na prosa, "Berenice" (março de 1835, *Southern Literary Messenger*), "Morella" (abril de 1835, *Southern Literary Messenger*), "Ligeia" (setembro de 1838, *The American Museum*), "Eleonora" (1841, *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1842*) e "The Mystery of Marie Roget" (novembro de 1842, *The Ladies' Companion*) também destacam a participação de personagens femininas. Em outras narrativas, a presença da mulher só é evidenciada no desenrolar do enredo, como acontece em "Metzengerstein[3]" (1832), "The Fall of the House of Usher", "The Murders in the Rue Morgue" (1841, *Graham's Magazine*) e "The Black Cat" (1843, *United States Saturday Post*) etc. A atuação e a importância da figura da mulher em Poe resultara em diversos estudos cujo foco são as personagens femininas e suas representações através da literatura. Desde os anos 20 do século passado até o momento recorrente, elas recebem atenção crítica-analítica.

Quem inaugurou o debate sobre o universo feminino, nas obras de Edgar Allan Poe, foi Floyd Stovall. Stovall dedicou boa parte de seus trabalhos sobre dois grandes visionários norte-americanos, Poe e Walt Whitman. É da sua autoria uma requisitada reunião de escritos chamada *Edgar Allan Poe the Poet: Essays New and Old on the Man and his Work* (1925). Através de "The Women of Poe's Poems and Tales", ensaio publicado no *College English*

---

[2]Edgar Allan Poe, Review of Elizabeth Barrett Barrett, "*The Drama of Exile and Other Poems"* [Part 01] (Text-02), *Broadway Journal*, Vol. I, no. 1, January 4, 1845, 1:4-8. Acesso em 23 de setembro. http://www.eapoe.org/works/criticsm/bj45be01.htm

[3] Esta, que foi uma das primeiras narrativas escritas por Poe e da qual tem sido esquecida com o tempo, alcançou o segundo lugar em um concurso chamado "Prize Tale". Poe perdeu em virtude do concorrente "Love's Martyr", que foi escrito por Bacon. "Metzengerstein" foi publicado em 1832 no *Corrier* e sua adaptação foi feita em 1968 sob a direção de Roger Vadim. Para mais detalhes, ver HAYES pp. 21-24.

Journal em 1925, Stovall dá, pela primeira vez na história, atenção exclusiva às personagens femininas do autor. Lá, ele aponta para a importância da mulher em Poe e afirma que "dos cinquenta e dois poemas inquestionavelmente creditados a Poe, vinte e cinco – que podem ser considerados suas melhores produções com exceção de três ou quatro, tem a ver com mulheres[4]" (1925, p. 197). Ao contrário de outros poetas, cuja a presença de personagens femininas não era tão interessante como ocorre no caso de Poe, ele acrescenta:

> Outros grandes poetas criaram um grande número de personagens femininas e, também, escreveram muitos e longos poemas sobre elas. No entanto, eles escreveram de maneira um tanto quanto impessoal, já que elas eram trazidas como mero objeto ocasional entre muitos outros atributos importantes. Para Poe, elas foram uma inspiração contínua e sempre refletiram na variação decrescente de sua própria personalidade[5]. (STOVALL, 1925, p.197).

Embora a contribuição de Stovall seja valiosa, entramos em discordância em alguns momentos, sobretudo quando ele nos diz que "em boa parte da prosa de Poe [...] mulheres atuam em nenhuma parte, como meros mecanismos do enredo, por não apresentarem características ou individualidades[6]" (1925, p. 198). Conforme discutiremos, em um número considerável de contos, as personagens femininas de Poe são bem mais superiores que os seus companheiros. O pensamento de Stovall não nos parece apropriado, mas concordamos quando ele diz que "em algumas histórias [...], elas são muito mais poéticas no tema e no estilo. Poe era muito mais preocupado com as mulheres em sua poesia[7]" (1925, p. 198).

Outro problema, que encontramos nas representações propostas por Stovall, é o de que ele divide as personagens femininas do autor em categorias binárias: "as mulheres de Poe ou são extremamente inocentes e sem sofisticação, como Eleonora e Annabel Lee; ou são anormalmente intelectuais, como Ligeia e Morella[8]" (1925, p. 197). Nos parece que Stovall desaprova a projeção e atuação de mulheres sábias nos contos de Poe em decorrência do uso do advérbio "anormalmente". Conforme alguns críticos, as mulheres na literatura podem ser divididas em duas características estáticas: boas e más. Stovall também as vê de modo dual

---

[4] "Of the fifty-two poems unquestionably accredited to him, twenty five, all of his best productions except three or four, have to do with women."

[5] Other poets have created a larger number of women characters and have written more, and longer poems about them, but they have written in a more impersonal way. For them women have been merely an occasional subject, one among numerous others equally important; while for Poe they were a continual inspiration, and they always reflect in varying degree his own personality. (Stovall, (1925, p. 198)

[6] "In most of his prose […] women play no part, or else they appear as mere mechanisms of the plot, without character or individuality." (Stovall, (1925, p. 198)

[7] "In certain of his stories […], they are more poetic in theme and style. Poe is as much preoccupied with women as in his poetry."

[8] "Poe's women are either extremely innocent or unsophisticated, like Eleonora and Annabel Lee, or else abnormally intellectual, like Ligeia and Morella"

quando nos diz que elas são "nobres e boas". Ele observa que, nas relações das personagens com seus respectivos esposos, "o mais marcante é o apaixonado e contínuo amor que elas possuem pelos seus heróis[9]" (1925, p. 197). Nossas discussões no Capítulo II mostrarão que nem sempre isto é verdade, assim como também revelarão que, ao tratar a mulher como um ser de inteligência extrema, Poe as colocou em um tempo bem à frente do seu. Ao afirmar, também, que as mulheres de Poe são semelhantes tanto em suas qualidades como também em aparência, percebemos que Stovall ignora completamente o que elas apresentam de variado. Em nosso entendimento, o que elas compartilham é a beleza e não as semelhanças. Além de Stovall, outros se dedicaram a discutir detalhadamente as personagens femininas de Poe. Entre eles, podemos citar biógrafos como Hervey Allen, ou compiladores de obras completas como Thomas Ollive Mabbott, que na sua introdução apresenta um belo estudo sobre Poe. Mais recentemente, se acrescenta àqueles um grande número de estudiosos, como Joan Dayan, Leland Person e Jenny Webb.

Nosso objetivo, no entanto, diverge consideravelmente do que eles produziram, pois o que temos em vista não é averiguar apenas a presença feminina nas obras de Edgar Allan Poe. Propomos aqui trabalhar em cima da questão da cultura como ponto definidor quanto ao modo como as personagens femininas foram apresentadas por meio do cinema, em especial as que foram trabalhadas no formato de curta-metragem no Brasil. *Nevermore – Três pesadelos e um delírio de Edgar Allan Poe*, de Paulo Biscaia Filho, é uma compilação de curtas-metragens que trabalhou com três contos de Poe: "Berenice", "Morella" e "Ligeia". Apesar de sua popularidade entre acadêmicos brasileiros, o cinema daqui não se sentiu atraído pelas obras de Poe. Nesse sentido, a a produção cinematográfica de Biscaia Filho é um marco. Paulo Biscaia Filho, professor titular dos cursos de Cinema e de Teatro da Faculdade de Artes do Paraná, começou a mostrar interesse nos escritos de Edgar Allan Poe desde a década de 90. Numa entrevista cedida ao site *Posfácio*[10], Biscaia afirma que ele, ao concluir o curso de Artes Cênicas na PUCPR, "mergulhou" na obra de Poe. Nossas comparações de *Nevermore – Três delírios e um pesadelo de Edgar Allan Poe* com os contos "Berenice", "Morella" e "Ligeia" apresentam uma novas leituras sobre as obras e também mostram como a produção midiática é influenciada pelo público brasileiro. Paulo Biscaia Filho além de professor, é o diretor/produtor de cinema e de teatro, roteirista e dramaturgo.

---

[9] "most remarkable of all is their passionate and enduring love for his hero"

[10] http://www.posfacio.com.br/2010/02/20/10-perguntas-e-meia-para-paulo-biscaia-filho/, acesso em 01/07/2015.

Buscando nosso objetivo, tentamos explorar até que ponto a escolha de contos específicos para produções midiáticas com personagens femininas é influenciada pelo sociocultural do país onde elas foram recebidas, como observa Bassnett, Laffavere e outros críticos. Para obter nosso objetivo, primeiramente foram pesquisados os dados sobre produções fílmicas de Poe para provar que as histórias selecionadas por Biscaia Filho não eram consideradas as favoritas de diretores ou produtores de cinema em geral. Dados recolhidos por diferentes fontes também mostram que a partir da seleção dos contos com seus títulos femininos, o trabalho de Biscaia Filho apresenta uma forte ligação cultural ao público brasileiro e ao seu gosto.

Em seguida, apresentamos os três contos com foco na protagonista feminina para mostrar como Poe estruturas seus personagens femininos. Depois discutimos as personagens femininas nestes contos para apresentar uma comparação com as adaptações cinematográficas dessas personagens feitas pelo diretor Paulo Biscaia Filho. As narrativas selecionadas para este estudo – "Berenice", "Morella" e "Ligeia" – mostrarão que Poe não foi apenas poético como Stovall observa, mas que ele reconfigurou as características e elementos do gênero literário gótico.

Em nossa perspectiva, a maioria dos cineastas e produtores cinematográficos fizeram traduções/adaptações livres dos contos e poemas do autor. Consequentemente, isto levou a crítica, ao longo da história, a taxá-las como "faltosas" quando comparadas às narrativas que lhes deram origem. As teorias que fundamentam os nossos debates se encontram em pensadores da área de tradução como Susan Bassnett, Andre Laffavere e Even-Zohar. Bassnett e Laffavere, no inovador livro *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, observam que "a tradução oferece um meio de interação cultural que não é oferecido por nenhum outro campo[11]" (1998, p. 6). Outras teorias, que nos auxiliarão em nossas considerações comparativas e que quebram com as correntes que visam a fidelidade entre obras literárias e cinematográficas, são as oferecidas por pensadores da adaptação como Robert Stam, Linda Hutcheon e João Brito. Com esses críticos, sustentaremos o argumento de que a cultura, onde um trabalho é recebido/apresentado, influencia na escolha da obra a ser traduzida/adaptada, uma vez que o cinema é produtor de tradução semiótica.

Os fermentos da crítica comparativa utilizada para as análises dos contos e dos filmes se concentram na presença e representação das imagens da mulher. Inicialmente, mostraremos os motivos que levaram personagens femininas como Berenice, Morella e Ligeia a receberem

[11] "translation offers a means of studying cultural interaction that is not offered in the same way by any other field." (1998, p.6)

o título de “mulheres góticas”, tendo em vista o que já se discutiu sobre a tradição desse gênero literário. As palavras de Lloyd-Smith, de Saulnier e de Shollenberger se configuram como as melhores para montarmos o arquétipo da chamada “heroína góticas”. Em seguida, exploraremos essas mesmas personagens sob a perspectiva da crítica moderna, buscando entender quais são as imagens que entendemos através delas, tais como mãe e esposa. Aqui, entraremos nas propostas de análise sugeridas por Mary Ferguson, Leslie Fiedler e outros.

O Capítulo I tem como objetivo apresentar a recepção e a reputação de Edgar Allan Poe e de suas obras – com ênfase em sua ficção – dentro de limites artísticos/midiáticos da literatura e do cinema. Ele se divide em dois pontos principais. No primeiro ponto, apresentaremos como os contos de Edgar Allan Poe foram recebidos desde o século XIX até o presente. No decorrer de mais de 100 anos, diversos estudiosos, teóricos e críticos de diversas áreas do conhecimento se interessaram a interpretar as suas obras. Conforme veremos, as leituras e os comentários acerca de Edgar Allan Poe e de seus contos se caracterizam por possuir diversas facetas. Já no segundo ponto, oferecemos um panorama das produções cinematográficas baseadas nas suas obras ao longo da história do cinema. Filmes baseados tanto na vida como nas composições do autor foram produzidos por cineastas e produtoras de vários lugares do mundo. Isso, consequentemente, nos remete aos anos inicias do século XX. Grande parte dessas obras nem sempre trabalharam de maneira direta ou integralmente com as narrativas do autor, uma vez que vários diretores e roteiristas só selecionaram alguns aspectos ou temas explorados por Poe.

O Capítulo II, por sua vez, tem como foco os contos “Berenice”, “Morella”, “Ligeia” e as personagens femininas, que possuem nomes homônimos aos títulos. Argumentamos que algumas personagens são apresentadas com inteligência marcante. Tal fator, às vezes ignorado por críticos, pode ser utilizado como uma prova de contestação a nosso favor. Para nós, elas são inteligentes e desenvolvem papeis principais nas narrativas (Stovall, 1925; Martens, 2013). É importante frisar que, em nossa opinião, ao retratar uma mulher inteligente, Poe estava indo muito além do que acontecia em seu tempo. Portanto, nossas discussões se dividem em dois objetivos principais. No primeiro, analisaremos as personagens de Poe através do ponto de vista da tradição gótica. Pretendemos, com isso, apresentar não apenas algumas diferenças entre as produções literárias desse gênero nos Estados Unidos e na Europa, mas também fazer uma categorização dos atributos que levam Berenice, Morella e Ligeia (assim como outras “mulheres de Poe”) a serem chamadas de heroínas góticas. No segundo, por sua vez, analisaremos essas personagens pela categorização oferecidas por críticos como Stovall, Leslie Fiedler, Mary Ellmann, Mary Ferguson e outros.

No Capítulo III, comparamos as personagens femininas apresentadas por Paulo Biscaia Filho com as personagens delineadas por Edgar Allan Poe que foram analisadas no capítulo anterior. Essa comparação se deu com embasamento teórico ligado ao campo da tradução, como a "*general transfer theory*" de Even-Zohar e a "cultural translation" de Bassnett e Laffavere e ao críticos de cinema e da teoria literária. Com esses auxílios, tentamos mostrar como a cultura receptora (Brasil), influencia na escolha da obra literária e como ela pode ser, também, responsável por mudanças no processo de transformação da obra literária para obra cinematográfica. Através disso tentamos mostrar a relevância dessas modificações no contexto de tempo – com relação as que foram lançadas anteriormente – e de cultura – com relação aos significados que elas produzem em nossa contemporaneidade.

Este trabalho pode motivar os alunos de literatura e de cinema, para estudar Poe e também para comparar filmes e ver eles como um produto de uma cultura específica. O que ele traz de novo, no campo da literatura, é o fato de fazermos uma leitura minuciosa dos contos "Berenice", "Morella" e "Ligeia" sob as teorias da crítica moderna. Além disso, ele oferece a comparação do filme de Biscaia Filho de maneira inédita e detalhada, utilizando as teorias modernas.

CAPÍTULO I - A RECEPÇÃO LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA DE EDGAR ALLAN POE

1.1 A recepção literária de Edgar Allan Poe

Ao longo de mais de 150 anos, diversos estudiosos, teóricos e críticos se voltaram para os trabalhos de Edgar Allan Poe. Conforme veremos, os comentários acerca do tema da recepção de Poe se caracteriza por suas mudanças radicais, ou como alega Peebles, "o Poe de 1900 difere de alguma forma do Poe de 1950 ou do Poe de 2003, e o Poe dos filmes de terror da American International difere do Poe que é aludido nas novelas de Paul Auster e Don DeLillo[12]" (2004, p. IX). De maneira resumida, nos Estados Unidos em seu tempo, Poe foi um poeta negligenciado, que gozou de considerável fama enquanto escritor de contos e que era, acima por cima, severo e odiado quando assumia a figura de crítico literário.

Quando foi descoberto pela visão crítica do poeta simbolista Charles Baudelaire, na França, o valor literário de Poe foi realmente percebido. A partir de então, ele foi lançado ao mundo e começou a se tornar o fenômeno de popularidade que é atualmente. Graças às traduções e sobretudo a idolatria de Baudelaire, Poe foi e continua sendo apontado como um dos escritores mais importantes e mais conhecidos da história da arte literária. É um homem que pertence, certamente, ao cânone universal e, em consequência disso, é inimaginável o número de livros, de pesquisas, de estudos e de assuntos que já foram tratados a respeito dele e de seus escritos. Os objetivos que permeiam "A recepção da prosa de Edgar Allan Poe" são divididos em dois momentos.

Inicialmente, falaremos sobre o modo como Edgar Allan Poe e seus contos foram entendidos e disseminados ao longo de todo o século XIX nos Estados Unidos e Europa. No segundo, abordaremos alguns estudos – psicanalíticos, formalistas, culturais, feministas – que se voltaram para Edgar Allan Poe a partir do século XX com o nascimento da chamada Teoria Literária.

1.1.1 A recepção de Edgar Allan Poe no século XIX

[12] "the Poe of 1900 differs somewhat from the Poe of 1950 or the Poe of 2003, and the Poe of American International horror films differs from the Poe who is alluded to in the novels of Paul Auster and Don DeLillo" (PEEBLES, 2004, p. IX).

Explorar a recepção dos contos de Edgar Allan Poe nos Estados Unidos é uma atividade que consideramos que já foi desenvolvida satisfatoriamente. Debates que tratam desse assunto se iniciaram desde muito cedo e são realizados até o presente. Campbell (1921), Allen (1945), Mabbott (1969), Thomas & Jackson (1987), Walker (2002) são figuras que se debruçaram a entender sua reputação como escritor no decorrer do século XIX. Se ele foi deixado de lado por sua nação como poeta, como autor de narrativas breves, "se saiu bem melhor com os seus contemporâneos do que como fez como poeta[13]" (CAMPBELL, 1921, p. 153). Se os três volumes de poemas não conseguiram despertar a atenção da crítica e tampouco o gosto do público, através da sua ficção, ele obteve méritos e atenção num piscar de olhos.

A vontade inicial de Edgar Allan Poe foi começar, no ano de 1831 em Baltimore, com o lançamento de um volume de contos intitulado *The Tales of the Folio Club*. Este projeto, que nunca se concretizou enquanto Poe esteve vivo, foi rejeitado por editores por ser considerado um produto pouco comercial. Mesmo que *the Folio* não tivesse sido publicado como desejava, Edgar Allan Poe submeteu cinco dos doze contos que o compunham num concurso literário do *Saturday Courier*, mas nenhum deles conseguiu o resultado mais privilegiado. No decorrer do ano seguinte, o próprio *Courier* os publicou esporadicamente, de janeiro a dezembro, e por alguma razão não deu os créditos à Poe. Acredita-se que o autor tenha sido vítima de algum tipo de roubo por conta dessa atitude. Segundo as palavras de Campbell, essas obras atraíram "pouca ou nenhuma atenção[14]" por parte da crítica (1921, p. 153).

No entanto, em outubro de 1833, a carreira de Edgar Allan Poe começou a engrenar ligeiramente como autor de narrativas breves, uma vez que ele alcançou o primeiro lugar em outra competição literária, dessa vez uma promovida pelo *Saturday Visiter*, um periódico semanal também situado em Baltimore. Com isso, além de ter recebido US$50,00 de prêmio, Poe "obteve alguma notoriedade imediata longe de casa[15]" (MABBOTT, 1969, p. 131). Ter vencido o encorajou numa segunda tentativa de publicar *Folio Club*, e o seu lançamento chegou a ser, inclusive, anunciado pelo *Visiter*. As palavras que o fizeram, que são supostamente atribuídas a John Pendleton Kennedy, dizem que a obra era caracterizada "pela originalidade do pensamento e do brilho da concepção, características das quais são raramente

---

[13] "As a writer of tales Poe fared a good deal better with his contemporaries than he did as a poet" (CAMPBELL, 1921, p. 153).
[14] "These were published anomymously, in the *Courier* for 1832, and apparently attracted little or no attention" (CAMPBELL, 1921, p. 153).
[15] "Poe obtained some immediate publicity away from home" (MABBOTT, 1969, p. 131)

cumpridas nos escritos dos nossos autores americanos mais favorecidos[16]" (THOMAS; JACKSON, 1987, p. 133). Poucos dias depois, o próprio *Visiter* anuncia que Edgar Allan Poe havia "desistido" de lançar *The Tales of the Folio Club*.

A partir do primeiro semestre de 1835, graças às suas contribuições diretas ao *Southern Literary Messenger*, um *magazine* mensal de Richmond, a atenção crítica sobre seus escritos começou a aparecer com considerável frequência. Poe havia sido apresentado ao proprietário do *Southern*, Thomas White, através de uma correspondência de Pendleton. Este, que ajudou o autor de maneira inestimável, o descrevia como um rapaz "altamente imaginativo e um tanto *terrífico*" (ALLEN, 1945, p. 297). Na edição de março do *Southern*, há uma notícia editorial sobre o conto "Berenice", que foi qualificado pela "força e elegância de seu estilo[17]" (1835, p. 387). Em abril, há outra sobre "Morella", do qual "inquestionavelmente prova que o Sr. Poe tem grandes poderes de imaginação e um comando da língua raramente superado[18]" (1835, p. 460). Em junho, aparece mais uma sobre o conto "Hans Phaal", que certamente "adicionaria muito à reputação [de Poe] como um autor imaginativo[19]" (1835, p. 533). No "Supplement" da edição de janeiro, de abril e de julho da *Southern*, em 1836, aparece diversas notas sobre Edgar Allan Poe e seus contos, que foram publicadas em outros periódicos. De todas elas, podemos destacar a do *Richmond Whig*, que menciona uma carta de J.K. Paulding para White, que além de elogiar o *Southern*, afirma que Poe era "decididamente o melhor entre todos os nossos jovens escritores[20]" (1836, p. 138).

Com a publicação do primeiro e único romance de Edgar Allan Poe *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, em 1838, sua reputação de escritor de ficção aumentou ainda mais e deu início à circulação de seu nome na Europa. Um considerável número de críticas sobre *Arthur Gordon Pym* foi feito na Inglaterra. Nos Estados Unidos, destacamos um *review* não assinado do *New-York Mirror*, de 11 de agosto, do qual conferiu ao autor "o mérito de um domínio fino sobre a língua e os poderes de descrição raramente notáveis[21]" (*apud* WALKER, 2002, p. 91-92).

---

[16] originality of thought and brilliancy of conception which are rarely to be met with in the writings of our most favored American authors" (THOMAS; JACKSON, 1987, p. 133).
[17] "to the force and elegance of his style" (*Southern Literary Messenger*, 1835, p. 387).
[18] "'Morella' will unquestionably prove that Mr. Poe has great powers of imagination, and a command of language seldom surpassed" (*Southern Literary Messenger*, 1835, p. 460).
[19] "Mr. Poe's story 'Hans Phaal', will add much to his reputation as an imaginative writer"
[20] "and Mr. Poe is decidedly the best of all our young writers" (*Southern Literary Messenger*, 1836, p. 138).
[21] "At the same time we must concede to the author, the merit of a fine mastery over language and powers of descripition rarely excelled" (*apud* WALKER, 2002, p. 91-92).

Já em 1839[22], Edgar Allan Poe publicou sua primeira reunião de contos, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, que logo causou um certo incômodo. Num editorial escrito por James E. Heath, e publicado na *Southern Literary Messenger* de outubro do mesmo ano, ele diz que "nós sempre previmos que Edgar Allan Poe alcançaria um alto grau na literatura americana, mas também pensamos, e continuamos a pensar, que ele ainda está muito ligado ao misticismo sombrio alemão[23]" (1839, p. 708). Se a natureza sombria e gótica de algumas narrativas haviam sido os motivos de uma suposta reprovação do crítico, para Louis F. Tasistro, ela se configurava de outra maneira. Na "Literary Notices" do *New-York Mirror* de dezembro, ele diz que "não seria uma tarefa fácil encontrar um artista de capacidade semelhante que discuta o bem e o mal – as paixões, os dilemas e as afetações – a autossuficiência e a fraqueza deplorável, a luz e as trevas[24]" (1839, p. 215).

O nome de Edgar Allan Poe até então já havia sido agraciado pela crítica e a sua fama já gozava de favorável estima. Seus contos eram populares e foram impressos e reimpressos em diversos *magazines*, periódicos e jornais. Eles tinham chegado a um público de número considerável e alguns já haviam sido, inclusive, divulgados na Inglaterra. A popularidade e o renome aumentaram ainda mais em 1843, através de "The Gold Bug", uma vez que desse conto foram colocados em circulação mais de trezentas mil cópias em todos os Estados Unidos. Tamanho fulgor se deu porque "The Gold Bug" foi o primeiro colocado num concurso do *Dollar Newspaper*, na Filadélfia, e conferiu ao autor um prêmio de US$ 100,00. Sobre ele, podemos destacar uma discussão ao seu respeito que foi lançada pelo *Saturday Museum*, do qual a qualifica como "o trabalho em ficção mais marcante que havia sido publicado nos últimos quinze anos[25]" (1842, p. 2).

Tales of the Grotesque and Arabesque, embora tivesse arrancado boas e simpáticas palavras dos críticos, não tinha sido vendido de forma satisfatória. Ter conquistado o primeiro lugar em dois concursos e ter atingido uma extraordinária popularidade, certamente, encorajou Edgar Allan Poe em uma segunda compilação de contos. Em 1845, o autor encontrou alguém que publicasse o seu *Tales*, e como estratégia de *marketing*, ele inseriu diversas opiniões, extraídas de cartas e de notas editoriais, sobre os contos que compunham o

---

[22] Embora esta obra tenha sido publicada no ano de 1839, no seu frontispício acusa que tenha sido publicado em 1830.

[23] "We always predicted that Mr. Poe would reach a high grade in American literature, but we also thought and still think, that he is too much attached to the gloomy mysticism" (*Southern Literary Messenger*, 1839, p. 708).

[24] "It would be, indeed, no easy matter to find another artist with ability equal to this writer for discussing the good and evil — the passions, dilemmas, and affectations — the self-sufficiency and the deplorable weakness, the light and darkness" (TASISTRO, 1839, p. 215).

[25] "the most remarkable 'American work of fiction that has been published within the last fifteen years" (*Saturday* Museum, 1842, p. 2).

volume. Washington Irving disse que "The Fall of the House of Usher", além de bem escrito, possuía "um poderoso efeito gráfico[26] (CAMPBELL, 1921, p. 156)". Sobre "MS. Found in a Bottle", J.F. Otis alegou que era "uma das coisas mais singularmente engenhosas e imaginativas[27]" da qual se lembrava de ter lido. Julgamentos semelhantes apareceram logo após a publicação, tal como o do *American Whig Review*, que a destacou como sendo "uma das mais originais e mais peculiares até então publicadas nos Estados Unidos[28]" (*apud* CAMPBELL, 1921, p. 157).

Com relação a quantidade de trabalhos que existem em relação à recepção de Edgar Allan Poe e de seus contos, na Europa, não poderia ser diferente. Em 1927, por exemplo, Célestin Pierre Cambiaire publicou *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, livro com mais de 300 páginas que apresenta minunciosamente o comportamento de vários nomes franceses diante das obras do norte-americano. Anos mais tarde, em 1973, Joan Delaney Grossman fez algo parecido com *Edgar Allan Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence*. Mais recentemente, em 2002, Lois Davis Vines editou uma reunião de ensaios intitulada *Poe Abroad: Influence Reputation Affinities*, onde cada capítulo se dedica a mostrar como o autor foi recebido em países não só europeus, como Índia, Brasil e Japão.

O nome de Edgar Allan Poe chegou na Europa através da Inglaterra. Em outubro de 1838, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* foi relançado pelo escritório londrino da Wiley & Putman e, nesse mesmo mês, o *Tourch*, o *Atlas* e o *Spectator* lançaram *reviews* sobre o romance. Todos eles são bem parecidos, tanto por botarem em questão a verossimilhança da obra com a realidade e, também, por compará-la a outra narrativa de aventuras marítimas que foi escrita um século antes por Daniel Defoe, um escritor inglês. O *New Monthly Magazine*, em novembro, chegou a afirmar que "Arthur Pym é o Robinson Crusoe [o protagonista de Defoe] americano, um homem tomado por maravilhas, que não vê nada além delas[29]" (*apud* WALKER, 2002, p. 105).

Já os contos de Poe chegaram por lá dois anos depois, em 1840, através de uma série de publicações extraídas da obra *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Eles apareceram em periódico londrino, o *Bentley's Miscellany*, que literalmente os pirateiam, pois nem o autor e nem a origem das histórias foram mencionados. Em 1845, *Tales* é republicado por lá e,

---

[26] "Irving, assuring him that the 'graphic effect' of *The Fall of the House of Usher* was 'powerful'" (CAMPBELL, 1921, p. 156).

[27] "Mr. Poe's 'Ms. Found in a Bottle' is one of the most singularly ingenious and imaginative things I ever remember to have read." (*apud* Walker, 2002, p. 117)

[28] "one of the most original and peculiar ever published in the United States" (*apud* Campbell, 1921, p. 157).

[29] "Arthur Pym is the American Robinson Crusoe, a man all over Wonders, who sees nothing but wonders" (*apud* Walker, 2002, p. 105).

simultaneamente, alguns periódicos opinam ao seu respeito. No *Critic* de setembro, uma notícia alega que Poe causou desapontamento com tal obra (WALKER, 2002, p. 184). No entanto, no início do ano seguinte, Martin Farquhar Tupper, através de uma longa resenha do *Literary Gazette* de janeiro de 1846, diz que *Tales* "atracou em nossa costa recomendado pelo seu próprio sucesso[30]" (*ibidem*, p. 202). Já William Gilmore Simms, no *Southern Patriot* de março, elogiou o autor de *Tales* por ele ser "um escritor largamente dotado por ser imaginativo[31]" (*ibidem*, p. 255). Se os ingleses foram os pioneiros em receber Edgar Allan Poe na Europa, de acordo com Medes, os franceses foram os responsáveis por fazer a "difusão universal[32]" da obra de Poe (MENDES).

Quando os seus contos chegaram na França, eles causaram *frisson* entre jornalistas e tradutores parisienses. Logo que instantaneamente, as narrativas de Edgar Allan Poe foram trazidas para o público francês não apenas através da tradução propriamente dita, mas também, por meio da adaptação.

A prática em adaptar os contos do autor teve seu início em 1844. Em dezembro, o *La Quotidienne* publicou uma leitura livre de "William Wilson" sob a assinatura de G.B., iniciais de um jornalista aproveitador chamado Gustave Brunet. De acordo com Mabbott, esta obra é "o primeiro resgate de qualquer um dos escritos de Poe em uma língua estrangeira[33]" (1978 2:425). No ano seguinte, "The Purloined Letter" aparece numa adaptação anônima nas páginas da *Magasin Pittoresque* sob o título "Une Lettre volée". Em junho de 1846, G.B. lançou uma adaptação de "The Murders in the Rue Morgue" na *Quotidienne*. Apesar de Mabbott reconhecer o valor desses primeiros trabalhos, não se pode negar que havia por trás deles uma intenção maliciosa e charlatã.

Os créditos dessas adaptações não foram dados nem a Poe e nem às obras de origem. De certa forma, isso nos faz entender que os periódicos parisienses queriam apresentar ao público suas composições como se fossem genuínas. Assim como aconteceu na Inglaterra anteriormente, que pirateou os escritos de Poe, queremos enfatizar que tanto o jornal londrino *Bentley's* como o parisiense *Quotidienne* ganharam dinheiro às custas do autor sem que lhe dessem qualquer benefício. Como veremos mais adiante, uma prática semelhante se deu no

---

[30] "His work has come to our shores recommended by success upon its own" (*apud* Walker, 2002, p. 202).
[31] "We have already more than once had occasion to declare our high opinion of Mr Poe as a largely endowed imaginative writer." (*apud* Walker, 2002, p. 255).
[32] http://allanpoe4.blogspot.com.br/2010/04/influencia-de-poe-no-estrangeiro-por.html
[33] "An adaptation, "James Dixon, ou la funeste resemblance," by Gustave Brunet, was published in the Parisian newspaper La Quotidienne, December 3 and 4, 1844 — the earliest known appearance of Poe's influence in France." (MABBOTT, 1978 2:425).

cinema em seu período sonoro, quando os grandes estúdios de Hollywood se apropriam dos títulos de Poe só visando lucro através da popularidade do escritor.

De todo modo, em novembro de 1845, surgiu a primeira tradução séria de um conto de Poe na França. A *Revue Britannique* publicou uma de "The Gold Bug", com os devidos créditos dados a Poe, sob a autoria de Alphonse Borghers, pseudônimo de Amedée Pichot. Ao longo de 1847, o jornal *La Démocratie pacifique* lançou uma série de traduções todas feitas por Isabelle Meunier. Em janeiro, ela traz "The Black Cat" e "The Murders in the Rue Morgue"; em julho, "Fragment d'Eiros et Charmion"; em setembro, "Une descente au Maelstrom". Outros ainda se voltaram para os contos de Poe para torná-los acessíveis ao público francês, mas nenhum deles ganhou mais destaque do que Charles Baudelaire, pois graças a ele, "o mundo literário ocidental tomou conhecimento da novidade e do valor da mensagem do autor norte-americano" (MENDES).

A relação entre Baudelaire e Edgar Allan Poe vai muito além do próprio fazer literário, pois foi por meio do norte-americano que ele encontrou uma grande admiração, um ideal e um refúgio. Numa carta a um crítico, datada 1864, desabafa: "a primeira vez que abri um livro seu [de Poe], vi, espantado e maravilhado, não apenas assuntos cogitados por mim, mas frases pensadas por mim, e escritas por ele, vinte anos antes" (2003, p. 7). Muitos consideram que o francês impulsionou Poe a se tornar o fenômeno de popularidade que ele atingiu atualmente. Durante um longo período de anos, Baudelaire traduziu diversos de seus escritos, os estudou e os analisou de maneira assídua e fiel, escreveu artigos, notas e ensaios falando tanto sobre a vida e como também sobre a obra do autor.

O nome de Baudelaire teve sua associação ao de Poe ainda em 1845, quando trouxe para sua língua o conto "Mesmeric Revelation" através de uma tradução, que foi reimpressa em 1848 na *La Liberté de Penser*. Até 1855, difundiu diversos escritos ficcionais em jornais de Paris e, a partir do ano seguinte, começou a publicar obras completas. Em 1856, publicou um volume que resolveu intitular *Histoires extraordinaires*. Dois anos depois, lançou *Nouvelles histoires extraordinaires* e *Histoires Grotescos et sérieuses* em 1865. Baudelaire – que afamou Poe em sua terra natal e em outras nações, pois várias "traduções de seus contos surgiram em muitos países foram feitas sobre a tradução de Baudelaire e não sobre o original inglês" (MENDES) – não mediu esforços para torná-lo um mestre e um ícone de extraordinária influência na França. Ele é o culpado por despertar e incidir em outros escritores franceses o entusiasmo de se voltarem para as obras do norte-americano como base e fonte de inspiração. De acordo com Vines, "a influência de Poe em escritores de ficção franceses, em poetas e em críticos é impressiva pela diversidade e pelas novas iniciativas

incididas na literatura[34]" (2002, p. 9). O nome de Edgar Allan Poe também viajou até a Rússia graças às traduções de Baudelaire, pois de acordo com Boyle:

> Os simbolistas russos foram profundamente influenciados por Baudelaire. Um estudo detalhado da reunião de contos, feitas por Bal'mont em 1895, revela a evidencia de que as traduções para o russo não foram extraídas do original em inglês [...] mas sim das versões em francês de Baudelaire[35]. (BOYLE, 2002, p. 20).

Na Russia, Edgar Allan Poe foi bem tão bem recebido por autores renomados como Feodor Dostoievsky que de todos os escritores norte-americanos queridos e aclamados por lá, ele "é o que melhor captura a imaginação russa e o que mais satisfaz o gosto eslavo pelo absurdo, macabro e bizarro[36]" (BOYLE, 2002, p. 19). Na Alemanha, Poe foi igualmente reconhecido e chegou a ser chamado, em 1860, de "o maior poeta norte-americano". Lá, já havia sido traduzido ainda enquanto estava vivo, pois de acordo com Forclaz, "em 1993, Ewald Brahms descobriu uma tradução em alemão de 'A Descent into Maelström', que datava 1846[37]" (2002, p. 38). No Japão, "o autor já havia sido muito bem recebido por estudantes de Literatura Norte-Americana bem mesmo antes da primeira tradução, que foi publicada em 1888[38]" (LIPPIT, 2002, p. 135). No Brasil, Edgar Allan Poe foi apresentado em língua portuguesa por Machado de Assim, que publicou uma tradução de "The Raven" em 1883. Sob autor brasileiro, Poe exerceu notável influência em contos, poemas e críticas.

1.1.2 A recepção de Edgar Allan Poe no século XX

O nome e as obras de Edgar Allan Poe, bem antes dos anos finais do século XIX, já haviam se espalhados pelos quatro cantos do mundo através de traduções, de críticas literárias e de diversos outros documentos. Consequentemente, os últimos cem anos nos revelam uma contínua onda de interesse na vida e obra do norte-americano. Entre diversos outros aspectos que aconteceram à Poe no século XX, uma está atrelada ao que se convencionou chamar de Teoria Literária, atividade interdisciplinar que envolvia a análise da literatura com outros

---

[34] "Poe's influence on French prose writers, poets, and critics is impressive by its diversity and its effects on new initiatives in literature." (VINES, 2002, p. 9).

[35] "The Russian Symbolists were deeply influenced by Baudelaire. A close study of Bal'mont's 1895 collection of Poe's work in Russian reveals evidence that the translations were rendered not from the original English [...] but were in fact translations from Baudelaire's French version of Poe" (BOYLE, 2002, p. 20)

[36] "Of all American writers adopted by and beloved of the Russia people, Edgar Allan Poe best captures the Russian imagination and satisfies the Slavic taste for the absurd, macabre, and bizarre." (BOYLE, 2002, p. 19).

[37] "In 1993, Ewald Brahms discovered a German translation of 'A Descent into Maelström' that dates back to 1846" (FORCLAZ, 2002, p. 38).

[38] "Even before the first translations of Poe's stories were published in 1888, his works were known among students of English language and literature" (LIPPIT, 2002, p. 135).

campos do saber. Em outras palavras, pensadores começaram a formalizar meios e métodos que viabilizavam um estudo "racionalizado" da literatura. O legado deixado por Poe serviu de duas maneiras para a Teoria Literária. Elas auxiliaram tanto os pensadores no desenvolvimento de suas conjecturas sobre literatura como, também, foram utilizados como objetos de análise desses próprios métodos. O seu ensaio já mencionado "The Philosophy of Composition" é um exemplo perfeito para a nossa argumentação.

De acordo as palavras de Scott Peebles, o primeiro modo aplicado aos escritos de Edgar Allan Poe se situa na Psicologia. Diversos seguidores das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud se voltaram para a literatura e começaram a estudá-la e a levarem posicionamentos críticos. O que estava em jogo para os estúdios dessa corrente era explicar, através da biografia dos autores, os motivos e os problemas que eles encontravam nas obras literárias. No caso dos contos de Poe:

> Teóricos e críticos rapidamente reconheceram as oportunidades que Poe viabilizava para o estudo psicanalítico. Em sua ficção, eles deram ênfase a temas como motivos ocultos, detenção, aos estados alterados da mente, sadismo, obsessão, assim como as tendências de autodestruição que o autor exibia através de sua própria vida[39]. (PEEBLES, 2002, p. 30).

Se Edgar Allan Poe achava, conforme citado, que o que havia de mais sublime na literatura era as lamentações de um viúvo sobre a morte, dramática, de sua amada esposa; os críticos psicanalistas explicavam que a recorrência desse tema era motivada pelas ausências femininas que o autor sucumbiu ao longo da sua história. O primeiro estudo psicanalítico sobre Poe é o de Lorine Pruette, que contribuiu na *American Journal of Psychology* com "A Psychoanalytical Study of Edgar Allan Poe". Depois desse impulso, outros se voltaram para o escritor tendo em vista a mesma perspectiva de análise, embora alguns entre eles se alfinetassem e julgassem um aos outros. Em 1923, encontramos *Edgar A, Poe: A Psychopathic Study* de John W. Robertson e, nesse mesmo ano, o romancista inglês D.H Lawrence dedica um capítulo a Poe em seu *Studies in Classic American Literature*. Lawrence, além de dizer que Poe não é um artista, mas sim um cientista, alega que ele:

> [era alguém] absolutamente concentrado no processo de desintegração do seu próprio psicológico. [...] Poe teve um destino muito amargo. Ele foi condenado a

[39] "Theorists and critics quickly recognized the opportunities Poe presented for psychoanalytic study, given his fiction's emphasis on hidden motives and detection, altered States of consciousness, sadism, and obsession, as well as the self-destructive tendencies he exhibited in his own life." (PEEBLES, 2002, p. 30).

> ferver sua alma em uma grande e contínua convulsão de desintegração, e foi condenado a registrar o processo[40]. (LAWRENCE, 1923, ??).

Em 1926 foi lançado mais um livro, *Edgar Allan Poe: A Study in Genius,* de Joseph Wood Krutch e, de acordo com as palavras de Palmieri, "Edgar Allan Poe foi famosamente psicanalisado em 1933 pela Princesa Marie Bonaparte[41]" (2009, s/n). *Edgar Poe: Étude psychanalytique*, trabalho que contém mais de 700 páginas, é considerado o primeiro estudo aprofundado tanto sobre a vida como sobre os poemas e os contos do autor. É importante chamar a atenção de Bonaparte ter discutido minunciosamente a importância do tema mulheres em Poe e ter chegado a conclusões como as que segue:

> "A vida e os escritos de Poe são apenas plenamente inteligíveis se eles forem entendidos que ambos derivam suas características duma experiência edipiana e infantil de grande intensidade. O amor pela sua mãe – doente, moribunda e finalmente morta – se tornou uma espécie de motivação que deu molde tanto ao patrão de sua vida como também o tema recorrente de seus contos, poemas e até mesmo em *Eureka*[42]. (BONAPARTE, *apud* QUINN, 1954, p. 73-74).

Edgar Allan Poe e suas obras tinham sido supervalorizados para os críticos psicanalistas. No entanto, a partir de 1940, surgia uma nova proposta teórica nos Estados Unidos que rompia com os métodos de análises que eram oferecidos pelos discípulos de Freud. Para a chamada Nova Crítica, o único elemento que deveria ser levado em consideração, na análise literária, era apenas o texto. Só através dele, em sua forma e totalidade, se poderia atender as respostas das questões que lhe eram provenientes. Em outras palavras, aspectos biográficos e relacionados aos contextos social e cultural do autor eram deixados de lado. De acordo com Harvey:

> Além dos estudos de Allen Tate, nenhum outro Neocrítico influente teve muito a dizer a respeito de Poe. Por exemplo, Cleanth Brooks achava o seu trabalho uma espécie de misticismo transcendental adulterado [...] Yvor Winter denunciou que os escritos de Poe eram vulgares, sentimentais, pretenciosos e triviais [...] William K.

---

[40] He is absolutely concerned with the disintegration-processes of his own psyche [...] Poe had a pretty bitter doom. Doomed to seethe down his soul in a great continuous convulsion of disintegration, and doomed to register the process. http://xroads.virginia.edu/~hyper/LAWRENCE/dhlch06.htm

[41] "Edgar Allan Poe was famously psychoanalyzed in 1933 by Princess Marie Bonaparte" (PALMIERI, 2009, s/n)

[42] "Poe's life and writings are fully intelligible only if it is assumed that they both derive their character from an infantile oedipal experience of great intensity. Love for his sickly, dying, and finally dead mother became a kind of protean matrix which shaped the pattern of his life and the recurrent themes of his tales, poems, and even *Eureka*." (BONAPARTE, *apud* QUINN, 1954, p. 73-74).

> Wimsatt acreditava que o seu simbolismo era confuso, falso, e a sua poesia insubstancial.[43] (HARVEY, 1998, p. 98).

Como se pode perceber, mais uma vez os próprios conterrâneos de Edgar Allan Poe o haviam criticado de maneira negativa, e tal fato levou muitos a se perguntar as razões de o autor ser tão venerado na França e tão renegado nos Estados Unidos. Além de Allen Tate, Peebles acrescenta que T.S. Elliot também analisou Poe com mais simpatia.

A partir da década de 80, com o florescimento de teorias que envolviam a literatura e os estudos sociais e históricos, Poe começou a ser analisado a partir dessas perspectivas também.

1.2 A recepção cinematográfica dos contos de Edgar Allan Poe

Ao longo da história do cinema, a obra em prosa de Edgar Allan Poe foi trazida para as grandes telas por cineastas e produtores de vários países do mundo. Isso, consequentemente, nos remete aos anos iniciais do século XX. Algumas dessas produções nem sempre trabalharam de maneira integral com as narrativas do autor, conforme mencionamos antes, uma vez que inúmeros diretores e roteiristas só exploraram alguns aspectos explorados pelo autor. O ponto "A recepção cinematográfica dos contos de Edgar Allan Poe" se encontra dividido em três momentos.

No primeiro, detectamos os filmes que utilizaram os contos de Edgar Allan Poe na época do cinema mudo, período que se compreende de 1900 até os anos iniciais da década de 30. No segundo, voltamos a atenção para produções feitas no curso de vinte anos do cinema sonoro, que se inicia ao final do cinema mudo e vai até 1950. No terceiro, entramos no cinema que se compreende de 1950 até os dias presentes. Queremos entender os motivos que levam Edgar Allan Poe a ser trabalhado no cinema desde os seus momentos inicias e, também, montar o arquétipo de como as personagens dos contos vêm sendo moldadas pela as culturas e sociedades receptoras do mundo todo. Portanto, apresentar essas adaptações se faz importante para entendermos, também, a forma que as personagens femininas de Poe chegaram ao Brasil, através da produção cinematográfica em 2011.

---

[43] "Besides Allan Tate's Studies, none of the other [sic] most influential New Critics had much to say about him. For example, Clean Brooks found his work adulterated with Transcendentalism mysticism [...] Yvor Winter's denunciation of Poe's work as vulgar, sentimental, pretentious and trivial" (HARVEY, 1998, p. 98).

Inicialmente, chamaremos a atenção para o fato de os contos de Poe ter dado origem, e porquê continuam dando atualmente, a inúmeras interpretações, leituras e traduções através do cinema. Depois, refletiremos sobre a história e observaremos as formas em que os contos foram produzidos pelo cinema no mundo inteiro. Finalmente, mostraremos como essas produções midiáticas têm ajudado a espalhar a fama de Edgar Allan Poe e, consequentemente, como elas mantêm o seu nome em evidência.

1.2.1 Edgar Allan Poe no cinema mudo (1900-1931)

Ao longo das três primeiras décadas do século XX – em um período em que os filmes desenvolvidos eram mudos, sem cores e que o cinema engatinhava seus primeiros passos em inúmeros aspectos – cineastas e produtores de todo o mundo se interessaram no universo literário de Edgar Allan Poe o transformou em diversas obras cinematográficas. O que faziam os cineastas como um todo, já que haviam descoberto o potencial do cinema em entreter o público com as narrativas, era buscar continuamente contar histórias através da captação e reprodução de imagens. Foi através da arte literária, fonte inesgotável de histórias e de títulos consagrados, que o cinema encontrou sua maior inspiração (BRITO, 1996, 2006; DINIZ, 2007). Nessa essa época, Edgar Allan Poe e as suas obras já se encontravam em evidência e despertavam interesse do público e da crítica. Sendo assim:

> "Outro dado importante é ser descoberto 'cedo' pelo cinema, de preferência ainda na fase do cinema mudo. Poe não tem obra muito extensa (morreu com 40 anos), mas foi adaptado muito rapidamente. O cinema mudo tinha no gênero do terror e do suspense uma de suas preferências, e portanto suas histórias – cheias de lances sobrenaturais – pareciam ser adequadas para vários cineastas. [...] Poderíamos talvez pensar que a estética de Poe "combina" mais com o cinema mudo (mais poético, sem diálogos sincronizados), mas isso não é verdade. Há "apenas" 25 adaptações entre 1908-1930." (GERBASE, 2009, p. 22-23)

Não concordamos inteiramente com as palavras Gerbase, quando ele afirma que a obra de Poe não é extensa. De toda forma, trataremos disso mais adiante.

Das vinte e cinco adaptações que trazem as obras de Poe, podemos apontar que o número de quinze trabalha diretamente com sua prosa. Dizemos assim pela razão de os filmes anunciarem os textos literários, quer seja eles apresentados através dos intertítulos ou da capacidade do leitor/telespectador de fazer as assimilações. Assim, o resultado total de quinze nos leva à sete filmes americanos (1909, 1913, 1914 2x, 1928 2x), quatro alemães (1913,

1914, 1919 2x), três franceses (1909, 1913, 1928), um russo (1923) e um inglês (1927). Todos eles mostram alguma relação com os contos de Poe e podem ser consideradas adaptações.

Vale salientar que, apesar de Edgar Allan Poe ter sido adaptado consideravelmente desde os primórdios do cinema, outros autores considerados clássicos da literatura norte-americana também o foram. No entanto, as adaptações desses outros autores, contemporâneos de Poe como Nathaniel Hawthorne e Herman Melville, aparecem em números menores e, também, não alcançaram um sucesso marcante. Edgar Allan Poe ainda permanece frequente nas telas de cinema, ao passo que os outros dois não despertam tanto interesse. O primeiro autor mencionado, na fase do cinema mudo, teve os seus contos adaptados em dezesseis momentos e; no caso do segundo, só consta uma adaptação do seu romance mais famoso: *Moby Dick*.

Ainda se faz necessário abrir um parêntese para pontuar que a obra poética de Edgar Allan Poe não foi esquecida no decorrer do cinema mudo, uma vez que sua obra em prosa foi mais trazida para as telas. Seu poema "The Raven", que foi recebido com muito elogio no mundo literário, também foi interessante para os cineastas. Ele foi adaptado, em 1912, pela Éclair Film Company of America por um diretor desconhecido, em 1915, por Charles J. Brabin. "Annabel Lee", nessa época, também foi convertido em imagens por William J. Scully, em 1921, pela produtora American Motion Picture Corporation.

1.2.2 Os contos mais adaptados no cinema mudo

O ponto de encontro mais frequente entre quinze filmes que se basearam nos contos de Poe e, consequentemente entre os seus respectivos cineastas, é o conto "The Masque of the Red Death" (1842). Ele foi adaptado em três momentos e é um dos contos de Edgar Allan Poe mais atraente para o cinema em sua *Era Clássica*. Podemos dizer, resumidamente, que o cinema usa "The Masque of the Red Death" para retrata do tema da peste negra e seus efeitos devastadores. O enredo do conto, por sua vez, é construído através divertidíssimo refúgio da classe alta, representada pelo o personagem Príncipe Prospero, e de vários outros nobres de sua escolha. O Príncipe Prospero se isola em seu castelo particular na Itália para escapar da peste negra, pois o conto mostra que a morte vermelha estava por aí a solta, acontecendo por intermédio de um ser desconhecido que vagueava, à toa, contaminando todos que cruzassem o seu caminho. A intenção do Príncipe Prospero e de seus convidados era, obviamente, enganá-lo e, assim, escapar da morte. Sobre duas dessas adaptações (1914, 1923), encontramos pouquíssimos dados e materiais que lhes falem algo a respeito de forma substancial.

A mais antiga das adaptações de “The Masque of the Red Death” é a que foi lançada em 1914 na Alemanha, pela Vitascope GmbH através de um curta chamado *Die braune Bestie*, que tem na direção Harry Piel e encenação dos atores Ludwig Trautmann e Hedda Vernon.

Cinco anos depois e ainda no mesmo país, surge em 1919 a produção da Decla Bioscop AG do longa-metragem *Die Pest in Florenz*, filme dirigido por Otto Rippert com roteiro do austríaco Fritz Lang. Além dessas informações técnicas, sabemos quem atuou no filme e quais os respectivos personagens que eles incorporaram na trama: um cardinal por Franz Knaak, o filho de César por Anders Wikman e, por fim, a Morte, que é o papel desenvolvido por Julietta Brandt. Como dá para perceber através da fala de Sederberg, apenas um aspecto da obra de Poe foi selecionado pelo diretor, que é o da morte causada por uma peste desconhecida e que leva toda uma terra à devastação:

> De repente, aparece em Florença uma sedutora má. Esta faz com que tanto César, o governador da cidade, quando o seu filho se apaixona localmente por ela. O filho, matando seu pai antes de um fim de torturar a mulher pode ser realizada, em seguida, transforma as igrejas da cidade em antros de libertinagem sexual. Atos de maldade e corrupção continuam existindo até a chegada da Morte, que traz com ela uma praga terrível que ela está prestes a perder sobre a cidade.[44]

O terceiro filme, cronologicamente falando, é *Prizrak Brodit po Yevrope*, filme russo de 1923 que não se sabe se é curta ou longa-metragem. Dessa vez, “The Masque of the Red Death” é trazido para as telas através do diretor Vladimir Gardin e do roteirista de Georgi Tasin. Esse filme foi produzido pela VUFKU, na Ucrânia, alguns anos após a tomada de Lênin do poder czarista em 1917. Por isso, seu contexto nos remete à um cinema enquadrado dentro do primeiro período socialista soviético. Podemos considerá-lo um filme de cunho político e revolucionário, sem mesmo termos contato qualquer com a obra ou com qualquer fonte que nos dê informações quanto às tramas de sua narrativa. Um dos fatos que reforçam tal hipótese – além do que foi dito sobre o contexto histórico-político – se dá pelo seu próprio título ser a tradução literal da célebre frase de abertura do *Manifesto Comunista* de Karl Marx: “Um espectro ronda a Europa”.

Quanto ao segundo ponto mais comum e mais recorrente entre os filmes e os seus diretores, encontramos a presença de quatro outros títulos do universo literário criado por

---

[44] “Suddenly appearing in Florence, an evil seductress causes both, the city's ruler, and his son to fall madly in love with her. The son, killing his father before an order to torture the woman can be carried out, then turns the city's churches into dens of sexual debauchery. Acts of evil and corruption continue unabated until the arrival of Death, who brings with her a horrible plague which she is about to loose upon the city.”(SEDERBERG, [s.d.]).

Edgar Allan Poe. Os contos que foram adaptados dessa vez são “The Fall of the House of Usher” (1839), “The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The Pit and the Pendulum” (1942) e “The Tell-Tale Heart” (1843).

As duas adaptações que trazem para as telas “The Fall of the House of Usher” aconteceram simultaneamente em 1928 nos Estados Unidos e na França. O conto de Poe é construído através do extenso depoimento de um viajante, que revela como foi seu encontro com o casal de irmãos da família Usher e como foram os seus dias enquanto ele esteve hospedado na antiga mansão daquela estirpe. Ambas narrativas preservam o título do conto de Edgar Allan Poe. Quanto ao primeiro filme baseado em “The Fall of the House of Usher”, encontramos um curta-metragem norte-americano produzido pela MGM Studios e dirigido pela dupla James Sibley Watson e Melville Webber. O filme norte-americano conta com a presença de três personagens, assim como acontece na narrativa literária, e seu enredo aproxima-se muito do que nos é mostrado através do conto.

Já o segundo, *La chute de la maison Usher*, por sua vez um longa-metragem produzido na França, também em 1928, foi baseado na mesma história e foi dirigido por Jean Epstein e produzido pela Epstein Films. *La chute de la maison Usher* foi roteirizado pelo cineasta espanhol Luis Buñuel. Com relação às tramas desenvolvidas no decorrer desse filme, consideramos algumas mudanças no que toca ao enredo e aos personagens do texto literário se compararmos a propostas do autor e do cineasta. A personagem feminina Madalaine Usher é, por exemplo, apresentada como a esposa de Roderick, e não como sendo a sua irmã gêmea, conforme aparece no conto de Edgar Allan Poe. Já Roderick Usher, é exposto como um músico na narrativa literária, mas no cinema ele é transformado num pintor. Estas modificações na passagem do conto para o filme já foram observadas por vários críticos da obra de Edgar Allan Poe e também do cinema.

“The Tell-Tale Heart” foi trazido para as telas em dois momentos na história do cinema mudo norte-americano. A primeira produção, do diretor D.W. Griffith em 1914, aparece com o título de *The Avenging Conscience: or ‘Thou Shalt Not Kill’*, longa-metragem lançado pela Majestic Montion Picture Company. O nome de D.W. Griffith é de bastante relevância para história do cinema e no que toca à uma elaboração de uma linguagem cinematográfica. Para muitos (BRITO, 1996; STAM, 2006; DINIZ, 2007), sua figura foi responsável por formalizá-la. Griffith aprimorou, com excelência para os moldes da época, a narrativa fílmica. Ele desenvolveu uma maneira de como a sequência planos filmados é editada de forma que as imagens capturadas pudessem mostrar uma história linear, com um toque de suspense e simultaneidade. Seu mérito consiste em ter melhorado significantemente

um método de edição que convencionou-se chamar de montagem alternada ou paralela (COSTA, 2009, p. 43). *The Avenging Conscience: or 'Thou Shalt Not Kill'* e sua relação com "The Tell-Tale Heart" estaria na cena que indica que o Sobrinho, um dos personagens da trama fílmica, estaria lendo e sendo influenciado pelo conto de Edgar Allan Poe.

Por sua vez, a outra adaptação de "The Tell-Tale Heart" aparece depois de um pouco mais de uma década, em 1928, e conta com roteiro e direção de Charles Klein. Esta narrativa foi produzida por Klein & Shamroy. Seu enredo não parece muito distante do enredo do conto do Poe.

O conto "The Pit and the Pendulum", por sua vez, foi adaptado também duas vezes: uma na França em 1909 e outra nos Estados Unidos em 1913.A primeira versão foi dirigida por Henri Desfontaines. O dicionário *The A to Z of French Cinema* assegura que Desfontaines não foi apenas diretor, mas também ator e roteirista. Ele ficou famoso por ter "dirigido um grande número de filmes importantes, muito deles adaptações da literatura" (OSCHERWITZ, HIGGINS, 2007, p. 137). Além do mais, Desfontaines costumava contracenar em suas obras.

A segunda adaptação do conto *The Pit and the Pendulum*, realizada pela *Solax Films Company*, pode ser considerada um marco por ela ser a primeira adaptação dirigida por uma mulher: Alice Guy-Blaché, cineasta francesa radicada no Estados Unidos.

1.2.3 Os contos menos adaptados no cinema mudo

Além desses contos que foram trazidos em imagens mais de uma vez entre 1900 a 1930, outros contos de Edgar Allan Poe foram adaptados apenas uma vez para o cinema no mesmo período. "The Premature Burial" (1944), que nos lembra mais a vertente poética romanesca do autor; "The System of Doctor Tarr and Professor Fether" (1945), que revela um Poe um tanto quanto cômico e grotesco; "William Wilson" (1939), que desenvolve a representação e o tema do duplo; "The Cask of Amontillado" (1846), que é um conto sobre vingança; e "The Black Cat" (1843), que também trabalha o tema do duplo e da degradação da psique humana.

"The Cask of Amontillado" foi a primeira obra ser adaptada pelo cinema. Foi uma adaptação de D.W. Griffith, realizada em 1909, através do curta-metragem *The Sealed Room* e que foi produzido pela Biograph Company. Trata-se de um filme onde personagens são emparedados vivos por cometerem atitudes inaceitáveis por um nobre e este é o fator que nos leva ao autor norte-americano.

O primeiro longa-metragem da história e trazer Edgar Allan Poe para o cinema foi em 1913 uma adaptação do conto "William Wilson" com o filme alemão *Der Student von Prag*. O filme trata de ser "um drama romântico de Hanns Heinz Ewers dividida em quatro atos", revelando, assim, o *status* dado ao cinema de "teatro filmado" na época. Heinz foi responsável pelo roteiro, pois a direção é creditada à Stellan Rye e Paul Wegener que, inclusive, encarnou o herói da história. *Der Student von Prag*, uma produção alemã feita pela Deutsche Bioscop GmbH, mostra uma série de infortúnios vividos pelo personagem Balduin, um pobre estudante que assina um contrato oferecido por um estranho homem. A questão dessa assinatura é metafórica, pois ao fazê-la, Balduin está vendendo sua alma em troca de riquezas. Ao receber muito dinheiro sem qualquer esforço, Balduin ingressa na alta sociedade e goza de um certo prestígio dentre ela. A sua intenção maior é aproximar-se ao máximo da Condessa Margit, personagem da qual torna-se sua obsessão amorosa após tê-la salvado de um acidente. O que acontece à Balduin – ao intercambiar sua alma em favor de subsídios que o levem a materialização dos seus propósitos – é existência de um outro ser que lhe é igual em todos os aspectos físicos, isto é, um outro Balduin.

O conto "The System of Doctor Tarr and Professor Fether"[45] foi adaptado na França em 1913, com o título *Le système du docteur Goudron et du professeur Plume*. Este filme, trata-se de um curta-metragem de Maurice Tourneur produzido pela Éclair francesa.

O conto do Poe "The Black Cat" foi adaptado em Alemanha numa longa-metragem lançado em 1919 com título *Unheimliche Geschichten*, um trabalho de Richard Oswald e de sua produtora. Sua narrativa é simples: depois que uma loja de livros fecha no horário noturno, três criaturas do além entram em cena como almas penadas e começam a compartilhar leituras de livros. Uma dessas histórias protagonizadas por um dos fantasmas é a mesma de Edgar Allan Poe.

O conto "The Premature Burial" foi trazido para as telas em 1927 sob o título de *The Prelude*. É um curta-metragem inglês, constituindo-se como o único trabalho desenvolvido na Inglaterra que envolve adaptação de Edgar Allan Poe em material cinematográfico no período mudo do cinema. O que podemos dizer ao seu respeito é que parece ser um trabalho totalmente independente de um cineasta chamado Castleton Knight, pois ele é, ao mesmo tempo, o produtor, diretor, roteirista e ator que encarna "The Man", o único personagem da narrativa.

---

[45] Depois de esse conto ser mantido por editores e não ser publicado imediatamente por levantar questões de doença mental e insanidade, finalmente ele foi publicado na edição de novembro de 1945 na *Graham's Magazine*.

1.2.4 Edgar Allan Poe no cinema sonoro (1930-1950)

Adaptar os contos de Edgar Allan Poe continuou a despertar interesse dos cineastas do cinema sonoro, assim como aconteceu anteriormente no cinema mudo. Ao longo de duas décadas, período do qual aos poucos o cinema deixou de ser apenas acompanhado por músicas ou por sons que encenavam ações ou por barulhos causados pelos personagens, onze filmes trazem para as telas os contos de Edgar Allan Poe. Os cineastas desse período, quase que inteiramente, se responsabilizaram em trabalhar apenas com os contos de Poe, com exceções dos diretores Alberto Mondadori e Lew Landers que, atraídos pela beleza poética dos versos de Edgar Allan Poe, adaptaram seu poema "The Raven", respectivamente, na Itália (1934) e nos Estados Unidos (1935),

Ao longo do período sonoro do cinema, apenas dois curtas-metragens foram elaborados, um britânico (*The Tell-Tale Heart* em 1939) e outro italiano (*Il Caso Valdemar* em 1936), enquanto que o restante dos filmes tem duração mais extensa e que os enquadram como longas-metragens. O filme alemão (*Unheimliche Geschichten* em 1932), e outro norte-americano (*The Crime Of Doctor Crespi* em 1935), são os únicos que não estampam em seu título o mesmo do texto literário.

Com as onze adaptações, podemos assegurar que Edgar Allan Poe é mais uma vez abraçado pelo cinema dos Estados Unidos. São sete filmes norte-americanos (1932, 1934, 1935, 1941 2x, 1942); três britânicos (1934, 1939, 1949); um alemão (1932), um italiano (1936) e outro francês (1949). Os contos "The Black Cat" (1843) e "The Tell-Tale Heart" (1843) se apresentam como favoritos dos diretores ao longo do cinema sonoro. Quanto à narrativa sobrenatural do gato Pluto (do conto "The Black Cat"), só havia ocorrido uma adaptação no período anterior e agora são três.

A primeira adaptação de "The Black Cat" ocorre em 1932, quando o diretor Richard Oswald relança na Alemanha seu *Unheimliche Geschichten*. Essa narrativa, embora tenha o mesmo título do outro filme pertencente ao cinema mudo, não tem quase nenhuma relação com aquele que o antecede treze anos antes, a não ser a participação do conto de Poe. *Unheimliche Geschichten*, do cinema sonoro, conta também com algumas partes do conto "The System of Doctor Tarr and Professor Fether". É interessante pontuar, ainda, que essa versão sonora tem a atuação de Paul Wegener (*Der Student von Prag*).

Dois anos depois, em 1934, ocorre a segunda adaptação sonora de "The Black Cat" que, por sua vez, além de o seu título estampar o mesmo utilizado por Poe em seu conto o filme não tem quase nenhuma relação com a narrativa do texto literário de origem. De acordo

com Paul Woolf, essa prática é bem comum quando adaptam Edgar Allan Poe. Ele observa que:

> Poe é uma figura popular e única para a indústria da tela [...] Em vez de adaptações, muitas são melhores descritas simplesmente como novas histórias que disseminam as ideias de Poe. É como se a sua obra fosse um vasto repositório de personagens, eventos, temas, dos quais os cineastas foram felizes em selecionar aquilo que eles queriam e a ignorar todos os outros[46]. (WOOLF, 2007, p. 43).

Este longa-metragem, dirigido e roteirizado por Edgar G. Ulmer, tem mais a ver com uma proposta política, social e de valores, que envolvem o pós-Primeira Guerra Mundial. Certamente, a narrativa, por ser produzida por um grande estúdio norte-americano, tende a privilegiar os Estados Unidos.

A terceira adaptação de "The Black Cat" só aconteceria na década seguinte, em 1941, e trata de ser mais uma adaptação desenvolvida pela Universal Pictures. Albert S. Rogell contou com mais quatro roteiristas para a composição desse filme (Robert Lees, Robert Neville, Frederic I. Rinaldo e Eric Taylor). É interessante notar que esse é a quarta adaptação da obra de Edgar Allan Poe em que Bela Lugosi atuou. Vale a pena, também, registrar o fato de esse *The Black Cat* ter sido desenvolvido pela mesma produtora sem qualquer preocupação com o conto original de Poe:

> Dado como um dos títulos mais abusivos da história do cinema (muitos filmes são supostamente inspirados nos contos dos Poe mas poucos, ou quase nenhum, se preocuparam em ser-lhe fiel) o enredo desse vai em qualquer direção. A Universal já havia usado o título para uma de suas mais elegantes (e potentes) ofertas em 1934, então o '*remake*' tentou algo totalmente diferente: uma velha casa escura e engraçada nas linhas do GATO E O CANÁRIO (ela própria trouxe para a tela várias vezes, a mais recente até então emana 1939).[47] (GAUCI, 2009).

"The Tell-Tale Heart" é o segundo conto mais trabalhado no cinema sonoro. A narrativa do frio assassinato cometido pelo narrador de "The Tell-Tale Heart" já havia sido trabalhada em dois momentos anteriores na fase do cinema sem som. A primeira adaptação do

---

[46] Poe is a unique popular figure for the screen industry […] Rather than adaptations, many are best described simply as new stories featuring a scattering of Poe's ideas. […] It is as if Poe's works were one vast repository of characters, events, themes, from which filmmakers are happy to select the items they want and disregard all others. (WOOLF, 2007, p. 43).

[47] Given one of the most abused titles in cinema history (innumerable films were supposedly inspired by Edgar Allan Poe's short story but few, if any, bothered to be faithful to it), the plot of this one could go in any direction. Universal had already used the title for one of its most stylish (and potent) horror offerings in 1934, so the 'remake' tried something entirely different: an old dark house comedy-chiller on the lines of THE CAT AND THE CANARY (itself brought to the screen several times, the most recent up to that time emanating from 1939).(GAUCI, 2007).

cinema sonoro, que ocorre em 1934, além de levar o mesmo título do texto de origem, acaba também preservando o enredo do conto do Poe. É um longa-metragem dirigido por Brian Desmond Hust e conta com o roteiro adaptante de David Plunkett Greene. Este filme, produzido pela Clifton-Hurst Productions, foi considerado pelos comentaristas forte e horrível o suficiente para os padrões britânicos da época e, por isso, sua exibição acabou sendo proibida em diversos cinemas. Nos Estados Unidos, o título do filme foi apresentado como *Bucket of Blood*, que não mostra nenhuma ligação com o título do conto de Poe.

Por sua vez, a próxima adaptação de "The Tell-Tale Heart" só ocorreria na próxima década, em 1941, quando a MGM, em parceria com a Loew's, lançou um curta-metragem de 20 minutos. Esse filme, que tem como diretor Jules Dassin foi roteirizado por Doane R. Hoag, é mais uma produção norte-americana de Poe.

Oito anos depois em 1949 ocorre a terceira adaptação na França com o longa-metragem *Histoires extraordinaires à faire peur ou à faire rire...* É um filme dirigido por Jean Faurez e com produção *Armor Films e Interfrance Film*.

Os outros contos, que ainda não tinham sidos trabalhos no meio cinematográfico foram trazidos para as telas dos cinemas ainda no cinema sonoro. São eles "The Mystery of Marie Roget" e "The Facts in the Case of Mr. Valdemar", além dos "The Murders in the Rue Morgue", "The Fall of the House of Usher" e "The Premature Burial".

O longa-metragem *Mystery of Marie Rogét* surge em 1942, sob a direção de Phil Rosen e com roteiro de Michael Jacoby. Trata-se de mais um filme produzido pela Universal Pictures, no Estados Unidos. Apesar de ser um "detective story", envolvendo assassinato da uma jovem mulher, o conto não atraiu muito os interesses dos diretores e roteiristas de cinema.

O curta-metragem italiano *Il caso Valdemar*, baseado no conto "The Facts of the Case of Mr. Valdemar", surge em 1936. A responsabilidade desse filme é dedicada à dupla de diretores Gianni Hoepli e Ubaldo Magnaghi. Apesar de esse filme estar inserido no contexto sonoro do cinema, ele é um filme mudo.

Da mesma maneira que o conto "The Murders in the Rue Morgue" estreou Edgar Allan Poe no cinema mudo, ele também o faz no cinema sonoro. *The Murders of the Rue Morgue* é longa-metragem lançado em 1932 com direção e roteiro de Robert Florey. Esse filme, que também foi produzido pela Universal Pictures, conta com a presença do ator húngaro Bela Lugosi. Trata-se de um filme, assim como os outros da mesma produtora, com uma narrativa bem distante do texto de origem:

> Paris, século XIX, o maníaco Dr. Mirakle rapta jovens e lhes injeta sangue macaco, na tentativa de provar o parentesco entre o macaco e o homem. Ele geralmente se encontra com o fracasso, uma vez que as mulheres morrem. O estudante de medicina, Pierre Dupin, descobre o que Mirakle está fazendo tarde o suficiente para impedi-lo de sequestrar sua namorada, Camille. Agora ele tenta desesperadamente contar com a ajuda da polícia para tê-la de volta.[48] (JACKSON, [s.d.]).

A adaptação do conto "The Fall of the House of Usher", que já havia sido trabalhado em outros momentos no cinema mudo, é lançada agora em 1949. "The Fall of the House of Usher" é um longa-metragem inglês dirigido pelo Ivan Barnett com o roteiro de Dorothy Catt e Kenneth Thompson.

Por fim, encontramos a adaptação do conto "The Premature Burial" através do longa-metragem *The Crime Of Doctor Crespi*, filme produzido pela Liberty Pictures em 1935. É um trabalho norte-americano, com direção de John H. Auer e roteiro de Lewis Graham mais Edward Olmstead.

1.2.5 Outros contos e outras produções cinematográficas: o cinema colorido (1950-2011)

"The Tell-Tale Heart": o conto mais adaptado

De 1950 até 2011, o conto mais utilizado pelo cinema foi "The Tell-Tale Heart". Ele foi trabalhado em 35 momentos diferentes. Na década de 50, aconteceram 4 adaptações: uma em 1950, duas em 1953 e outra em 1958. Todas elas são em formato curta-metragem. Com exceção da primeira, todas carregam o mesmo título do usado pelo Poe. A primeira adaptação intitulada *The Cuckoo Clock*, é uma animação de 6 minutos e foi lançada em 10 de junho de 1950. Trata-se de uma paródia, produzida pela MGM, com direção de Tex Avery e roteiro de Rich Hogan. A segunda, um pouco mais longa com 20 minutos, foi feita pela Alliance Productions Ltd. foi lançada em dezembro de 1950. Apesar de ter sido produzido no período colorido, foi filmado em preto e branco. Tanto a direção como o roteiro são creditadas à J.B. Williams. A terceira adaptação, mais uma animação de 8 minutos foi exibida em 17 de dezembro de 1953. Escrita pela dupla Bill Scott e Fred Gable é uma produção de Ted Parmelee para United Productions of America. A última, também em preto e branco, é de Joseph Marzano. Todas adaptações são norte-americanas, menos a de Williams que é inglesa.

---

[48] In 19th Century Paris, the maniacal Dr. Mirakle abducts young women and injects them with ape blood in an attempt to prove ape-human kinship. He constantly meets failure as the abducted women die. Medical student Pierre Dupin discovers what Mirakle is doing too late to prevent the abduction of his girlfriend Camille. Now he desperately tries to enlist the help of the police to get her back. (JACKSON, [s.d.])

Na década seguinte, ocorrem mais duas adaptações de “The Tell-Tale Heart” em formato de longa-metragem. Ambas foram lançadas em 1960 e em preto e branco. A primeira é argentina, com duração de 115 minutos, que compõe intitulada *Obras maestrias del terror*. Esta, produzida pela Argentina Sono Films S.A.C.I., foi lançada em 28 de junho pelo diretor Enrique Carreras com roteiro de Narciso Ibáñez Serrador e Rodolfo M. Taboada. A outra, por sua vez, é uma produção inglesa da Danziger Productions Ltd. e que foi exibida em dezembro por Ernest Morris. O roteiro desse filme é creditado à dupla Brian Clemens e Eldon Howard.

Nos anos de 1971 e 1972 encontramos mais duas adaptações norte-americanas de “The Tell-Tale Heart”. Respectivamente: um curta-metragem em preto e branco dirigido por Steve Carver e, em seguida, um longa produzido pela General Films Corporation intitulado *Legend of Horror* que já havia trabalhado o mesmo conto em 60. Na década seguinte, em 1986, Marzano dirige mais outra adaptação num curta produzido pela JM Pictures.

Nos anos 90, “The Tell-Tale Heart” foi adaptado em três momentos em formato de curta-metragem. Um dos filmes é de 1998 enquanto os outros dois são de 1999. O primeiro, intitulado *Mind’s Eyes*, é um trabalho de 20 minutos elaborado por Kristian Fraga através da Sirk Productions, nos Estados-Unidos. Os outros dois, nomeados *Corazón delator*, são filmes argentinos de Alex Stilman e Facundo De Rosas.

Na história das adaptações de contos de Poe, nos primeiros anos do presente século, acontece o verdadeiro *boom* de adaptações do conto “The Tell-Tale Heart”. Com exceção de um filme, todos se apresentam em formato de curta-metragem.

Em 2003, encontramos duas adaptações europeias: um curta alemão de 15 minutos chamado *Das verräterische Herz*, produzido por Cinex Film und Fernsehproduktion com direção e roteiro por Marc Malze; e *El corazón delator*, outro curta com duração de 9 minutos por Alfonso S. Suárez. Nos dois anos seguintes, primeiro o filme *The Tell-Tale Heart* de Stephanie Sinclair com produção de Dragonfly Films e Silk Road Productions. Depois, em 2005, a animação de Raul Garcia pela Kandor Graphics e Mélusine Productions. Ambas são composições norte-americanas.

Der Verrückte, das Herz und das Auge é lançado em 2006 e é acompanhado por mais dois filmes norte-americanos e outro canadense. O curta de estreia, que foi feito na Alemanha, é uma animação de 8 minutos dirigida pela parceria de Gregor Dashuber e Annete Jung. Trata-se de uma produção da Companies Hochschule für Film und Fernsehen 'Konrad Wolf'. A segunda é outra animação, com o dobro de tempo de duração, lançado pela Lawville Solutions e com direção de Lawrence “Law” Watford. Depois, o de Greg TeGantvoort que é

apenas baseado na narrativa poeana. Este é lançado pela Bad Apple Studios. Por fim, o canadense, que parece ser um trabalho independente de Brett Kelly pela Dudez Productions.

Outro curta canadense, que conta 24 minutos e que foi intitulado *Congestion of the Brain*, é lançado na sequencia em setembro de 2007. É um filme que narra em *voiceover* quase toda a narrativa escrita por Edgar Allan Poe enquanto o personagem central, um estudante de segundo grau, está tendo lições sobre "The Tell-Tale Heart". A direção desse é de Blaine Anderson e a produção é da Blue House, que é de sua propriedade. Nesse mesmo mês, surge nos Estados-Unidos o filme de Luke Brown e Juli Tidwell.

Em 2008, acontecem mais cinco adaptações norte-americanas e homônimas do conto de Poe. A primeira, lançada pela Cognitive Productions, de Aaron Jolly e Josh Strnad. Em seguida, no mês de maio, surge a de Ryan Shovey, produzida pela Freak Daddy. Jamie Russo apresenta a sua versão em outubro e, em novembro, Robert Eggers exibe sua montagem de *The Tell-Tale Heart*. Por fim, encontramos a da Digital Republic Entertainment e do diretor Ean Perrotti.

A mesma quantidade de filmes se repete no ano de 2009, sendo dois deles apresentados com outros títulos. Em janeiro, encontramos o filme de Killian McGregor que foi produzido pela Wonderful Nightmares e, no mês seguinte, o de Alexander Freeman foi lançado pela Outcast Productions, que é apenas baseado no escrito poeano. Em março, *The Last Ache* dos diretores Aaron Botwick e Joshua Meadow. Este, um filme de 15 minutos, possui roteiro de Benjamin Botwick com produção da Oberlin Film Cooperative. *Tell-Tale*, o único longa-metragem com 91 minutos, é de Michael Cuesta, com roteiro de Dave Callaham e produzido por Artina Films Oceana Media Finance em parceria com a Poe Boy Productions. Por fim, em julho, Travis Mays e Darren Walker lançam um curta de 10 minutos através da Future Films.

2010 marca a presença de mais três curtas: *Mea Maxima Culpa*, *The Tell-Tale Heart* e *Oysters & Pearls*. O primeiro, uma adaptação canadense de 25 minutos lançado em outubro, é dirigida por Eric B. Spoeth com roteiro de Dante Alighieri e produzido pela Bombboys Productions. Dias depois, nos Estados Unidos, aparece o segundo creditado à Jeff Yanik produzido pela Creative House Studios. Por fim, mais uma animação, dirigida e roteirizada por Saul Herckis.

1.2.6 Outros contos mais adaptados

"The Fall of the House of Usher", com 10 adaptações, é o segundo conto mais trabalhado no cinema colorido. Ao contrário do conto anterior, com um número maior de curtas, o que prevalece aqui são os filmes em formatos de longa-metragem. Quase todos os filmes preservam o título do conto do Poe.

Em 1960, aparece a primeira adaptação com 79 minutos, realizada por Roger Corman e pelo roteirista de Richard Matherson. Com produção da Alta Vista Productions, o filme norte-americano aparece com o título *House of Usher*. Quatorze anos depois, o Estudios América no México lança o filme *The Fall of the House of Usher* dirigido por Julián Soler e escrito por Alfredo Ruanova. Em 1976, ocorre o lançamento de um curta de Guerdon Trueblood e David Wilson pela Avatar Learning Sea.

Na década de 80, sucede três adaptações, sendo duas dela só em 1982. A primeira é espanhola, com duração de 93 minutos, em preto e branco, e recebeu o nome *Revenge in the House of Usher*. Este é um filme de Jesús Franco com produção de Elite Films. Na sequência, uma animação de 15 minutos, também em preto e branco e intitulada *Zánik domu Usheru*, é dirigida e roteirizada por Jan Svankmajer para Krátký Film Praha. Alan Birkinshaw e Michael J. Murray lançam seu *The House of Usher*, em 1989, através da Breton Film Productions.

1992 é o ano da adaptação belga *La chute de la maison Usher*, um curta de 30 minutos de Marc Julian Ghens com produção Lux Fugit Films. Após um hiato de 8 anos, conto de Edgar Allan Poe só viria a ser adaptado em 2000, com o curta de 40 minutos de Curtis Harrington. Dois anos depois, surge por Ken Russell *The Fall of the Louse of Usher: A Gothic Tale for the 21st Century*, longa de 83 minutos que contextualiza em forma de comédia o escrito de Poe ao nosso século. Em 2006, é lançado *The House of Usher* pelo diretor Hayley Cloake e pelos roteiristas Collin Chang e Boyd Hancock. Este, um longa de 81 minutos, foi lançado pela produtora norte-americana Abernathy Productions.

Os contos "The Black Cat" e "The Masque of the Red Death" ficam em terceiro lugar no que se trata da quantidade de adaptações. Ambos foram adaptados em sete momentos diferentes, respectivamente.

The Black Cat, da Falcon International Corp. em parceria com a Hemisphere Pictures, é um longa com direção e roteiro de Harold Hoffman lançado em 1966. Em 1972, aparece outro longa do italiano Sergio Martino: *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*. Este, um filme de 96 minutos com roteiro de Adriano Bolzoni e Ernesto Gastaldi, foi

produzido pela Lea Film. No ano seguinte, temos a adaptação australiana de Ralph Lawrence Marsden intitulada *The Sabbath of the Black Cat*.

Na década de 80, acontece o lançamento de mais dois longas-metragens italianos que adaptam "The Black Cat". *Gato nero* é de Lucio Fulci enquanto que *Il gato nero* é de Luigi Cozzi. Ao passo que o primeiro, um filme de 1981 com duração de 92 minutos, é das produtoras Italian International Film e Selenia Cinematografica; o segundo, de 1989 com 89 minuto, é lançado pela *21st Century Film Corporation World Picture*. Em 1995 é a vez da adaptação britânica de Rob Green, que além de dirigir o curta de 15 minutos *The Black Cat*, é também o roteirista ao lado de Clive Perrot. Por fim, surge a quarta adaptação italiana *Il gato nero* é lançado por Lucrezia Le Moli. Dessa vez lançada em formato de curta de 12 minutos.

Por sua vez, "The Masque of the Red Death" é inicialmente adaptado, no período do cinema a cores, por Roger Corman em 1964. Essa narrativa fílmica de 89 minutos, que carrega o mesmo título do conto de Edgar Allan Poe, é mais uma produção Alta Vista com roteiro à Charles Beaumont e R. Wright Campbell. Em seguida, no ano de 1969, é lançado *Maska crvene smrti*, uma animação grega de 10 minutos produzida por Zagreb Film. A direção é de Branko Ranitovic e Pavao Stalter. Já o roteiro, por sua vez, é de Zdenko Gasparovic. Em 1971 é lançado outro filme italiano: a animação *La maschera dela morte rossa*. Trata-se de um filme com 10 minutos de duração, que também foi produzido pela Zagreb Film em parceria com a *Corona Cinematografica*. A direção e roteiro se repete com os da adaptação anterior.

No final da década seguinte, aparece mais duas produções cinematográficas do conto de Edgar Allan Poe, ambas lançadas em 1989. A primeira é a de Larry Brande e Daryl Haney com produção Concorde Pictures. A segunda é um longa fruto de mais uma parceria entre Alan Birkinshaw e Michael J. Murray. Também lançado pela Breton Film, que já tinha produzido "The Fall of the House of Usher", *Masque of the Red Death* tem duração de 94 minutos. 20 anos se passam e não existe adaptações, até que em 2009 "The Masque of the Red Death" é trabalhado mais uma vez na Itália, através de um curta-metragem de 7 minutos dirigido e roteirizado por Michael Maneia. Por fim, a última adaptação do conto de Edgar Allan Poe é outro curta, de Daniel Woiwode, lançado pela University of North Carolina School of the Arts.

O conto "The Pit and the Pendulum", por sua vez, é trazido para as telas do cinema colorido em cinco momentos. A primeira vez é de Roger Corman, que estreia com um longa de 80 minutos roteirizado por Richard Matherson. Como os seus outros lançamentos anteriormente mencionados, trata-se de uma produção de Alta Vista. No ano seguinte, o filme

The Pit, um curta de 28 minutos em preto e branco, lançado por Edward Abraham e pela British Film Institute no Reino Unido.

Vinte e dois anos se passaram até que, em 1984, aparece a terceira produção cinematográfica do conto surge com título *Kyvadlo, jáma a nadeje*, um curta-metragem polonês em animação de Jan Svankmajer que foi lançado pela Krátký Film Praha. No início da década seguinte, um longa de 97 minutos de Stuart Gordon e Dennis Paoli é lançado pela Empire Pictures e Full Moon Entertainment. A última produção de "The Pit and the Pendulum" só aconteceria em 2009, através de mais um longa, com duração de 86 minutos, é lançado pelo diretor David DeCoteau e pelo roteirista Simon Savory. Este filme, que tem, foi lançado pela Rapid Heart Pictures.

Os contos "The Gold Bug" e "Berenice", respectivamente, foram adaptados em mais quatro momentos diferentes.

A primeira adaptação do conto "The Gold Bug" surge na França, com curta-metragem em preto e branco *Le scarabée d'or*, lançado por Robert Lachenay através da Les Films du Carrosse em 1961. *Em busca del dragón dorado*, de Jesús Franco e da "Golden Films International" S.A. surgiu em 1983. No final da década seguinte, em 1999, é lançada a produção espanhola da Grup Somni intitulada *El escarabajo de oro*, pelo diretor Vicent J. Martín e pelo roteirista Juan Piquer Simón. Em 2009, *The Gold Bug* é apresentado em formato de longa-metragem, com duração de 86 minutos, por Spike Carpenter e pela Never-Films.

"Berenice", por sua vez, aparece adaptado em 1954, 1985, 2005 e 2007. Todas elas são curtas-metragens e todas levam o mesmo título da narrativa de origem. A primeira versão é francesa, tem 15 minutos, e foi um trabalho realizado por Eric Rohmer, que além de dirigir, também contracenou. Depois, a adaptação é feita por Chumilla-Carbajosa e Edi Liccioni na Espanha. Em seguida, aparece uma adaptação brasileira, de 24 minutos, que foi realizada através da Universidade Federal Fluminense pelos diretores Bruno Duarte e Luciana Penna. Por fim, Alejandro Aguilera e a Ultima Realidad Films lançam um curta de 10 minutos.

1.2.7 Os contos menos favoritos dos produtores

Ao longo desse período, os contos "Morella", "Ligeia", "The Facts in the Case of Mr. Valdemar" e "The Murders in the Rue Morgue", são trazidos em três diferentes momentos.

No caso do "Morella", encontramos duas adaptações em formato de longas e uma em curta-metragem. *The Haunting of Morella*, com 82 minutos, aparece tardiamente em 1990.

Trata-se de um filme dirigido por Jim Wynorski, roteirizado por R.J. Robertson e produzida pela Concorde-New Horizons. Em 1999, James Glenn Dudelson lança sua narrativa fílmica, que totaliza 82 minutos através da Allott Productions. Com a virada do século, em 2008, Jeff Ferrell lança um curta de 10 minutos pela Morella Films.

Já o conto "Ligeia" aparece com exclusividade em longas-metragens. Em 1964, Corman trabalha com texto do Poe através de *The Tomb of Ligeia*, um filme de 86 minutos roteirizado por Robert Towne e produzido pela Alta Vista. Depois, no ano de 1972, surge *One Minute Before Death*, com 81 minutos e dirigido por Rogelio A. Gonzáles. Por último, Jeff Most Productions Lamplight Films em parceria com a Most Films Poe Vision e a Yalta-Film lança uma produção de Michael Stainінger, com uma duração de 89 minutos.

As adaptações de "The Facts in the Case of Mr. Valdemar" aparecem em 1977, 1990 e 2002. A estreia do primeiro filme em preto e branco é realizada por Tomás Muñoz, que tanto dirigiu como roteirizou o curta *Valdemar, el homonculus dormindo* na Espanha. A dupla Dario Argento e George A. Romero são os responsáveis pelo segundo filme: *Due occhi diabolici*, longa de 120 lançado pela ADC Films e Gruppo Bema. *The Mesmerit* é lançado por último por Gil Cates, Michael Goorjian e Roxbury Company.

As adaptações de "The Murders of the Rue Morgue" iniciam um filme de Roy Del Ruth. Quem se responsabilizou pelo roteiro foi Harold Medford, enquanto que a produção é da *Warner Bros*. O segundo, foi lançado pela *American International Pictures*. Este, foi trabalhado no cinema colorido por Gordon Hessler e Christopher Wicking. *Ubitye molniey*, o filme de Yevgeny Yufit e da CTB Film Company, é lançado em 2002 na Rússia.

Quatro contos são adaptados em dois momentos respectivamente: "William Wilson", "The Oval Portrait", "The Cask of Amontillado" e "The System of Dr. Tarr and Professor Fether".

O primeiro conto mencionado foi adaptado em 1976 e, em seguida, em 1999. A estreia de "William Wilson" no cinema colorido aconteceu através de um filme, adulto, intitulado *The Destroying Angel*, de Peter De Rome. Depois, surge uma animação de 10 minutos que carrega o mesmo título da obra literária. Este, um filme de Jorge Dayas, foi produzido por Maria Carmen Dayas.

Em 1997, encontramos o filme *The Oval Portrait*, um curta de 25 minutos dirigido em roteirizado por Phillip A. Bolland. Em Seguida, no ano de 2001, o iMDb acusa a presença de outro curta que traduz em seu título o mesmo do conto de Edgar Allan: *Le portrait ovale*. A empresa responsável por esta produção belga foi a Ambiances em parceria com PBC Films. A direção e o roteiro são de Marc Julian Ghens.

A produção do conto “The Cask of Amontillado” em 2007 através de Eli Obus, com o seu curta intitulado *The Bottle of Chateau Margaux*. Em 2008, é a vez de John F. Carroll, num curta de 30 minutos através da Weird City.

Por fim, “The System of Prof. Tarr and Doctor Fether”: *Manicomio*, uma comédia de 1954, foi lançada pelos diretores Luis María Delgado e Fernando Fernán Gómez. Quem ficou responsável pelo roteiro foi Leonid Andreyev e a produção, que é espanhola, é da Helenia Films. *The Mansion of Madness* é lançado na sequência, em 1973, pelo diretor Juan López Moctezuma e pelo roteirista Carlos Illescas. A produção é da Producciones Prima. São dois longas-metragens: o primeiro com 80 minutos e em preto e branco; já o segundo, 99 minutos.

1.3 O que revelam os dados

Como mostram os dados, Poe e sua obra foram abraçados calorosamente por cineastas do mundo todo e mais de 150 filmes relacionam-se ou adaptam os seus contos. Isto implica, em outras palavras, que seu nome nunca foi esquecido por esse meio midiático e ele é lembrando anualmente. Desde o início da sétima arte, seus trabalhos literários em prosa foram adaptados quinze vezes pelo cinema mudo e onze pelo cinema sonoro. No cinema colorido, que acreditamos estar acontecendo até o nosso tempo presente, o resultado é maior que a soma de todos aqueles outros números: são noventa e dois filmes ao todo. Ao longo de todos esses anos do cinema, que recortamos de 1900 até 2011, podemos identificar que os contos mais recorrentes e comuns entre os cineastas são quatro. Eles estiveram presentes desde o primeiro ponto discutido até o último. O maior fenômeno de adaptações é sem dúvidas "The Tell-Tale Heart", que contem cinquenta e sete adaptações. Os outros três contos apresentam-se como favoritos: "The Fall of the House of Usher" com dezoito, em seguida vem "The Black Cat" com quinze e, por fim, "The Murders in the Rue Morgue" com dez. "The Masque of the Red Death", por sua vez, pode ser visto como terceiro favorito dos adaptadores, tendo ele sido trabalhado em onze momentos diferentes. Em números poderia ser enquadrado no lugar de "The Murders", mas isso se torna inviável pois não há adaptações no decorrer do cinema sonoro e nem entre os filmes elaborados para T.V.

O que faz de Poe um autor importante, de grande interesse e também valorizado no que concerne às duas formas midiáticas? O motivo inicial do qual acreditamos pode ser explicado através da trajetória das adaptações dos seus contos no decorrer do cinema mudo.

A escolha dos principais contos de Edgar Allan Poe por cineastas norte-americanos, alemães, franceses, italianos e russos parece ser justificável na medida em que eles se relacionam com desenvolvimento de uma linguagem dita propriamente cinematográfica. Gerbase, conforme citado anteriormente, tem parcialmente razão ao pontuar que são poucos filmes baseados em Edgar Allan Poe no decorrer da *Classic Era*, levando em consideração a quantidade de filmes que eram lançados na época. Entretanto, a baixa quantidade de filmes não ilegítima a sua relevância para com a arte cinematográfica nesse momento inicial, e é por isso que diretores e produtores de várias nações experimentaram através do cinema algumas de suas principais narrativas em prosa.

Primeiro, encontramos Griffith, que é considerado o pioneiro da narrativa cinematográfica de entretenimento. Graças aos seus modos de montagem, edição e de efeitos especiais, filmes tornaram-se ainda mais capazes de conduzir uma narrativa linear com

começo, meio e fim. A linearidade que também é uma das peculiaridades das narrativas de Poe. Em segundo, observamos as adaptações de Stellan Rye, Paul Wegener, Hanns Heinz Ewers, Otto Rippert, Fritz Lang e Richard Oswald, todos engajados sobretudo na vanguarda expressionista alemã, que além de atrair o público intelectual para as salas de cinema, também estavam sempre recorrendo ao gótico e ao fantástico para a elaboração de filmes. E o nome de Edgar Allan Poe, com sua obra como pertencente ao estilo gótico, era indispensável quando se fala em tais temas.

Em seguida, vem Jean Epstein na França, através da escola impressionista, tentando acima de tudo legitimar o cinema e sua linguagem enquanto manifestações artísticas tal como acontecem com a literatura, a pintura e a música. Por fim, notamos a proposta russa através de Edgar Allan Poe num filme de Vladimir Gardin. Após a revolução bolchevique nos país, os governantes viram no cinema e em sua linguagem um grande potencial de propagação ideológica e de convencimento das massas de maneira política e social.

Através de algum dos filmes que foram pontuados, e de uma ligeira comparação delas com as suas narrativas de origem, podemos chegar na seguinte conclusão: a grande maioria das adaptações se distanciaram dos temas e personagens dos contos de Edgar Allan Poe. Os críticos dos filmes baseados em narrativas do autor, nesse período, comentam como cada produtor tomou liberdade de lhes preencherem com mudanças tanto de tema, de espaço, de tempo, assim como também de personagens.

Em *The Fall of the House of Usher* (1928), por exemplo, Jean Epstein, na época do cinema mudo, fez com que Madaline fosse a esposa de Roderick. No conto, ela é a sua irmã gêmea (DA SILVA, 2008). Quanto ao filme *Murders in the Rue Morgue* (1932), no cinema sonoro, Mendoza (2007) diz que ele não é exatamente uma “adaptação fiel ao conto de Poe [...] pelo fato de o roteiro focar mais nas razões por trás dos assassinatos do que nas investigações para solucionar o caso”[49]. Já no que concerne às produções desenvolvidas no cinema colorido, podemos enfatizar os filmes de Roger Corman, na década de 60. Malin (2004), quando fala sobre *Tales of Terror* (1962), diz:

> Basicamente uma boa antologia de histórias de terror. São bem produzidas, bem atuada e escrita. Só não espere nada parecido com os contos de Poe (especificamente

[49] "’Murders in the Rue Morgue’ is not exactly a faithful adaptation of Poe's short story, as the script (written by Tom Reed, Dale Van Every and Robert Florey himself) focuses more on the reasons behind the murders than on the investigation done to solve the case.” (MENDONZA, 2007).

> "Morella"). Com grande liberdade as histórias foram trabalhadas – eles só as usam como um ponto de partida e constroem outras a partir disso[50]. (MALIN, 2004).

Portanto, podemos observar que, mesmo que cineastas do mundo inteiro tenham trabalhado com a obra de Edgar Allan Poe da maneira que lhes convinha, não se pode negar que eles contribuíram tanto para a popularidade do autor, assim como também para a difusão de suas obras. Estas produções cinematográficas mostram que Edgar Allan Poe permite inúmeras formas de leituras.

Comparando a recepção literária e a recepção midiática de Poe, podemos dizer que a primeira custou um pouco mais a abraçá-lo. Ao mesmo tempo, ela foi mais profunda e mais cautelosa. Na crítica literária moderna não tem curso sem discussão das suas teorias do grotesco, arabesco, ou sobre contos. Além de ser estudado como um grande poeta da Era Clássica Romântica, como um grande escritor e pai da narrativa breve, também é inegável a sua contribuição e apreciação como um grande crítico. O mesmo não acontece no cinema. Como Poe escreveu e publicou suas narrativas há mais de 100 anos, atrás não existe nem direitos autorais e nem herdeiros ou editores para reclamar ou segurara a questão de fidelidade ou preservação do enredo, personagens, temas etc. quando eles são utilizados por outros meios de comunicação. Mas a liberdade com qual suas obras foram usadas pelos diretores e produtores no mundo inteiro, as vezes, nos leva questionar "cadê Poe?" ou "esse é Poe?". Embora tais questionamentos sejam plausíveis, não podemos negar que o cinema foi um grande responsável por atrair a atenção de uma grande gama de público para seus trabalhos na literatura.

---

[50] Basically this a good anthology of horror stories. They're well-produced, well-acted and written. Just don't expect them to be anything like the Poe tales (especially "Morella"). GREAT liberties have been taken with the stories--they just use them as a starting point and build on it.

CAPÍTULO II - APRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE

2.1 Poe e suas personagens femininas

Em "The Philosophy of Composition", Edgar Allan Poe identifica um aspecto que se mostra importante em sua obra. Nesse ensaio – do qual ele descreve metodicamente o *modus operandi* de como ele compôs seu poema "The Raven" – ele nos revela que, dentro das inúmeras temáticas existentes e abordadas pela literatura, qual é a que se revela como suprema em sua opinião. A peculiar afinidade do escritor, a sua compulsiva dedicação e, sobretudo, a sua familiaridade com o tema da morte de uma bela mulher, são pontos acentuados por Weekes da seguinte maneira:

> Críticos têm usado argumentos biográficos e psicológicos para explicar esta preocupação de Poe. Sem sombra de dúvidas, ele perdeu um número extraordinário de mulheres belas e carinhosas, relativamente jovens, no decorrer de sua vida: a mãe, Eliza Poe; sua madrasta, Fanny Allan; a mãe de um de seus amigos, Jane Stanard; a esposa, Virginia Clemm. Poe testemunhou a morte de sua mãe pouco depois dos três anos de idade, e esse evento traumático lhe causou não apenas a busca desesperada por pessoas que pudessem lhe oferecer cuidados, mas o levou a encenar o luto eterno tanto em sua poesia como em sua prosa[51]. (WEEKES, p.149).

A apresentação de personagens femininas nos contos de Poe é consideravelmente variada em comparação àquelas de sua poesia. Em poemas como "The Raven", "To My Mother", "To Helen", "Ulalume" e "Annabel Lee", encontramos figuras idolatradas, mulheres que são dignas de grandiosas homenagens e de eterna idealização. Já quanto aos seus contos, podemos dizer que há mais diversidade no modo como elas são apresentadas.

Ao contrário dos versos, em seus contos o que se sobressai é a erudição dessas mulheres. As duas qualidades das suas personagens femininas, beleza física e inteligência, são fundamentais. Em nossas discussões das personagens Morella, Ligeia e outras em menor ênfase, veremos que o fator que se sobressai é o poder do conhecimento dessas mulheres. Queremos mostrar, com isso, que elas representam algo substancialmente rico não pelo número de qualidades que possuem, mas sim pelas características das qualidades que lhes são

[51] "Critics have used biographical and psychological arguments to explain this preoccupation of Poe. Doubtless, Poe lost an unusual number of beautiful, relatively young, nurturing females in his lifetime: his mother, Eliza Poe; his foster mother, Fanny Allan; the mother of one of his friends, Jane Stanard; and his own wife, Virginia Clemm. Poe witnessed his mother's death before he turned three, and this traumatic event caused him not only to seek desperately for replacement caregivers but to re-enact this bereavement in his poetry and prose" (WEEKES, p.149).

atribuídas. Elas são o suficiente para criar imagens de mulheres marcantes, que de certa forma, as distanciam do período e do contexto em que foram criadas pelo autor.

As críticas desenvolvidas em torno das personagens femininas de Edgar Allan Poe as discutem a partir de diversas perspectivas. As formas das quais elas foram analisadas, e que se apresentam mais presente, são as que as enquadram como figuras góticas e/ou estereotipadas. Na sequência, o que propormos é apresentar as personagens femininas que se encaixam nessas duas categorias. Primeiro, buscaremos entender os motivos que as levam a ser chamadas de mulheres góticas para, em seguida, apresentar as características que as enquadram nas imagens das mulheres como da esposa submissa, dominadora e da mãe.

2.2 A Imagem gótica das personagens femininas de Poe

Entre a geração de escritores românticos do Estados Unidos, Edgar Allan Poe é o mais frequentemente enquadrado como pertencente à tradição gótica. Antes de vermos como ele construiu suas personagens partindo dos princípios desse modelo de literatura, chamamos atenção para o fato de que o estilo da literatura gótica norte-americana não é, necessariamente, uma reprodução da literatura gótica europeia. De acordo Lloyd-Smith:

> Se tem assumido que o primeiro período de escritos norte-americanos deve ser considerado como um ramo da "Grande Tradição"; conforme F.R. Leavis nomeou, um "subalterno", devemos dizer agora em termos pós-coloniais, largamente imitativo, para não dizer que é uma versão excêntrica da cultura dominante. [...] Desde os momentos mais antigos da literatura gótica norte-americana – e alguns críticos têm observado quase toda literatura norte-americana como goticista – as diferenças das circunstâncias dos Estados Unidos levaram os escritores em outras direções: menos na direção de Walpole e Radcliffe, e talvez mais na de Godwin e de *Cofessions of a Justified Sinner* (1824) de James Hogg; ou, no caso de Poe, a extravagância sensacionalista da *Blackwood's Edinburgh Monthly Magazine*.[52] (2005, p. 3).

A literatura gótica dos Estados Unidos vista como um subgênero, que embora tenha mantido características da cultura inglesa dominante e colonizadora, apresenta muito mais diferenças essenciais quando comparada àquela que lhe dera origem. Enquanto a europeia

[52] Its has been assumed that early American writings should be considered an offshoot of the "Great Tradition", as F.R. Leavis called it, a "subaltern" we might now say, in post-colonialist terms, and largely imitative if eccentric version of the dominant culture. [...] From the earliest period of American Gothicism – and some critics have seen almost the whole of American writing as a Gothic literature – differences in American circumstances led American Gothicists in other directions: less toward Walpole and Radcliffe, perhaps, more toward Godwin and James Hogg's *Confessions of a Justified Sinner* (1824); or, in Poe's case, the extravagant sensationalism of *Blackwood's Edinburgh Monthly Magazine*. (2005, p. 3).

trata de temas como a desintegração e abusos da sociedade civilizada, em espaços físicos que envolvem ruínas e construções antigas, sombrias e opressoras como castelos e igrejas; a norte-americana engloba o caos e a ausência, muitas vezes também em lugares fechados, sobrenaturais, com personagens atormentados por emoções fortes, como o amor obsessivo e a profunda dor. Pontos como esses levaram críticos, como Leslie Fiedler, a dizer que "a ficção gótica norte-americana se tornou, desconserta e embaraçosamente, num modelo não-realista, sádica e melodramática – uma literatura da escuridão e do grotesco que acontecia em uma terra de luz e afirmação[53]" (FIEDLER, 1966). Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e Washington Irving são escritores, como Poe, taxados como pertencentes da vanguarda gótica norte-americana.

Quando Poe compilou os seus contos anteriormente publicados na antologia *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), ele pontuou no prefácio que "se em muitas de minhas produções têm o terror como tese, eu a sustento que o terror não é o da Germânia, mas sim o da alma". A afirmativa, além de ter servido como resposta aos críticos que acusavam algumas composições de serem demasiadamente germânicas, para não dizer que eram góticas; serviu, também, como uma forma de mostrar que aquele gênero, fora da moda dos Estados Unidos do século XIX, havia através de sua escrita passado por certas mudanças em seus elementos. De uma crítica datada fevereiro de 1836 e lançada no *Richmond Compiler*, Mabbott destaca os seguintes questionamentos:

> Mr. Poe é muito apreciador do selvagem – monstruoso e horrível! Por que ele não permite que sua fina genialidade se eleve para regiões mais puras, mais brilhantes e mais felizes? Por que ele não se liberta das magias do encantamento Germânico e das imagens do sobrenatural? Há espaço suficiente para o exercício das forças mais poderosas, que estão acima das multiformes relações da vida humana, sem rebaixar-se ao obscuro misterioso e das inefáveis criações da fantasia licenciosa.[54] (MABBOT, 1978, p. 472)

De fato, contos como "Berenice", "Morella", "Ligeia" – que estão presentes em *Tales* – estavam distantes por completo de regiões mais cândidas, prazerosas e, certamente, estavam adentrando nos limites da ficção gótica, gênero este sombrio, misterioso e aterrorizante, que havia sido iniciado por Horace Walpole com seu *The Castle of Otranto* (1764) e que, trinta anos depois, tinha sido difundido com mais fôlego pelos romances de Ann Radcliffe. Walpole

---

[53] American fiction became 'bewilderingly and embarrassingly, a gothic fiction, non-realistic, sadist and melodramatic- a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation." (FIEDLER, 1966).

[54] Mr. Poe is too fond of the wild — unnatural and horrible! Why will he not permit his fine genius to soar into purer, brighter, and happier regions? Why will he not disenthrall himself from the spells of German enchantment and supernatural imagery? There is room enough for the exercise of the highest powers, upon the multiform relations of human life, without descending into the dark mysterious and unutterable creations of licentious fancy.

e Radcliffle, ambos escritores ingleses e segundo consta a crítica, foram os responsáveis por assentarem os padrões iniciais da narrativa gótica e, apesar de Edgar Allan Poe ter chamado atenção de que há significantes diferenças entre a sua obra em comparação com as dos seus predecessores, um elemento se mantem praticamente estável: a presença e as características de uma personagem feminina que se convencionou chamar de heroína gótica.

A heroína gótica é geralmente apresentada como uma mulher jovem, bela, atraentemente desejável e ao mesmo tempo elogiada por ser pura. Ela é também dócil, virgem, inteligente, conhecedora das artes e possui uma moral inviolável. Katie Saulnier, ao pintar um retrato de todo este coletivo de qualidades, diz que a heroína gótica "tem a intenção de ser a melhor em tudo que faz; ela é as vezes tão perfeita que até parece que está tentando se autoparodiar[55]" (SAULNIER, 2009). A esta definição se adiciona o fato de ela ser tiranamente perseguida por uma sociedade patriarcal, onde ela não possui qualquer tipo de razão própria e, tampouco, pode atuar conforme a sua vontade sem que um homem lhe ordene (SHOLLENBERGER, 2011). A heroína gótica é apresentada, também, como uma mulher abandonada em quartos escuros e sombrios, oprimida pelos seus pensamentos e visões assombrosas, negligenciada por seus pais, esposos e irmãos. O gótico, portanto, se manifesta através dessa personagem porquê é através dela que "a imaginação humana cria o sobrenatural aparente" (KLEE, 2008, p. 24). Resumidamente, ela é vítima de um universo desconhecido que não podem ser explicados pelas leis do universo natural que conhecemos.

As mulheres que aparecem nas obras que trabalharemos são mostradas como possuidoras de boa parte dessas características pontuadas. Por essa razão, é possível enquadrá-las como heroínas góticas, mas com uma notável diferença que veremos logo mais. De acordo com Stovall, "muitas das mulheres em Poe, também, são parecidas tanto em aspecto físico como de caráter[56]" (*apud* MARTENS, 2013, p. 11). Já para Webb, essas personagens possuem "traços e qualidades que mantêm notável consistência [...] as suas características comuns são também evidenciadas através do porte físico[57]" (*apud* MARTENS, 2013, p. 48). Se o tipo das personagens de Edgar Allan Poe se aproxima muito do conjunto de características inicialmente montado por Horace Walpole e Ann Radcliffe em seus romances góticos o que, portanto, levou o autor norte-americano a discriminar que o terror dos seus trabalhos eram da alma, e não o da Germânia como eram os daqueles?

---

[55] "the gothic heroine is intended to be the best at everything she does; she is sometimes so seemingly perfect as to appear self-parodying". http://www.watcherjunior.tv/04/saulnier.php, acesso em 10/05/2015.

[56] "[most of Poe's women, too, are very much alike in appearance and in character" (*apud* MARTENS, 2013, p. 11)

[57] "[character] traits of women show remarkable consistency [...] their common characteristics are evidenced on the level of physical miniature" (*apud* MARTENS, 2013, p. 48)

Nas narrativas de Walpole e Radcliffe, encontramos heroínas góticas que são, sobretudo, vítimas. São elas que são deixadas de lado e esquecidas em aposentos escuros e sombrios de velhos castelos/mansões. São elas que devem se dedicar com exclusividade aos homens da casa, servir e serem obedientes aos seus pais, esposos e irmãos. São elas que sofrem com medo causado pelo terror e opressão, tendo visões/pensamentos relacionados aos mistérios de um universo desconhecido por nós. É exatamente neste último ponto que as heroínas de Edgar Allan Poe contrastam com as dos escritores ingleses. Não são elas que são acometidas pelo assombroso e pelo o incompreendido. Em outras palavras, são elas que são as causadoras do assombroso e do incompreendido. São elas que fazem os seus homens de vítimas, fazendo-os perderem suas cabeças em aterrorizantes devaneios. Todas as três heroínas góticas de Poe que serão enfatizadas neste trabalho, após serem tomadas sem pudores por enfermidades enigmáticas e devastadoras, passam a incidir medo, repulsa e destruição mental dos seus homens.

Se entendemos que nas obras de Edgar Allan Poe há uma mudança de um elemento da ficção gótica, e que essa mudança aponta para uma forma de transgressão nos papeis assumidos por personagens femininos e masculinos, avaliamos que se faz necessário, também, adentramos em uma discussão que envolva teorias de gênero e de feminismo. Paralelo ao que será feito nos momentos seguintes, isto é, além da delineação aprimorada das características e qualidades que nos fazem perceber que Berenice, Morella e Ligeia são heroínas góticas; buscaremos entendê-las quando elas assumem as funções de esposa e de mãe de acordo com teóricos citados anteriormente.

O que nos obriga a explorar este caminho são sentenças como as de Person, quando afirma que "Poe abruptamente reverte o *flow* do poder, [...] uma vez que personagens masculinos são reduzidos a condição de passividade, ante a presença de personagens femininas, que se negam a repressão daqueles[58]" (*apud* MARTENS, 2013, p. 56). Não são apenas são os traços já pontuados que fazem Berenice, Morella e Ligeia serem tachadas como heroínas góticas. Isto se dá, também e conforme mostraremos, através de outras atividades que elas desenvolvem no decorrer de suas respectivas narrativas.

[58] "As Leland S. Person concludes, 'Poe abruptly reverses the flow of power […] as his male characters are reduced to conditions of passivity […] in the presence of women who refuse to be repressed'" (Aesthetic Headaches, 175).

2.2.1 Berenice

O conto "Berenice" foi publicado pela primeira vez em março de 1835 na *Southern Literary Messenger*, uma revista mensal e de renome que circulou de 1834 até 1864. Com sede em Richmond e fundada por Thomas Willis White – homem que acreditava consideradamente em Edgar Allan Poe – a *Southern* foi horada por diversas colaborações do escritor e nela, além de ele ter publicado poemas e contos, acabou tornando-se um dos seus editores e o principal crítico literário. Graças ao trabalho desenvolvido por Poe durante o tempo em que esteve empregado, a *Southern* elevou consideravelmente seu número de assinantes. "Berenice", conforme podemos destacar através de seu título, enfatiza a presença principal de uma personagem feminina e, de acordo com as palavras de Hayes, a sua narrativa "demonstra [...] um exemplo vívido da literatura gótica[59]" (HAYES, 2009, p. 59).

Na época em que "Berenice" foi publicado, Whalen afirma que "muitos leitores ficaram chocados com o conto e, alguns deles, foram queixar-se com Thomas W. White[60]" (2001, p. 69). O próprio Edgar Allan Poe assume o teor repulsivo causado pelo horror e violência da narrativa numa carta datada 30 de abril de 1835 e que foi dirigida ao seu chefe. No entanto, ele julga que o efeito e as impressões difundidas por "Berenice", caso houvessem, deveriam ser "melhor estimado pela circulação da revista do que pelos comentários acerca de seu conteúdo[61]" (1966, p. 57). Ao se respaldar em eventos *sui generis* da cidade Baltimore, e que haviam sido noticiados pelo *Saturday Visiter* de 23 de fevereiro de 1833, o escritor norte-americano transformou em literatura notícias recorrentes do seu tempo. Com relação ao contexto da obra, Hayes nos esclarece que "a fonte desse conto é inspirada em escândalos ocorridos em Baltimore: ladrões que roubavam dentes de pessoas mortas e enterradas para vende-los para dentistas[62]" (2009, p. 58). Na mesma correspondência já mencionada de Poe para White, também o encontramos pontuando as suas próprias considerações quanto ao teor temático de "Berenice":

> Uma palavra ou duas em relação a Berenice. Sua opinião é muito justa. O assunto [do conto] é de longe muito horrível, e confesso que hesitei em enviá-lo especialmente como uma espécie de minhas capacidades. O conto originou-se duma aposta da qual eu poderia produzir nada de efetivo sobre um assunto tão singular,

---

[59] "'Bernice' demonstrates [...] a vivid example of Gothic literature." (HAYES, 2009, p. 58).
[60] "many readers were shocked by the tale, and some lodged complaints with Thomas W. While" (WHALEN, 2001, p. 69).
[61] "The effect — if any — will be estimated better by the circulation of the Magazine than by any comments upon its contents." (POE, 1966, p. 57).
[62] "It was inspired by a Baltimore scandal about grave-robbers digging up human remains to obtain teeth for dentists". (HAYES, 2009, p. 58).

> desde que eu o tratasse com seriedade. [...] *Você* me pergunta em qual natureza ele [o conto] consiste? No ridículo intensificado através do grotesco: no medo colorido por meio do horror: no espirituoso exagerado pelo burlesco: no singular operado através do estranho e do místico[63]. (POE, 1966, p. 57).

Na história, a personagem Berenice nos é apresentada por Egaeus que, além de ser seu primo, acaba se tornando o seu noivo quando ela adoece inesperada e fatalmente. Através dele, ficamos sabendo tanto do desencadeamento de seus próprios transtornos psicológicos – uma monomania onde objetos triviais lhe roubavam a atenção de maneira perturbadora por vários dias – como ficamos sabendo, também, da decadência física e pessoal dela.

No entanto, Berenice é, inicialmente, delineada como detentora de quase todas as características positivas que foram discutidas a respeito das heroínas góticas. De maneira vaga e impalpável, ela é descrita como uma moça "ágil, graciosa, transbordando de energia[64]" e que andava por aí "tranquilamente pela vida sem pensamento algum para às sobras em seu caminho, ou para o voo silencioso das horas com suas asas de corvo![65]" (POE, 2012, p. 192). Sua natureza física reporta uma "beleza incomparável" (2012, p. 195) que é, no entanto, comparada a de personagens da mitologia greco-latina: "Oh! beleza deslumbrante e no entanto fantástica! Oh! sílfides entre os arbustos de Arnhein! – Oh! Náiade entre suas fontes![66]" (2012, p. 193). Essa imagem, sem dúvida, nos leva a ideia de uma donzela genuína, cândida, doce ou, como diz o próprio Egaeus pura e gentil. A única característica que falta a Berenice quando relacionada à outras heroínas, aparentemente, é a da inteligência, pois tudo isto foi depositado em Egaeus.

Ao contrário de toda liberdade vivida e experimentada por ela, e de seu irradiante aspecto corpóreo, desde a infância Egaeus é alguém "debilitado em saúde e afundado na melancolia[67]" (2012, p. 193). Nos claustros da biblioteca da mansão, local onde ele havia nascido e que possuía livros e obras de "naturezas deveras peculiar[68]" (2012, p. 193), cabia ao narrador viver "dentro de meu próprio coração, e devotado de corpo e alma à mais intensa e

---

[63] "A word or two in relation to Berenice. Your opinion of it is very just. The subject is by far too horrible, and I confess that I hesitated in sending it you especially as a specimen of my capabilities. The Tale originated in a bet that I could produce nothing effective on a subject so singular, provided I treated it seriously. [...] You ask me in what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful colored into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical." (POE, 1966, p. 57).

[64] "agile, graceful, and overflowing with energy"

[65] "she roaming carelessly through life with no thought of the shadows in her path, or the silent flight of the raven-winged hours."

[66] "Oh! gorgeous yet fantastic beauty! Oh! Sylph amid the shrubberies of Arnheim! — Oh! Naiad among her fountains!"

[67] "I ill of health and buried in gloom"

[68] "very peculiar nature of the library's contents"

dolorosa meditação[69]" (2012, p. 193). Tais retratos dos dois personagens, em paralelo, nos levam a conjecturar brevemente a possibilidade de que Berenice não era assim tão livre, fator que a deixaria menos gótica. No entanto, se ela possuía o "privilégio" de viver vagando por aí, provavelmente, não era sua vontade própria, mas porque lhe era permitida a entrada em setores de caráter masculino, tal como sucede em sociedades patriarcais.

As características da jovem Berenice começam a ser modificadas com mais ênfase a partir dos momentos em que ela fica doente. Desde então, tudo se torna mistério e horror. Egaeus afirma que a enfermidade aterrissou de maneira desconhecida, deteriorando a personagem por completo, como se as sombras tivessem interrompido o seus caminhos outrora brandos e cheios de luz, ou como se um demônio tivesse se apoderado seu corpo: "o espirito da mudança desceu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa![70]" (POE, 2012, p. 193). O que deixa a imagem de Berenice ainda mais pavorosa e mais perturbadora são os modos como uma das suas doenças reagia e a sua natureza. Em destaque, a personagem era inesperadamente acometida por constantes surtos de epilepsia/catalepsia que, além de levá-la a decadência física e pessoal, é caracterizada como um "transe em quase tudo similar a um positivo óbito, e do qual o caráter de sua recuperação era, na maioria dos casos, surpreendentemente repentino[71]" (POE, 2012, p. 193).

Berenice nos é apresentada de maneira mais material a partir das drásticas consequências da doença. Egaeus alega que já não a conhece mais e, lamentando o estado desolado em ela se encontrava e ao se lembrar do quanto Berenice lhe era dedicada, "num momento desgraçado, falei-lhe em casamento" (2012, p. 196). Segundo afirmam as suas próprias palavras, Berenice nunca lhe havia despertado o afeto do coração e tampouco da mente enquanto ela gozava de beleza, vivacidade e saúde. No entanto, com o agravamento de sua monomania, associado à repentina e obscura decomposição de Berenice, ele decide aproximar os laços, pois ela já não era mais "uma criatura a ser admirada, mas analisada – não como objeto de amor, mas como o tema da mais abstrusa conquanto desconexa especulação[72]" (2012, p. 196). Em um inesperado encontro entre Berenice e Egaeus nas vésperas das núpcias, nos aposentos da biblioteca, que estava tomado por uma atmosfera

---

[69] "I living within my own heart, and addicted body and soul to the most intense and painful meditation"

[70] "the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the very identity of her person!"

[71] "trance very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startlingly abrupt."

[72]"but as the abstraction of such a being — not as a thing to admire, but to analyze — not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation."

crepuscular e sobrenatural, o narrador expõe os traços medonhos de Berenice em concordância com a peculiar decadência da moça:

> Sua fronte estava alta, e muito pálida, e singularmente plácida; e os cabelos outrora negros como azeviche caiam parcialmente sobre sua testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. Os olhos estavam sem vida, e sem brilho, e como que sem pupilas, e me encolhi involuntariamente ante aquele olhar vidrado e contemplei os lábios finos e enrugados. Eles se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão *os dentes* da transformada Berenice revelaram-se vagarosamente à minha visão.[73] (POE, 2012, p. 196-197).

Os dentes da transformada moça tornam-se uma meticulosa obsessão para a furiosa doença de Egaeus: "do desordenado aposento de minha cabeça, ai de mim!, não partira, nem era expulso, o *espectro* branco e fantasmagórico de seus dentes[74]" (2012, p. 197). Inúmeras opiniões sobre esta obra têm focado nos dentes dessa personagem e, em consequência disso, as interpretações acabam recaindo em teorias relacionadas a vampiros. Martens recentemente reafirma a ideia de que "a imagem da Berenice doente em muito se assemelha a representação estereotipada de um vampiro[75]" (2013, p. 48). No entanto, os motivos que apontam para uma teoria com base na representação vampiresca de Berenice foram anteriormente apontadas por Blythe e Sweet (1981, p. 24). Além de justificarem sua tese com base na natureza sobrenatural da doença de Berenice, nas mudanças repentinamente mórbidas de seu corpo, nas alterações e sua personalidade, na vivacidade latente dos dentes, eles atenuam, também, para as reações causadas por ela em Egaeus:

> Eu estremecia diante de sua presença, e era tomado pela palidez à sua aproximação [...] Um calafrio gelado percorria o meu corpo; uma sensação de insuportável angústia me oprimia; uma curiosidade devoradora tomou conta de minha alma; e, afundado de volta na poltrona, permaneci por algum tempo imóvel e com a respiração suspensa, os olhos cravados em sua pessoa. Ai de mim! sua emaciação era excessiva e nem um único vestígio do antigo ser espreitava em uma linha sequer de seu contorno. Até meus olhares ardentes enfim pousaram em seu rosto. [...]

---

[73] "The forehead was high, and very pale, and singularly placid; and the once golden hair fell partially over it, and overshadowed the hollow temples with ringlets now black as the raven's ring [[wing]], and jarring discordantly, in their fantastic character, with the reigning melancholy of the countenance. The eyes were lifeless, and lustreless, and I shrunk involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips. They parted: and, in a smile of peculiar meaning, the teeth of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died!.."

[74]"But from the disordered chamber of my brain, had not, alas! departed, and would not be driven away, the white and ghastly spectrum of the teeth."

[75]"the image of the ill Berenice very much resembles the stereotypical representation of a vampire." (MARTENS, 2013, p. 48)

> Quisera Deus que eu jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvera eu morrido![76] (POE, 2012, p. 196-197).

O conto "Berenice", de acordo com as palavras de Griffith, pode ser chamado de "gótico genuinamente novo" (*apud* FREITAS, 2009, p. 231). A isto se explica o fato de Edgar Allan Poe ter sido o primeiro a introduzir a temática vampiresca nesse gênero literário, conforme diz Twitchwell, através do seu estudo *The Living Dead: A study of the Vampire in Romantic Literature*:

> Parece óbvio que aqui a sua preocupação inicial era explorar os eventos atuais e que o material vampiresco só é adicionado ao longo do caminho. *Berenice* é parcialmente baseado em reportagens de jornais sobre ladrões de túmulos, que procuravam dentes para dentistas tanto de Baltimore como de Nova Iorque. [...] Em Berenice, o motivo de vampiro é solto a qualquer tema, e está incluído mais para enchimento do gótico do que para o senso[77]. (TWITCHWELL, 1981, p. 59-60-61).

A imagem de Berenice enquanto uma heroína gótica transformada por Edgar Allan Poe; demoníaca e vampiresca; como um fantasma que flutuava diante dos olhos de Egaeus; ou ainda "não como a Berenice que vivia e respirava, mas como a Berenice de um sonho – não como um ser da terra, terreno, mas como a abstração de tal ser[78]" (POE, 2012, p. 196) fica, ainda mais assombrosamente aguda, quando ela é tomada como morta. Nos momentos em que Egaeus se depara com a sua prima e noiva estendida em um caixão, ele diz, primeiro, que a viu estremecer e, em seguida:

> Paralisado de indizível terror vagarosamente ergui os olhos para o semblante da cadáver. Havia uma faixa cingindo os maxilares, mas, não sei como, ele se rompera. Os lábios lívidos entreabriam-se numa espécie de sorriso e, em meio à penumbra circundante, novamente resplandeceram diante de mim, com realidade por demais palpável, os dentes alvos, cintilantes, espectrais de Berenice. Afastei-me convulsivamente do leito e, sem pronunciar palavra, precipitei-me como um maníaco para fora daquele aposento de tríplice horror, mistério e morte[79]. (POE, 2012, p. 200).

---

[76] "Now I shuddered in her presence, and grew pale at her approach [...] An icy chill ran through my frame; a sense of insufferable anxiety oppressed me; a consuming curiosity pervaded my soul; and, sinking back upon the chair, I remained for some time breathless, and motionless, and with my eyes riveted upon her person. Alas! its emaciation was excessive, and not one vestige of the former being lurked in any single line of the contour. My burning glances at length fell upon her face. [...] Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died!

[77] It seems obvious that here his initial concern is to exploit current events and that the vampire material is only added along the way. For *Berenice* is partly based on newspaper reports of grave robbers who were seeking teeth for either Baltimore or New York dentists. […] In *Berenice* the vampire motif is unattached to any theme, and is included more for Gothic stuffing than for sense." (TWITCHWELL, 1981, p. 59-60-61).

[78] "not as a being of the earth — earthly — but as the abstraction of such a being"

[79] "Frozen with unutterable awe I slowly raised my eyes to the countenance of the corpse. There had been a band around the jaws, but, I know not how, it was broken asunder. The livid lips were wreathed into a species of smile, and, through the enveloping gloom, once again there glared upon me in too palpable reality, the white and

Outras análises – que também partem da enfermidade e da marcante presença dos dentes da protagonista enquanto símbolos da personagem – se encontram em teorias diretamente associadas à sexualidade da protagonista. Conforme asseveram as palavras de Weekes, o sorriso peculiar e desconcertante de Berenice que fora percebido por Egaeus no pavoroso encontro já exclamado, pode indicar tanto interesse sexual como também desejo carnal (2002, p. 156). Com base nesta opinião, podemos mostrar que Berenice não é uma mulher reprimida sexualmente, uma vez que ela materializa explicitamente para o narrador quais são as vontades e necessidades do seu corpo. Ainda seguindo essa linha de pensamento, Miquel-Baldellou vai mais adiante e afirma que "a transformação do corpo dela parece refletir uma alternância moral da inocência para a sexualidade[80]" (2008, p. 184). Em outras palavras, a Berenice virgem encontrava-se pura, saudável e, ao se casar com seu primo e relacionar-se sexualmente, ela passa a se decompor radicalmente. Já Martens, acrescenta que os dentes podem "representar objetos de fetiche para o narrador[81]" (2013, p. 50), uma vez que eles se tornam os disparates de Egaeus.

Ainda é possível encontrar em "Berenice" uma significante diferença de gênero. Podemos observar, inicialmente, que a mulher em momento algum tem voz ativa e tampouco se relaciona verbalmente com o homem, embora a presença de Berenice seja a mais forte ao longo de toda a narrativa. Isso confirma, então, os motivos que levam Bellin a afirmar que "apesar de silenciada pela voz do narrador masculino, [ela] se torna onipotente, passando a ser o foco principal do enredo" (2010, p. 103). Em seguida, se retomarmos os já mencionados paradoxos feitos pelo narrador ao fazer as primeiras descrições dela e dele, é possível reforçarmos ainda mais disparidades. Ao passo que o homem se dedica intensamente na sua formação intelectual, sendo totalmente detido por estudos e leituras, observamos uma "aparente" liberdade da mulher. Berenice é desprovida de educação, o que constitui, de certa maneira, em sua inferioridade. Com base nas palavras de Ferguson, podemos enquadrar Berenice como uma mulher que desenvolve também a representação da esposa submissa ao seu marido:

> Em sociedades patriarcais, a mulher que de bom grado e de maneira feliz se submete ao marido – e pai – é um ideal da esposa submissa. [...] as características da esposa submissa são a beleza, passividade, conhecimento inferior ao do marido, completa

---

glistening, and ghastly teeth of Berenice. I sprang convulsively from the bed, and, uttering no word, rushed forth a maniac from that apartment of triple horror, and mystery, and death."

[80] "a moral shift from innocence to sexuality" (MIQUEL-BALDELLOU, 2008, p. 184).

[81] "it is necessary to observe how the teeth represent fetishist objects for the narrator." (MARTENS, 2013, p. 50).

> obediência a seus comandos e, acima de tudo, a boa vontade. (FERGUSON, 1977, p. 17).

Tal afirmativa se concretiza, através do conto "Berenice", pelo fato de a protagonista ter tido a sua mão pedida em casamento não pela reciprocidade de sentimentos que ela tinha por Egaeus, mas porque estava doente. Ele, por piedade das condições físicas dela, queria retribuir de alguma forma a "dedicação" que lhe tinha cativado. Segundo consta as palavras de Johanyak, Berenice, assim como Madeline Usher, "representa todas as mulheres silenciadas, reprimidas, frustradas e domesticamente enclausuradas, que são fortemente ignoradas e consideradas sem uso por pais, esposos e irmãos[82]" (1995, p. 69). Podemos concluir, portanto, levando em consideração a ótica feminista que revelam as palavras de Martens, quando dizem que "em comparação com os contos das outras mulheres sombrias, Berenice parece ser a mulher mais fraca[83]" (2013, p. 51). Ao contrário de Morella e Ligeia, conforme veremos mais adiante, Berenice não retorna do mundo dos mortos para se vingar da opressão de Egaeus.

2.2.2 Morella

Na *Southern Literary Messenger* de abril de 1835 foi lançado, em primeira mão, o conto "Morella – A Tale". Esta obra, que pode ser considerada como uma das mais audaciosas da literatura norte-americana, foi sem sombra de dúvidas uma das mais queridas pelo próprio Poe. Numa carta de dezembro daquele mesmo ano endereçada para Nathaniel Beverley Tucker, o autor não esconde uma certa preferência por essa composição, ao dizer que "o último conto que escrevi foi Morella e ele foi o melhor [...] No momento, não tendo tempo algum para as minhas mãos, por causa das obrigações editoriais, não posso escrever nada que valha a leitura[84]". De fato, as suas contribuições eram massivas para a *Southern* e, só na mesma edição em que "Morella" foi publicado, se encontra quatorze críticas que são, supostamente, atribuídas a Poe. Quanto a outras narrativas em prosa que foram publicadas no *magazine* após "Morella", tais como "Lion-izing" em maio, "Hans Phaal" em junho e "Loss of Breath" em setembro, Poe diz na mesma correspondência que todos haviam sido "escritos anteriormente".

---

[82] "represent all the silenced, repressed, frustrated and domestically imprisoned women who were largely ignored or misused by fathers, husbands and brothers" (JOHANYAK, p. 69)

[83] "In comparison to the other Dark Ladies tales, Berenice seems to be the least powerful woman" (MARTES, 2013, p. 31).

[84] "At present, having no time upon my hands, from my editorial duties, I can write nothing worth reading". Em http://www.eapoe.org/works/letters/p3512010.htm. Acesso em 07/06/2015.

Se em “Berenice” encontramos a representação feminina de uma mulher/esposa que pode ser interpretada como inferior ao homem/marido, em “Morella” se percebe exatamente o oposto. Um dos motivos que revelam a subalternidade de Berenice, conforme antes apresentado, é o fator intelectual: ela foi banida ao acesso à educação e, portanto, lhe coube se dedicar aos afazeres domésticos e ao marido Egaeus. Já no caso de Morella, a protagonista do conto homônimo, encontramos a imagem de uma mulher que volta a sua existência e atenção ao marido mas que, no entanto, através de toda essa dedicação, ela o domina por ser uma figura surpreendentemente inteligente e imaginativa: “A erudição de Morella era profunda [...] seus talentos não eram de ordem comum – a capacidade de sua mente era descomunal[85]” (2012, p. 183). Para a construção de Morella, Poe parece ter também se baseado em fatos reais, que lhe chegaram ao conhecimento através de uma notícia publicada num periódico. Mabbott nos explica o contexto da elaboração da personagem: “O nome da heroína é de uma mulher grande aprendizado que realmente existiu, da qual Poe provavelmente conheceu através da *The Lady’s Book* de setembro 1834, num artigo intitulado “Mulher celebrada na Espanha por seus extraordinários poderes da mente[86]” (MABBOTT, p. 221-222).

Juliana Morella (1594-1653), a primeira mulher a receber um título de doutora em direito e que provavelmente inspirou o autor Edgar Allan Poe na criação de sua personagem, é destacada por Mabbott, a partir da própria *Lady’s,* como alguém “profundamente especializado em filosofia, religião, música, direito e filologia”. Na literatura, a personagem feminina de Poe aparece com características intelectuais tão absurdas como a da extraordinária espanhola.

Morella nos é trazida através de um narrador anônimo, que diz tê-la conhecido aleatoriamente na sociedade e que eles se casaram. Contudo, segundo suas próprias palavras, não foi o amor que os uniu no altar e sim o destino. Ela, ao contrário dele, abandonou todo o convívio social para viver exclusivamente em função do marido, atitude esta típica das relações patriarcais que envolvem heroínas góticas, tais como a completa devoção doméstica e particular ao homem. Em decorrência do matrimônio, Morella acaba engravidado e, ao dar à luz, morre, sentenciando ao marido uma espécie de profecia, ou maldição, como se fosse uma bruxa capaz de prever o que estava prestes a acontecer:

---

[85] “Morella’s erudition was profound. [...] her talents were of no common order — her powers of mind were gigantic."

[86] The name of the heroine is that of a real lady of great learning, of whom Poe probably read in an article in *The Lady’s Book* for September 1834, called “Women Celebrated in Spain for their Extraordinary Powers of Mind,” from which a pertinent paragraph may be abstracted.

> estou morrendo, e contudo viverei [...] Mas dentro de mim há um penhor da afeição – ah, quão pequena! – que sentiste por mim, por Morella. E quando meu espírito partir, a criança viverá – tua criança, e minha, de Morella. Mas teus dias serão dias de tristeza – essa tristeza que a mais duradoura das impressões, tal como o cipreste é a mais duradoura das árvores. Pois as horas da tua felicidade chegaram ao fim; e a alegria não se colhe duas vezes em uma vida, tal como as rosas de Paestum duas vezes em um ano. Não mais, desse modo, bancará o teano com tempo, mas, sendo ignorante do mirto e da vinha, carregarás contigo por onde for na terra tua mortalha, como faz em Meca o mosleme.[87] (2012, p. 186).

Nasce uma criança, a filha, e todo sentimento negligenciado à esposa pelo marido lhe é dedicado. A criança cresce anormalmente tanto em aspecto físico como intelectual e fazia o narrador perceber, muitas vezes, uma incrível semelhança dela com a mãe. Por mais de dez anos, ela permanece sem nome algum e "meu amor" ou "minha criança" eram os modos de nomeá-la. Um certo dia, no entanto, o pai resolve batizá-la e, ao pensar em inúmeros nomes, escapa aos seus lábios o nome da esposa, Morella. Com isso, a criança responde "eis-me aqui[88]" (2012, p. 190) e morre. Na conclusão da narrativa, quando a filha é enterrada no mesmo local em que estava a sua mãe, o narrador surpreende-se por não encontrar resquício algum da esposa, isto é, da primeira Morella.

Morella, a mãe, é no início da narrativa apresentada como uma mulher possuidora de uma cativante, embora assombrosa, inteligência, conforme já acentuado. A sabedoria da moça era tão inalcançável que o narrador, ao percebê-la, afirma que "em inúmeros assuntos, tornei-me seu pupilo[89]" (2012, p. 183). Sob esta condição de instrutora, Morella lhe introduz "uma série desses escritos místicos que normalmente são considerados o mero rebotalho da literatura primitiva alemã[90]" (2012, p. 183). Essas doutrinas que Morella lecionava ao seu esposo, descritas como místicas, jamais lhe tinham exercido qualquer influência na razão e pareciam não lhe serem suscetível. Em outras palavras, eram teorias das quais ele acreditava não ter a menor credibilidade e, estando convencido disso, ele nos revela que resolveu abandonar as "aulas", em virtude de querer mergulhar com toda intensidade na natureza peculiar daqueles estudos misteriosos de Morella. Da mesma maneira que vimos no conto

---

[87] ""I am dying — yet shall I live. Therefore for me, Morella, thy wife, hath the charnel-house no terrors — mark me! — not even the terrors of the worm. The days have never been when thou couldst love me; but her whom in life thou didst abhor in death thou shalt adore. I repeat that I am dying — but within me is a pledge of that affection — ah, how little! — which thou didst feel for me — Morella. And when my spirit departs shall the child live — thy child and mine, Morella's. But thy days shall be days of sorrow — sorrow, which is the most lasting of impressions, as the cypress is the most enduring of trees. For the hours of thy happiness are past, and Joy is not gathered twice in a life, as the roses of Pæstum twice in a year. Thou shalt not, then, play the Teian with Time, but, being ignorant of the flowers and the vine, thou shalt walk the earth with thy shroud around thee, like Moslemin at Mecca".

[88] "I am here!"

[89] "I felt this, and, in many matters, became her pupil."

[90] "she placed before me a number of those mystical writings which are usually considered the mere dross of the early German literature."

"Berenice", partir dessa interrupção, Morella começa a incidir no narrador um alvoroço de confusas perturbações, tais como o horror, o medo, a desconfiança:

> E então, debruçando-me sobre páginas proibidas, sentia um espírito inflamar-se dentro de mim – Morella pousava sua mão sobre a minha, e revelava sob as cinzas de uma filosofia morta algumas palavras baixas, singulares, cujo estranho significado se gravava a ferro e fogo em minha memória. E então, hora após hora, eu ficava ao seu lado, e me abandonava à música de sua voz – até que, após algum tempo, a melodia era contaminada pelo terror – e uma sombra descia sobre minha alma – e eu empalidecia, e estremecia por dentro ante aqueles timbres por demais sobrenaturais. E assim, a alegria subitamente esvaecia em horror, e o que era sumamente belo tornava-se sumamente hediondo, assim como o Hinnon se tornou Geena. [...] Mas, na verdade, chegara um tempo em que o mistério da conduta de minha esposa me oprimia como um feitiço. Eu já não mais suportava o contato de seus dedos lívidos, nem o tom grave de seu falar musical, tampouco o brilho de seus olhos melancólicos. E ela sabia de tudo isso, mas não me censurava; parecia consciente da minha fraqueza ou de minha insensatez e, sorrindo, chamava a isso de Destino. Parecia ainda, consciente de uma causa, por mim desconhecida, para o gradual alheamento de minha estima; mas não dava qualquer indício ou sinal sobre a natureza disso[91]. (POE, 2012, p. 184-185).

Segundo Miquel-Baldellou, o poder do conhecimento da "imaginativa" Morella aparentemente "ameaça a superioridade e liderança masculina do narrador[92]" (2008, p. 184). Já Martens, que opta pela certeza, sentencia que "é óbvio que Morella possui a posição superior na relação com narrador, especialmente no nível intelectual[93]" (2013, p. 53). O que os levam a conjecturar essas ideias, da quais concordamos, se dão não apenas por Morella ser mais erudita do que o seu marido mas, também, por fazê-lo acabar se deixando levar pelas lições e por assumir ao papel de "aluno" havendo, portanto, uma inversão de atividades desenvolvidas pelo o homem e pela mulher: cabe à Morella o impulso de ensiná-lo e ao narrador o de aprender. Quando decide abandonar os ensinamentos de Morella, tanto por não crer no que ela lhe dizia mas, sobretudo, em decorrência da sua fragilidade intelectual, ele

---

[91] then when poring over forbidden pages I felt the consuming thirst for the unknown, would Morella place her cold hand upon mine, and rake up from the ashes of a dead philosophy words whose singular import burned themselves in upon my memory: and then hour after hour would I linger by her side, and listen to the music of her thrilling voice, until at length its melody was tinged with terror, and I grew pale, and shuddered inwardly at those too unearthly tones — and thus, suddenly, Joy faded into Horror, and the most beautiful became the most hideous as Hinnon became Ge-Henna. [...] But indeed the time had now arrived when my wife's society oppressed me like a spell. I could no longer bear the touch of her wan fingers, nor the low tones of her musical language, nor the lustre of her eyes. And she knew all this, but did not upbraid: she seemed conscious of my weakness or my folly, and smiling called it — Fate. Yet she was woman, and pined away daily. In time the crimson spot settled steadily upon the cheek, and the blue veins upon the pale forehead became prominent: and one instant my nature melted into pity, but in the next I met the glance of her melancholy eyes, and my soul sickened and became giddy with the giddiness of one who gazes downwards into some dreary and fathomless abyss.

[92] Morella seems to pose an "intellectual threat to the narrator's masculine superiority and leadership" (Miquel-Baldellou, 2008, p. 184).

[93] "it is obvious that Morella has the superior position in their relationship, especially on an intellectual level" (MARTENS, 2013, p. 53).

passa a estudar por conta própria as matérias que Morella o introduziu. Com isso, ele começa a se convencer e se a amedrontar por causa do teor dos assuntos lidos e encontrados em "páginas proibidas". Morella, com a delicadeza de sua voz, era a única que conseguia acalma-lo mas, com o passar do tempo, ele passa a sentir ojeriza e repulsa diante da presença, da voz, do toque e do olhar da esposa, desejando vê-la morta: "devo então dizer que ansiava com um desejo sincero e ardente pelo falecimento de Morella?[94]" (2012, p. 185).

A superioridade de Morella vai além das que acabamos de relacionar, isto é, as que envolvem a união matrimonial e a relação intelectual. No que concerne ao nível espiritual, a atuação dessa personagem feminina também se sobressai: "ela parece ser um ser sobrenatural que não pode ser nem derrotado e nem dominado[95]" (MARTENS, 2013, p. 54). Se Martens se mostra insegura ao dizer que ela é um ser com uma essência desconhecida por nós, com características desnorteantes e que ela não pode ser vencida, achamos que Morella o é de fato, pois o conto nos revela isso em dois momentos. O primeiro se dá quando a filha de Morella nasce: "como prenunciara, sua criança – à qual ao morrer dera à luz, e que não respirou até que a mãe não mais respirasse[96]" (POE, 2012, p. 187) e; segundo, nos momentos que o narrador leva o corpo de sua filha onde estava enterrada Morella: "e ri uma risada longa e amarga ao não encontrar vestígio da primeira no carneiro onde depositei a segunda – Morella[97]" (POE, 2012, p. 190). Tais qualidades se assemelham, de certo modo, com a assombrosa Berenice que flutuava aos olhos de Egaeus, conforme discutimos anteriormente.

O que explica esse poder insólito de Morella, isto é, o de assumir no corpo vivo de sua filha quando ela morre no parto, está diretamente ligado ao caráter e natureza do seu estudo favorito e constante. Tal fator, certamente, contribui ainda mais com os seus aspectos góticos. Os assuntos que o compunham eram as teorias de identidade de Schelling, o panteísmo de Fichte, em Locke e na Παλιγγενεσια modificada dos pitagóricos. Basicamente e de maneira resumida, esses assuntos colocam em cheque que o espírito de um corpo, depois que este se esvai do nosso plano, pode e é capaz de reencarnar em outro corpo, da mesma forma em que ocorre com a filha de Morella e do narrador: a criança. Morella regressa com o intuito de revanche diante da opressão e ódio que lhe foram dirigidos enquanto estava viva, ações estas tão comumente sofridas por heroínas góticas. Ela retorna com a ansiedade de fazer com que o seu esposo amargurasse por tê-la tido como alguém que não era digna de sentimentos e, ainda,

---

[94] "Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella's decease?"
[95] "she seems to be a supernatural being that cannot be defeated or dominated" (MARTENS, 2013, p. 54)
[96] "Yet, as she had foretold, her child — to which in dying she had given birth, which breathed not until the mother breathed no more"
[97] and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first, in the charnel where I laid the second — Morella.

para ser amada "como um amor mais fervoroso do que acreditava ser possível sentir por qualquer habitante deste mundo[98]" (POE, 2012, p. 187). Quanto a este ponto, Webb chama de "força do desejo", pois Morella a mãe e esposa, ao ter crença sincera e assídua nos temas em que estudava, acaba por torná-los concretos tamanha era a sua devoção por eles. Para Martens:

> O conhecimento de Morella triunfa, uma vez que seus estudos espirituais se sobressaem sob os estudos racionais do narrador. Na realidade, ela prova e incorpora suas teorias sobre identidade e regeneração. Sem dúvidas, ela é espiritualmente superior, até mesmo após a sua morte[99]. (MARTENS, 2013, p. 55).

Através das imagens femininas e das teorias apresentadas por Mary Ferguson, podemos enquadrar a personagem Morella em algumas categorias distintas. A primeira, estaria associada a sua desenvoltura, capacidade e notabilidade intelectual. Em decorrência disso, a consideramos inicialmente uma "Educated Woman" (p. 14), uma vez que Morella não permite ser regida por padrões e normas de sociedades patriarcais, onde a função da mulher é cuidar da casa, do marido e dos filhos. Em seguida, podemos enquadrá-la no que se entende por "Dominating Wife", que de acordo com as palavras de Ferguson, são definidas como "mulheres odiadas por fazerem seus maridos se sentirem inadequados" (p. 23). Num primeiro momento, é Morella que domina o esposo ao fazê-lo se tornar o seu "aluno". Depois, quando ela morre, há também uma inversão de atividades, pois a função de cuidar da criança não é desenvolvida pela mãe, mas sim pelo pai.

2.2.3 Ligeia

Em setembro de 1838, no exemplar de estreia da *American Museum of Science, Literature and the Arts*, foi publicado o conto "Ligeia". Esta composição, através de declarações do próprio Edgar Allan Poe, também pode ser considerada como uma de suas melhores, assim como também pontuou uma notável semelhança com "Morella". Numa correspondência de 21 de setembro de 1839 e dirigida a Philip P. Cooke, ele diz "a percepção *gradual* do fato de Ligeia reviver na pessoa de Rowena é de longe a mais elevada e a mais

---

[98] "and I loved her with a love more fervent than I had believed it possible to feel for any denizen of earth."

[99] "Morella's learning triumphs since her spiritual studies overcome the rational studies of the narrator and she actually proves and embodies her theories about identity and regeneration. She is without a doubt the spiritual superior, even after her Death" (MARTENS, 2013, p. 55).

emocionante que eu poderia ter dado corpo[100]". Nessa mesma carta, Poe mostra-se um tanto quanto orgulhoso por ter dado origem a essa narrativa, já que, em sua opinião, ela mostra a "maior amplitude para o escopo da imaginação – que poderia ser tomado até mesmo como sublime[101]".

"Ligeia", segundo constam as palavras de Martens, é uma obra que possui extensa fortuna de análises e opiniões ao seu respeito, uma vez que ela tem sido o objeto de diversas discussões. Sobre a personagem homônima dessa narrativa, a estudiosa diz que ela é "provavelmente a que vem mais sendo pesquisada[102]" (2013, p. 57), já que no decorrer de mais de um século após sua publicação, "diferentes teorias e perspectivas já lhe foram aplicadas[103]" (2013, p. 57). Ligeia, conforme veremos, é das heroínas góticas de Edgar Allan Poe a mais completa e a mais forte. Um argumento, que se apresenta a nosso favor, pode ser justificado quanto ao trato que lhe foi dedicado. Ao contrário das outras heroínas, em todos os aspectos, Ligeia é ricamente delineada pelo narrador/esposo. Suas características, as físicas, de pensamento, de conduta e até mesmo a forma que Ligeia caminha, são apresentadas de maneira detalhada.

Na história, ficamos sabendo da existência de Lady Ligeia através de um narrador anônimo, que além de dizer ter sido o seu marido, diz ter se casado com outra mulher, Lady Rowena. A segunda esposa aparece quando a primeira falece, em decorrência de uma doença fatal. Conforme vamos nos deparando com as tramas e os desenrolares dessas duas uniões matrimoniais, encontramos, também, um homem que sofre de sérios problemas psicológicos, gravemente relacionados ao uso contínuo de estimulantes como ópio e álcool.

Ligeia é construída como uma mulher que se encaixa perfeitamente no esquema físico e comportamental das heroínas góticas de Poe. Inicialmente, a imagem de sua pessoa é elevada às alturas e de modo impalpável, pois o narrador/esposo diz que a beleza da personagem é de "naipe singular mas plácido[104]" e que sua voz era de uma "eloquência cativante e arrebatadora[105]" (POE, 2012, p. 203). Seu toque com a mão, de tão gelado, o lembrava do frio causado pelo mármore, como se em Ligeia faltasse o calor do corpo humano.

---

[100] "The gradual perception of the fact that Ligeia lives again in the person of Rowena is a far loftier and more thrilling idea than the one I have embodied". http://www.eapoe.org/works/letters/p3909210.htm, acesso em 07/06/2015.

[101] "It offers in my opinion, the widest possible scope to the imagination — it might be rendered even sublime". http://www.eapoe.org/works/letters/p3909210.htm, acesso em 07/06/2015.

[102] "Of the Dark Ladies, Ligeia is probably the one who has been researched most often" (MARTENS, 2013, p. 57).

[103] "Different theories and approaches have been applied to this story" (2013, p. 57)

[104] "her singular yet placid cast of beauty"

[105] "and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language"

Quando o narrador explica como chegou a conhece-la, afirma que ela apareceu misteriosamente, no entanto, de maneira impactante, ou ainda a "passos tão firmes e furtivos que permaneceram desapercebidos e incógnitos[106]" (POE, 2012, p. 203). O modo de Ligeia caminhar é descrito como de "incompreensível leveza e elasticidade" e a sua estatura era "elevada, em certa maneira esguia[107]" (POE, 2012, p. 204). O que chama nos chama a atenção, entre todos esses aspectos, é o de Ligeia se movimentar sutilmente como uma fantasma, uma vez que ela "se aproximava e partia como uma sombra[108]" (POE, 2012, p. 203).

Pode-se dizer que semblante de Ligeia, apresentado com minúcias, é semelhante, para não dizer igual, ao das outras heroínas góticas. A palidez e o formato do rosto refletem o quanto o seu aspecto lembrava o de um corpo sem vida, pois a sua pele era mais branca do que o "mais puro marfim[109]" (POE, 2012, p. 204). Seus cabelos, cacheados, auxiliam na imagem de mórbida estranheza da moça, já que eram fortemente negros que chegavam a lembrar a cor da plumagem do corvo. O nariz, a boca, os dentes, o queixo, todos são descritos com os adjetivos peculiares, sombrios e, além do mais, colocam a beleza de Ligeia num patamar superior ao da própria perfeição.

As faculdades mentais de Ligeia também enfatizam as suas qualidades góticas, assim como em "Morella", pois elas são marcadas por uma deslumbrante e infalível capacidade de pensamento (POE, 2012, p. 203). Segundo apontam as descrições do narrador, as conquistas mentais de sua esposa eram gigantescas – espantosas – e que ele, por isso, "era suficiente consciente da sua infinita supremacia para me resignar, com a confiança de um menino, a sua orientação pelo mundo caótico da investigação metafísica[110]" (POE, 2012, p. 207). Sem Ligeia, o seu esposo diz não ser nada mais além de "uma criança tateante nas trevas da ignorância[111]" (POE, 2012, p. 208).

A união de todos esses atributos faz de Ligeia uma mulher fisicamente bela, com traços perfeitos por serem associados ao sombrio, de conduta pura, inabalável. Ao passo que ela vai sendo desenvolvida de maneira intrigante e incompreensível, mas ela vai se tornando morbidamente encantadora aos olhos do narrador. Do mesmo modo que no conto "Berenice" atraca os seus pensamentos com toda intensidade nos dentes de sua esposa e prima, a parte do

---

[106] "made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown."
[107] "the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall."
[108] "She came and departed as a shadow."
[109] "the skin rivalling the purest ivory"
[110] "yet I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself, with a child-like confidence, to her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation"
[111] "Without Ligeia I was but as a child groping benighted."

corpo de Ligeia que mais chamava a atenção do narrador, que lhe arrancava o juízo são os olhos. Nos olhos de Ligeia, residiam todo o seu mistério, e o esposo se afundava deleitosamente em sua estranheza. É através deles que se encontra, num momento inicial, o mistério que circunda os ares da personagem (POE, 2012, p. 205). Eles são descritos exaustivamente, e todos os membros relacionados à região ocular são marcadamente de cor negra. De acordo com o narrador:

> Para os olhos [de Ligeia] não encontramos modelos na remota Antiguidade. [...] Eram, quero crer, muito maiores do que os olhos ordinários de nossa própria raça. [...] E em tais momentos sua beleza era – em minha febril imaginação talvez assim parecesse – a beleza de criaturas que estão acima ou fora da terra [...] O matiz de sua íris era do mais brilhante negro e, muito acima, pestanejavam os longos cílios cor de azeviche. As sobrancelhas, ligeiramente irregulares no delineamento, eram do mesmo tom. Entretanto, a "estranheza" que eu encontrava nos olhos era de uma natureza distinta de sua conformação, ou a de sua cor, ou de seu brilho característicos, e deviam, afinal, ser atribuídos à *expressão*. [...] O que *era* aquilo? Eu era possuído por um furor em descobrir[112]. (POE, 2012, p. 205).

As descrições dos olhos de Ligeia, conforme posto, nos levam a acreditar que sua existência não era de ordem banal, terrena, mas sim sobrenatural, desconhecida. Primeiro, por eles não se assemelharem aos de nenhum ser do nosso mundo e, por isso, a fazia parecer que Ligeia tinha surgido que um universo que não é o nosso. Sua expressão, o seu brilho de natureza incomum e o modo que os olhos se comportavam, faziam o narrador a ter pensamentos perturbadores e aterrorizantes, como a monomania de Egaeus em "Berenice". Com a doença que a leva a morte, Ligeia decai progressivamente. Seus dedos "adquiriram o céreo matiz transparente do túmulo, e as veias azuis sobre a fronte altiva intumesciam e cediam impetuosamente com os fluxos da mais suave emoção[113]" (POE, 2012, p.208). Mesmo que os olhos de Ligeia brilhassem com menos frequência, além de eles terem se tornado gloriosos, eles revelaram qual eram os mistérios que eles comportavam. Em seu leito de morte, ela exclama:

> Ó Deus! Ó Divino Pai! – deverão tais coisas ser inexoravelmente desse modo? – nem uma única vez deverá o Conquistador ser conquistado? Acaso não somos parte integrante de Ti? – quem haverá de conhecer os mistérios da vontade com seu vigor?

---

[112] "For eyes we have no models in the remotely antique. [...] They were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. [...] And at such moments was her beauty — in my heated fancy thus it appeared perhaps — the beauty of beings either above or apart from the earth [...] The hue of the orbs was the most brilliant of black, and, far over them, hung jetty lashes of great length. The brows, slightly irregular in outline, had the same tint. The "strangeness," however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the expression. […] What was it? I was possessed with a passion to discover."

[113] "the pale fingers became of the transparent waxen hue of the grave; and the blue veins upon the lofty forehead swelled and sank impetuously with the tides of the most gentle emotion."

> O homem não se entrega aos anjos, *tampouco à morte incondicionalmente*, salvo apenas pela debilidade de sua frágil vontade.
> E então, como que esgotada pela emoção, deixou cair os alvos braços e voltou gravemente ao seu leito de Morte. E quando exalava os últimos suspiros, entremeado a eles brotou de seus lábios um surdo murmúrio. Baixei junto deles meu ouvido e distintamente, outra vez, escutei as últimas palavras da passagem em Glanvill – "*O homem não se entrega aos anjos, tampouco à morte incondicionalmente, salvo apenas pela debilidade de sua frágil vontade*"[114]. (POE, 2012, p. 210-211).

Ligeia alcança o seu objetivo e se revela como uma mulher capaz de ter domínio, também, das coisas que envolvem um mundo desconhecido por nós. Ela consegue destronar a morte e volta com todo o seu poder de domínio sob o corpo da segunda esposa, Lady Rowena.

2.3 A Imagem das personagens femininas de Poe sob o olhar da crítica moderna

Marie Bonaparte, a primeira mulher crítica que se voltou para as personagens femininas de Poe, foi discípula dos ensinamentos de Freud e aplicou as teorias da psicanálise na literatura. Como vimos no Capítulo I, o resultado final dos estudos e das leituras dos contos, poemas e ensaios resultou num volumoso trabalho. O que ela propõe são indícios que afirmam que as obras de Edgar Allan Poe refletem tanto aspectos biográficos do autor como, também, revelam a permanência dos traumas psicológicos que ele sofreu ao longo de sua infância e vida. Através disso, ela apresenta, também, alguns diagnósticos psicanalíticos do próprio Edgar Allan Poe. Em *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*, Bonaparte assevera que:

> "A vida e os escritos de Poe são apenas plenamente inteligíveis se eles forem entendidos que ambos derivam suas características duma experiência edipiana e infantil de grande intensidade. O amor pela sua mãe – doente, moribunda e finalmente morta – se tornou uma espécie de motivação que deu molde tanto ao

[114] "O God!" half shrieked Ligeia, leaping to her feet and extending her arms aloft with a spasmodic movement, as I made an end of these lines — "O God! O Divine Father! — shall these things be undeviatingly so? — shall this Conqueror be not once conquered? Are we not part and parcel in Thee? Who — who knoweth the mysteries of the will with its vigor? Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will."
And now, as if exhausted with emotion, she suffered her white arms to fall, and returned solemnly to her bed of death. And as she breathed her last sighs, there came mingled with them a low murmur from her lips. I bent to them my ear and distinguished, again, the concluding words of the passage in Glanvill — "Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will."

> patrão de sua vida como também o tema recorrente de seus contos, poemas e até mesmo Eureka[115]" (BONAPARTE, *apud* ESTEVAM, 2005, p. 15).

Floyd Stovall preferiu estudar Berenice, Morella, Ligeia e outras mulheres não buscando relacioná-las diretamente a biografia do autor, apesar de ele abordar ligeiramente este aspecto em alguns casos. O que ele sugere, dessa forma, é um enquadramento das personagens femininas de Poe em classificações construídas a partir das definições e qualidades que elas apresentam. Como outros críticos de um modo geral, que tendem a categorizar e a encaixar figuras literárias femininas sob duas categorias estáticas: mulheres boas e mulheres más. O próprio Floyd Stovall observa a dualidade em Poe, quando ele comenta claramente que "as mulheres de Poe ou são extremamente inocentes e não sofisticadas, como Eleonora e Annabel Lee; ou são anormalmente inteligentes, como Ligeia e Morella[116]" (1925, p. 197). O uso do advérbio "anormal" por Stovall nos leva a entender que ele desaprova o tema da mulher sábia tratado pelo autor. Esta segunda parte do Capítulo II mostrará que, ao criar mulheres inteligentes, Poe não apenas expressava a sua admiração pelo universo feminino mas, também, se apresentava como um homem à frente do seu tempo. Nas relações com seus parceiros, Stovall ainda diz que "o mais marcante de tudo é o apaixonado e eterno amor que elas têm para com seus maridos[117]" (1925, p. 197). As discussões aqui apresentarão argumentos contrários ao de Stovall.

O estudo de Leslie Fiedler, publicado no ano de 1960 e intitulado *Love and Death in the American Novel*, se limita a trabalhar apenas com as personagens femininas que aparecem na da prosa desenvolvida nos Estados Unidos. Após fazer as devidas interpretações de algumas obras, ele conclui segregando as mulheres em duas amplas categorias: "the light (spiritual)", que são as de luz e que se relacionam com o espirito; ou "the dark (sexual), que são as das sombras e que ligam à sexualidade.

Mary Ellmann, em *Thinking about Women* (1968), nos traz imagens de mulheres de acordo com qualidades que elas possuem. A teórica, por sua vez, não se volta para estereótipos estigmatizados. Em um de seus capítulos, ela se detêm a "feminine stereotypes,"

---

[115] "Poe's life and writings are fully intelligible only if it is assumed that they both derive their character from an infantile oedipal experience of great intensity. Love for his sickly, dying, and finally dead mother became a kind of pretean matrix which shaped the pattern of his life, and the recurrent themes of his tales, poems, and even Eureka"

[116] "Poe's women are either extremely innocent or unsophisticated, like Eleonora and Annabel Lee, or else abnormally intellectual, like Ligeia and Morella." (Stovall, 1925, p. 197)

[117] "most remarkable of all is their passionate and enduring love for his hero" (Stovall, 1925, p. 197)

chamando a atenção para os atributos femininos como a passividade, instabilidade, a materialidade e a espiritualidade. No entanto, em seus dois últimos capítulos, ela observa que algumas personagens a quem ela categoriza como "The Shrew and the Witch", mesmo sendo dotadas de sutilezas, são capazes de vingança. Nas nossas análises dos contos de Poe, veremos que algumas de suas mulheres se aproximam das características apresentadas por Ellmann.

Já Mary Ferguson, em 1986, apresenta cinco categorias enquanto discussão de representações de personagens femininas na literatura: esposa, mãe, a mulher no pedestal, a mulher como objeto sexual e a mulher sem homem algum. Segundo as suas sugestões de análise, podemos dizer que as descrições de Poe para as suas personagens femininas seguem pelo menos três categorias: a da esposa submissa, da esposa dominadora e da mãe. Sobre a imagem representativa da esposa na literatura, ela observa que:

> A maioria dos escritores focaram em um desses dois polos em suas imagens de mulheres; mas ocasionalmente no passado, e com mais frequência no século XX, escritores têm representado uma esposa primariamente como uma mulher, uma pessoa feminina que as vezes desenvolve o papel da esposa com prazer, as vezes com ambivalência e, ainda, com desespero e remorso[118]. (p. 41).

Nos contos "Berenice" e "Morella", veremos mais adiante que as personagens dessas narrativas se adequam na categoria de "esposa ambivalente". Já a segunda imagem sugerida por Ferguson, a da mãe, aparece mais na poesia do que na prosa de Edgar Allan Poe. No entanto, em "Morella", também é desenvolvido a temática da figura materna.

2.3.1 A imagem da esposa submissa

Segundo apresentam as palavras de Ferguson, a esposa submissa literatura se desenvolve a partir dos seguintes estereótipos. O ideal é que ela seja necessariamente "bonita, passiva e inferior intelectualmente ao marido" e deve, também, "obedecer completamente aos seus comandos e, acima de tudo, realizá-los de boa vontade[119]" (1977, p. 17). Em outras palavras, a mulher submissa se situa como o padrão em sociedades onde normas são ditadas de maneira patriarcal. Ela é aquela que deve realizar as vontades, os desejos e os caprichos do

---

[118] Most writers have focused on one of these two poles in their image of women; but occasionally in the past, and more often in the twentieth century, writers have represented a wife as primarily a woman, a female person who experiences the role of wife sometimes with joy, sometimes with ambivalence, and sometimes with despair and anger (p.21).

[119] "The characteristics of the submisse wife are beauty, passivity, acknowledged inferiority to husband, complete obedience to his commands, and above all, willingness" (FERGUSON, 1977, p. 17).

seu marido sem mesmo que ele precise lhe pedir. É como se ela fosse propriedade dele e, da mesma maneira que ocorre com o modelo das heroínas góticas, a esposa submissa deve ser casta até o momento do casamento, pura, jovem e jeitosa com os afazeres domésticos. É lei primordial de sua conduta e razão ter o conhecimento exato de como cuidar da casa e do marido.

Existe uma ampla diferença entre os ambientes em que convivem a esposa submissa em relação ao seu esposo. Enquanto a primeira se limita exclusivamente ao recinto doméstico, do qual só pode deixá-lo acompanhada do marido ou de alguém de confiança para não causar uma má impressão diante da sociedade; ao outro cabe habituar-se livre e abertamente com o espaço coletivo e público. Em virtude destas determinações, o "trabalho" da esposa submissa é manter o lar organizado, com tudo em seu devido lugar; é seu dever ser pontual e ter restrições de horários primeiro, para os afazeres domésticos, para as necessidades do marido e, depois, para o lazer, caso haja algum; é obrigação atender as vontades sexuais do marido, seja por puro prazer dele ou para a procriação.

A esposa submissa não detém voz na narrativa ativa e sequer possui o poder fazer qualquer escolha que seja. Tudo isto se encontra só sob o alcance do homem. O conceito da esposa submissa não pode ser desvinculado, em hipótese alguma, do conceito de opressão, pois submeter-se à alguém não é uma decisão que se faz. A esposa submissa é alguém que não é para si, mas para outro e suas virtudes, benefícios e qualidades – tais como a pureza, a piedade, submissão e domesticidade – devem se voltar com exclusividade ao esposo. O homem, o esposo, possui outros atributos e preocupações, já que ele se encontra em outra esfera. Seus objetivos são ser reconhecido no trabalho e ter sucesso monetário. Sua função é manter a casa, regê-la de acordo com as suas vontades. De acordo com as palavras de Bellin:

> Isto ocorreu em grande parte pelo fato de que, na sociedade patriarcal, operou-se uma divisão na qual o feminino era visto como algo ligado à natureza, à emoção e à esfera privada, e o masculino à esfera pública e às realizações da ciência, da arte e da tecnologia. Como consequência, o feminino existiria além da cultura, estando à margem da história e ausente do pensamento político e intelectual. (BELLIN, 2010, p. 14).

Das três heroínas góticas de Edgar Allan Poe mais enfatizadas nesse trabalho, a única que se encaixa perfeitamente dentro desse padrão – que possui essas qualidades por completo e, acima de tudo, desenvolve com excelência todas essas particularidades – é Berenice. No entanto, é importante pontuar que Berenice não se tornou esposa de Egaeus, e sim sua noiva, pois ela teve como morta quando "o período de nossas núpcias [de Berenice e de Egaeus] se

aproximava" (2012, p. 196). Isto nos leva a afirmar, portanto, que o casamento seria apenas a oficialização de um processo de submissão e opressão que já durava um extenso período, e que, em acréscimo, eles poderiam consumar através do ato sexual. Em outras palavras, dizer que Berenice não era submissa em virtude da não realização do casamento é algo que não faz a menor diferença. Vejamos, através das palavras do narrador Egaeus, como se desenvolveu o processo que supostamente o levaria ao altar com Berenice:

> Durante os dias mais brilhantes de sua beleza incomparável, sem sombra de dúvida, eu jamais a amara. Na estranha anomalia de minhas existência, os sentimentos, comigo, *nunca provinham* do coração, e minhas paixões *eram sempre* da mente. À luz cinzenta da manhã – em meio a treliça de sombras da floresta ao meio dia – e no silêncio de minha biblioteca à noite, ela flutuara diante dos meus olhos, e eu a vira – não como a Berenice que respirava, mas como a Berenice de um sonho – não como um ser da terra, terreno, mas como a abstração de tal ser – não como uma criatura a ser admirada, mas analisada – não como objeto de amor, mas como o tema da mais abstrusa conquanto desconexa especulação. E agora – agora [...] lamentando amargamente sua condição caída e desolada, lembrei-me do longo tempo em que me devotava seu amor e, num momento desgraçado, falei-lhe de casamento.[120] (POE, 2012, p. 2012).

Fica evidente que eles noivaram e que iam se casar em virtude de todas as vontades e anseios de Egaeus, mesmo que Berenice lhe dedicasse há muito tempo um afeto tão nobre como é o do amor. É ele quem determina o matrimônio, é ele quem a aceita, e não o oposto. A imagem que podemos desenvolver de Berenice como esposa (ou noiva) submissa, assim sendo, ocorre graças à apresentação de sentimentos que Egaeus têm por ela, pois ela não tem participação e tampouco voz ativa no decorrer de toda a narrativa. Por isso, é de extrema importância retomemos alguns aspectos e passagens já expostas anteriormente, sem perder de vista a citação acima, para argumentarmos que a união oficial entre eles era uma mera consequência e casualidade dos interesses de Egaues e das normas da sociedade, pois Berenice há muito já era subordinada ao seu primo e noivo.

Berenice era jovem, admirável pela beleza e por irradiar vigorosamente a vida. Ela habitou-se e cresceu andando por aí despreocupada, em ambientes abertos, cheios de luz, e em contato direto com os prazeres que a natureza tinha a lhe oferecer, conforme já discutimos

---

[120] During the brightest days of her unparalleled beauty, most surely I had never loved her. In the strange anomaly of my existence, feelings with me, had never been of the heart, and my passions always were of the mind. Through the gray of the early morning - among the trellised shadows of the forest at noonday - and in the silence of my library at night - she had flitted by my eyes, and I had seen her - not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream; not as a being of the earth, earthy, but as the abstraction of such a being; not as a thing to admire, but to analyze; not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation. And now - now I shuddered in her presence, and grew pale at her approach; yet, bitterly lamenting her fallen and desolate condition, I called to mind that she had loved me long, and, in an evil moment, I spoke to her of marriage.

anteriormente e que ressaltamos ainda há pouco através de Bellin. Para Egaues, coube o isolamento e solidão “em sua biblioteca, espaço onde nasceu e cresceu, e onde cultiva sua intelectualidade” (BELLIN, 2010, p. 96). Desde o momento em que Berenice é acometida misteriosamente pela a doença, ela não tem escolha e é forçada a abdicar de sua rotina saudável, natural e, com isso, ela se vê obrigada a adentrar nos limites internos dos quais vivia Egaeus, isto é, a antiga mansão da família. Quem sofre de surtos de epilepsias, e que com frequência alternavam em surtos catalépticos, certamente, não se pode dar ao luxo de vagar livremente e, com a queda abrupta de sua saúde, Berenice invade o espaço de Egaeus. É a partir de então que podemos entender que Berenice passa a ser propriedade de Egaues, pois se tudo que se encontra dentro de sua casa lhe pertence, como dita as normas patriarcais, Berenice passa a viver sob o seu domínio.

Egaeus também sofria de uma doença psicológica, detalhadamente descrita por ele próprio e que, de maneira gradualmente acentuada, se desenvolveu paralela à doença de Berenice. Se ela era vista e entendida por Egaeus como um ser desinteressante, até mesmo negligenciável, que não era capaz de lhe incidir qualquer cobiça ou pretensão intelectual – pois nele a reflexão sobrepunha qualquer sentimento ou emoção que existisse – as mudanças físicas, de identidade e espirituais acarretadas pela fatal doença de Berenice roubou-lhe por inteiro a atenção. Quais razões levaram, portanto, Egaeus a pedir a mão de uma mulher tão deteriorada em casamento? Por pura vontade intelectual, para alimentar as suas reflexões, pelo interesse de tê-la por perto o máximo possível, e podê-la observar, analisar e estudar cada detalhe e cada pormenor as alterações que ela tinha sofrido. O casamento foi a única saída que ele encontrou para ter o seu objeto de estudo ao seu lado para poder manuseá-lo, tocar, e senti-lo na hora que ele bem entendesse.

É por meio dessas nossas leituras que entendemos Berenice, além de ter sido uma vítima oprimida pelo insaciável culto reflexivo de Egaeus, ela ainda foi vítima de sua dissimulação, pois é provável que ele nunca lhe teve a mencionada compaixão à ponto de leva-la ao altar. Afirmar que ele se lamentava pela condição gravemente deteriorada de sua prima, e que lhe falou em casamento para de alguma forma incidir nela alguma felicidade em momentos tão abalados, é leviano, frio e articulado, características estas que com frequência são atribuídas aos narradores de Edgar Allan Poe. Segundo consta as palavras de Johanyak, Berenice, assim como Madeline Usher, “representa todas as mulheres silenciadas, reprimidas, frustradas e domesticamente emprisionadas, que são fortemente ignoradas e consideradas sem

uso por pais, esposos e irmãos[121]" (1995, p. 69). Em saúde e em vivacidade, a existência de Berenice se resumia a qualquer coisa, até mesmo ao nada. Em doença e em deterioração, ela se constituía como o mais interessante objeto de estudo para as conjecturas anômalas de Egaeus.

Como poderíamos reforçar ainda mais a ideia de que Berenice foi uma mulher oprimida e subordinada aos desejos, vontades e caprichos de seu primo e noivo Egaues, se não existe qualquer marca no texto que indique que ela fez qualquer coisa além de ter por ele um sentimento? Exatamente no ponto em que ele coloca que há muito tempo Berenice lhe "devotava o seu amor", pois é através deste trecho que podemos fazer uma leitura de entrelinhas do texto, e que essas leituras se relacionam com àquelas funções e características que apresentamos para conceituar a imagem da esposa subordinada.

Consideramos alguns aspectos vistos através de Berenice e que sustentam ainda mais a nossa ideia de sua submissão, por acreditarmos na possibilidade de que o amor que ela devotava à Egaeus pode ser visto, como um reflexo, das atividades que ela supostamente fazia para ele e que ela continuaria fazendo após o casamento. Berenice deveria ser a responsável por organizar a casa, arrumar os cômodos mais especiais da mansão, de levar comida para Egaeus na biblioteca mesmo que ele nem estivesse interessado em comer, mas que, tudo tinha que lhe ser servido nos devidos horários de alimentação. Berenice deve ter levado água ou qualquer outro líquido como café ou chá para Egaeus, ter-lhe dado recados, informar-lhe de correspondências e entregá-las. Eles cresceram, conforme já vimos, de maneiras diferentes, pois enquanto um se preocupava exclusivamente com a sua formação intelectual, o outro se voltava para um outro tipo de rotina.

Em outras personagens femininas de Edgar Allan Poe, visualizamos uma outra esposa submissa, tais como Lady Rowena em "Ligeia" e como a esposa anônima do narrador em "The Black Cat". Além de ambas serem subalternas, oprimidas e regidas em favor e em prol de seus respectivos maridos, elas ainda são vítimas de agressão verbal e de ameaça física. Nesses dois casos, o que leva os narradores a insultar e provavelmente a bater em suas mulheres, atribuímos aos distúrbios psicológicos sofridos por eles e que eram acentuados pelo uso continuo de estimulantes, tais como o ópio e o álcool.

O nível de violência é tão elevado, frio e calculista em "The Black Cat" que o seu narrador – após enterrar um machado sem qualquer escrúpulo na cabeça de sua esposa por um motivo vil – nos relata qual foi a sua preocupação e o que ele deveria fazer com o corpo:

---

[121] "represent all the silenced, repressed, frustrated and domestically imprisoned women who were largely ignored or misused by fathers, husbands and brothers" (Johanyak 69)

> Executando o assassinato hediondo, procedi incontinente e, com tal determinação, à tarefa de ocultar o corpo. Eu sabia que não poderia removê-lo de casa, de dia ou de noite, sem o risco de ser observado pelos vizinhos. Inúmeros planos passaram por minha mente. A certa altura, pensei em cortar o cadáver em pequenos pedaços e destruí-los no fogo. Em outro momento, resolvi cavar um buraco e enterra-lo no chão do porão. Depois, considerei a possibilidade de jogá-lo no poço do quintal – ou de fazer um embrulho e encaixotá-lo, como se fosse uma mercadoria, tomando as usuais providências, de modo que o carregador viesse leva-lo da casa. Finalmente, ocorreu-me um expediente que julguei muito melhor do que todos esses. Decidi emparedá-la no porão – como ouvira dizer que os monges da idade média fazia com suas vítimas[122]. (POE, 2012, p. 88)

O narrador, este frio e violento homem que assassinou sua própria esposa, antes de nos trazer a cena citada, trata de algumas circunstâncias e características de como se sucedeu o seu casamento com a vítima. Eles eram um casal feliz e até mantinham interesses e traços em comum. O que os levou ao casamento foi o zelo e o amor que mantinham por animais: "casei-me cedo, e tive a felicidade de encontrar em minha esposa uma disposição não incompatível com a minha própria[123]" (POE, 2012, p. 82). Quando foi acoitado por demônio, o da intemperança, seus comportamentos mudaram e ele diz que "tornei-me, a cada dia, mais taciturno, mais irritável, mais sem consideração pelos sentimentos alheios. Permitia-me o uso de uma linguagem destemperada com minha mulher. Por fim, cheguei até a ameaça-la de violência física" (*Ibidem*).

Lady Rowena é outra personagem que sofre abuso e de violência física – mas não ao ponto de ser assassinada de maneira brutal como em "The Black Cat" – uma vez que ela aparece na vida de um homem louco, bêbado e drogado na condição de ser "a sucessora da inesquecível Ligeia" (POE, 2012, p. 212). Rowena casa-se com ele por puro interesse e vaidade que talvez nem lhe sejam próprios, mas de seus parentes, pois este é um aspecto um tanto quanto comum em sociedades patriarcais, pois o fator econômico é supervalorizado e o dinheiro sempre está em jogo. O narrador, noivo e esposo de Rowena, se espanta pelo fato de os parentes dela aceitarem tal união. Ele se pergunta "onde estavam as almas da orgulhosa família da noiva quando, com sua sede de ouro, permitiram que passasse pelo limiar de uma aposento de *tal modo* ornamentado a donzela e filha tão adorada?" (*Ibidem*). Estando o

---

[122] This hideous murder accomplished, I set myself forthwith, and with entire deliberation, to the task of concealing the body. I knew that I could not remove it from the house, either by day or by night, without the risk of being observed by the neighbours. Many projects entered my mind. At one period I thought of cutting the corpse into minute fragments, and destroying them by fire. At another, I resolved to dig a grave for it in the floor of the cellar. Again, I deliberated about casting it in the well in the yard — about packing it in a box, as if merchandize, with the usual arrangements, and so getting a porter to take it from the house. Finally, I hit upon what I considered a far better expedient than either of these. I determined to wall it up in the cellar — as the monks of the middle ages are recorded to have walled up their victims.

[123] "I married early, and was happy to find in my wife a disposition not uncongenial with my own."

narrador nada preocupado com as condições da moça ou de sua família e, consequentemente, totalmente perdido e angustiado pela dor e pelo luto em decorrência daquela que se foi, a idolatrada Ligeia, ele afirma em tom irônico e ao mesmo tempo doloroso:

> Em acomodações como essas – em um quarto nupcial como esse – passei, na companhia de Lady de Tremaine, as horas profanas do primeiro mês de nosso casamento – passei-as com quase nenhuma preocupação. Que minha esposa temesse o feroz mau humor de minha índole – que me evitasse e pouco me amasse – eu não podia deixar de perceber; mas isso me ocasionava mais prazer do que outra coisa. Eu execrava um ódio mais próprio de um demônio que de um homem. Minha memória retrocedia (oh, com que imensa saudade!) para Ligeia, a adorada, a augusta, a bela, a sepultada[124]. (POE, 2012, p. 213).

Rowena é tão subordinada e fraca, sem voz e sem qualquer direito, que se casa com um homem graças às ânsias e vontades financeiras de sua família. Mesmo que sofresse de violência causada por um homem doentio e estimulado por álcool e drogas, mesmo que ela fosse as vezes violentada com palavras hostis – e talvez violentada com até com agressões físicas – nada disso importava, nem para o narrador e nem para a sua família, que só visava os benefícios monetários que foram lucrados e acarretados através da união, do casamento.

2.3.2 A imagem da esposa dominadora

Morella e Ligeia desenvolvem o papel oposto ao da esposa submissa. No entanto, apensar de mantermos essa opinião, que é notória nos contos, não podemos deixar de enfatizar, também, que mesmo que elas sejam mulheres superiores aos seus maridos em diversos aspectos conforme vimos anteriormente, elas mantêm traços da esposa submissa. Primeiro vejamos o caso de Morella para, em seguida, vermos o caso de Ligeia.

O que nos leva ao argumento de que Morella possui algumas características de esposa submissa se situa na natureza do casamento e em algumas circunstâncias dessa união. Quando o narrador manifesta as razões que os levaram ao matrimônio, ele nos revela no parágrafo de abertura de seu relato que:

> Um sentimento de profunda e contudo da mais singular afeição devotava eu a minha companheira Morella. Levado a conhecê-la muitos anos antes, minha alma, desde nosso primeiro encontro, ardeu com chamas que até então desconhecia; mas essas chamas não vinham de Eros, e amarga e tormentosa para o meu espírito foi a

[124] "In halls such as these — in a bridal chamber such as this — I passed, with the Lady of Tremaine, the unhallowed hours of the first month of our marriage — passed them with but little disquietude. That my wife dreaded the fierce moodiness of my temper — that she shunned me and loved me but little — I could not help perceiving; but it gave me rather pleasure than otherwise. I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man. My memory flew back, (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed."

> convicção gradual de que eu era absolutamente incapaz de definir o incomum significado delas, ou regular sua vaga intensidade. E contudo nos conhecemos; e o destino nos uniu diante do altar; e nunca falei em paixão, tampouco pensei em amor. *Ela, entretanto, afastou-se do convívio social e, ligando-se só a mim, fez-me feliz*. É uma felicidade maravilhar-se; - é uma felicidade sonhar[125]. (POE, 2012, p. 183, grifo nosso).

Morella se casa em decorrência de preceitos determinados pela sociedade patriarcal: quem decide a realização de tudo é a vontade do homem. Pouco importa o que pensa ou deseja a mulher. O narrador nos diz que o que o leva ao altar não é a necessidade de ter ao seu lado alguém que ele ama, mas sim de alguém que o destino lhe apresentou e que esse alguém o chamou a atenção de uma maneira desconhecida e inédita. Morella é exposta, da mesma forma que vimos em Berenice, como uma vítima dos interesses de um homem fraco de juízo. O que eles querem é descobrir os mistérios que existem por trás de mulheres que são figuras enigmáticas, misteriosas. Eles precisam encontrar, mesmo que as suas buscas custem a morte dessas mulheres, os motivos que o levam a experimentar sensações atormentadoras, impressionantes, sobrenaturais. Não existe sentimento para o esposo de Morella, o que permeia vigorosamente o seu "afeto devotado" é puramente intelectual, é a curiosidade, a ânsia em descobrir o que há de misterioso por trás daquela mulher. Ele precisa tê-la o mais próximo de si, e não há saída para obter resultados se não for através do casamento. Já com ela acontece o contrário em parte, pois ela o ama e, assim como ele, o quer também pra perto de si. O ama tanto a ponto de deixar a vida social e se dedicar com exclusividade ao marido se desligando de pessoas e de coisas exteriores. Característica esta que é inteiramente ligada ao estereótipo da esposa submissa. Quando Morella é introduzida como esposa nos limites de onde moravam, podemos entendê-la como uma mulher que se encaixa na ideia de "propriedade", na ideia da mulher que serve o esposo.

Não há marcas no texto que indique que Morella serviu ao narrador, ou de que ela tenha lhe feito qualquer "gentileza", ou que tenha atendido algum de seus comandos, conforme o padrão de uma esposa submissa, como lhe trazer um café ou alertá-lo para qualquer outra coisa, como chamá-lo, no devido horário, para o almoço ou para qualquer outra refeição conforme manda as atividades da mulher ideal. Ações banais como estas e atribuídas a donas de casa eram sobrepostas por outras. Nas entrelinhas do conto, achamos

---

[125] Thrown by accident into her society many years ago, my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tormenting to my spirit was the gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity. Yet we met; and fate bound us together at the altar; and I never spoke of passion, nor thought of love. She, however, shunned society, and, attaching herself to me alone, rendered me happy. It is a happiness to wonder; — it is a happiness to dream.

que atividades como essas Morella certamente desempenhou. Mas o que é marcante mesmo, e que merece toda a atenção do narrador em seu relato, é algo contrário ao da esposa submissa que é desempenhado por Morella ser assombrosamente inteligente.

Segundo Miquel-Baldellou, o poder do conhecimento da "imaginativa" Morella aparentemente "ameaça a superioridade e liderança masculina do narrador[126]" (2008, p. 184). Já Martens, que opta pela certeza, sentencia que "é óbvio que Morella possui a posição superior na relação com narrador, especialmente no nível intelectual[127]" (2013, p. 53). O que os levam a conjecturar essas ideias, da quais concordamos, se dão não apenas por Morella ser mais erudita do que o seu marido mas, também, por fazê-lo acabar se deixando levar pelas lições e por assumir ao papel de "aluno" havendo, portanto, uma inversão de atividades desenvolvidas pelo o homem e pela mulher: cabe à Morella o impulso de ensiná-lo e ao narrador o de aprender. Quando decide abandonar os ensinamentos de Morella, tanto por não crer no que ela lhe ensinava mas, sobretudo, em decorrência da sua fragilidade intelectual, ele passa a estudar por conta própria as matérias que Morella o introduziu. Com isso, ele começa a se convencer e se a amedrontar por causa do teor dos assuntos lidos e encontrados em "páginas proibidas". Morella, com a delicadeza de sua voz, era a única que conseguia acalmá-lo mas, com o passar do tempo, ele passa a sentir ojeriza e repulsa diante da presença, da voz, do toque e do olhar da esposa, chegando a, inclusive, desejar que ela morresse:

> Devo então dizer que ansiava com um desejo sincero e ardente pelo momento do falecimento de Morella? De fato; mas o frágil espírito aferrou-se a sua morada de barro por dias a fio – por várias semanas, e muitos extenuantes meses – até que meus torturados nervos ganharam o domínio sobre minha mente e fiquei cada vez mais furioso com a demora, e com o coração de um demônio, amaldiçoei os dias, e as horas, e os amargos momentos, que pareciam se prolongar e prolongar conforme sua vida definhava – como as sombras ao cair do dia[128]. (POE, 2012, p. 185).

Se vemos nas entrelinhas que Morella possui a imagem da esposa submissa, que ela representa o ideal, o modelo a ser seguido por outras mulheres e, acima de tudo, por ela entregar a sua vida de bom grado em benefício do casamento e de seu homem sem levantar qualquer questionamento; ela pode ser mais ainda interpretada como uma esposa dominadora,

---

[126] Morella seems to pose an "intellectual threat to the narrator's masculine superiority and leadership" (Miquel-Baldellou 184).

[127] "it is obvious that Morella has the superior position in their relationship, especially on an intellectual level" (MARTENS, 2013, p. 53).

[128] Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of Morella's decease? I did; but the fragile spirit clung to its tenement of clay for many days — for many weeks and irksome months — until my tortured nerves obtained the mastery over my mind, and I grew furious through delay, and, with the heart of a fiend, cursed the days, and the hours, and the bitter moments, which seemed to lengthen and lengthen as her gentle life declined — like shadows in the dying of the day.

pois é exatamente isto que ocorre na narrativa. De acordo com as palavras de Ferguson, a imagem da esposa dominadora:

> foi vista com certa tolerância como "a megera" em séculos passados, mas no século XX tem sido odiada por ser "a puta", em decorrência de os seus problemas pessoais castrarem os seus esposos e fazê-los sentirem-se inadequados. [...] Diferentemente da esposa submissa e da mãe, que são por um lado amadas ou odiadas por outro, com as esposas dominadoras só cabe a hostilidade[129]." (FERGUSON, 1977, p. 23-155).

Nada pode ser mais hostil do que condenar os últimos momentos de vida de sua esposa, uma mulher que passava por uma gravidez complicada e que definhava em decorrência disso. Fúria e tormento eram os sentimentos do narrador, e a ocorrência disso não se dá apenas pelo motivo de Morella ter invertido alguns papeis do homem e da mulher no decorrer do casamento. O nosso argumento de que Morella se enquadra como uma esposa dominadora se encontra principalmente no fato de ela conter o conhecimento, a ciência, os pormenores de todo o destino sobrenatural e misterioso que envolveriam o casal. Ela é quem domina todas as etapas pelas quais eles passariam ao longo do relacionamento. O narrador por mais que se esforçasse para compreendê-los, não consegue. Morella é levada pra dentro de casa, como se fosse uma propriedade para ser entendida, estudada, de acordo com circunstâncias da realização de um casamento: a vontade do homem. Mas o propósito de descobrir o que há por trás de Morella não lhe acontece:

> Mas, na verdade, chegara agora um tempo em que o mistério da conduta da minha esposa me oprimia como um feitiço. Eu já não suportava mais o contato dos seus dedos lívidos, nem do tom grave de seu falar musical, tampouco o brilho de seus olhos melancólicos. *E ela sabia disso tudo, mas não me censurava; parecia consciente de minha fraqueza ou de minha insensatez e, sorrindo, chamava a isso Destino.* Parecia, ainda, consciente de uma causa, por mim desconhecida, para o gradual alheamento de minha estima; mas não dava qualquer indício ou sinal sobre a natureza disso[130]. (POE, 2012, p. 185, grifo nosso).

Por meio dessa única passagem, podemos concluir o assunto sobre Morella e reforçarmos a ideia de que ela é uma esposa sem sombra de dúvidas dominadora, mas que

---

[129] "the Dominating wife, viewed with a certain amused tolerance as a shrew in early centuries, has in the twentieth century been hated as the bitch who because of her own emotional problems castrates her husband by making him feel inadequade. [...] Unlike the submissive wife and the mother toward whom others react with mixed love and hate, the dominating wife arouses only hostility" (FERGUSON, 1977, p. 23-155).

[130] But, indeed, the time had now arrived when the mystery of my wife's manner oppressed me as a spell. I could no longer bear the touch of her wan fingers, nor the low tone of her musical language, nor the lustre of her melancholy eyes. And she knew all this, but did not upbraid; she seemed conscious of my weakness or my folly, and, smiling, called it Fate. She seemed ,also, conscious of a cause, to me unknown, for the gradual alienation of my regard; but she gave me no hint or token of its nature.

mantem alguns traços de uma esposa submissa. No trecho destacado, encontramos tanto a manifestação clara do narrador de que ele tinha uma mulher dentro de sua casa que detinha algo que não era do seu domínio, que ela portava algo que ele não podia manusear conforme ele quisesse; como, também, o fato de Morella não lhe censurar, de ela saber qual é o seu lugar de esposa, que não pode questionar ou levantar qualquer ideia ou propósito para o marido.

Já no caso de Ligeia, a sua sobreposição diante da presença do narrador é colocada por ele em diversos momentos no decorrer do relato de seu esposo. Assim como vimos em Morella, Ligeia também apresenta características da esposa submissa. No entanto, discutiremos as imagens que reverberam através dessa personagem no próximo ponto.

2.3.3 A imagem da mulher como mãe

Os poemas "“To My Mother” e “Helen” apresentam a enorme gratidão, respeito e afeição que os respectivos narradores têm para a figura da mãe no mundo lírico de Edgar Allan Poe. Nos contos em discussão, a figura da mãe é quase ausente. Em “Morella”, encontramos a única protagonista entre as três heroínas góticas a ser, de fato, mãe, pois ela é a única que dá luz à uma criança. No entanto, Poe deixa de trabalhá-la nessa perspectiva, porque logo após o parto, ela morre. A imagem da mãe na literatura “em muito se assemelha com a imagem da esposa submissa[131]” (FERGUSON, 1977, p. 22). Além de ela ter que atender todas as necessidades do marido, a mãe ainda precisa se empenhar nos cuidados da casa e nas responsabilidades que envolvem o filho. Morella é mãe, mas a que mais é descrita como tal é Ligeia. Nos momentos do parto, Morella morreu exatamente quando sua criança veio ao mundo e, consequentemente, não há meios muito diretos de adequá-la nessa categoria por não haver descrições dela enquanto representante dessa imagem, embora acreditemos que as imagens da mãe em Morella pode ser reverberada por meio de outros contos.

De acordo com Ferguson: “frequentemente na literatura, uma única personagem pode incorporar o a visão da mãe ‘que significa o mundo para mim’ e a imagem da mãe toda poderosa, que tanto pode ser amada como temida[132]” (1977, p. 93). As funções da mãe na literatura também são vistas a partir de suas características e funções. Quase sempre, as atividades desempenhadas por essa figura é proteger, cuidar, educar e dedicar o seu mais puro

---

[131] “Closely related to the submissive wife is the stereotype of the mother” (FERGUNSON, 1977, p. 22).

[132] “Often in literature, a single character may embody the contrasting Mother’s day vision of ‘the one that means the world to me’ and the image of the powerful mom, a character to be both love and feared.” (FERGUNSON, 1977, p. 93).

amor ao filho. Através de Ligeia é que vemos uma personagem de Edgar Allan Poe como representante da figura materna, pois o total domínio que ela incide sob o homem no decorrer do conto é um dos motivos que levamos a enquadrá-la nessa categoria. Em diversas ocasiões, a personagem feminina é tida declaradamente como uma espécie de mãe. Diante do fato de a esposa ser espantosamente sábia e nunca a ter visto errar em nada, ele assegura que se via como uma criança:

> Eu não enxerguei na época o que percebo hoje com clareza, que as conquistas de Ligeia eram gigantescas, espantosas; contudo eu era suficientemente consciente de sua infinita supremacia para me resignar, com a confiança de um menino, a sua orientação pelo mundo caótico da investigação metafísica de que me ocupei sobremaneira durante os anos iniciais e nosso casamento[133]. (POE, 2002, p. 207).

Em outro momento, quando fala em tom desesperado a respeito da doença que levou sua amada a morte, ele afirma que "sem Ligeia eu não passava de uma criança tateante nas trevas da ignorância" (POE, 2002, p. 208). A partir dessas referências que o narrador fazia da sua esposa, Martens nos diz que tais características são feitas para mostrar o quanto Ligeia é muito mais madura do que ele, mas preferimos ir de encontro com as palavras de Johanyak, pois também acreditamos que o esposo "resolve lidar com as características maternas de Ligeia" (*apud* MARTENS, 2013, p. 58).

Concluindo, podemos dizer que, de um lado, Poe apresenta suas mulheres criando heroínas góticas que são possuidoras de um belo corpo e femininidade; mas do outro ele atribui-lhes qualidades especiais e mentes brilliantes. Isto as tornam não somente personagens femininas marcantes, mas também mulheres distantes do contextos dos quais elas foram criadas. Nathaniel Hawthorne, por exemplo, delineia uma mulher muito bonita em Hester Pryne, mas ele não lhe a afraciou como possuidora da inteligência das heroínas de Poe. As proximas discussões, relacionadas a comparação entre a delineação de personagens de Poe e Paulo Biscaia Filho, mostrarão até que ponto as imagens de Poe são transmitidas, ou se elas foram deixadas de lado no cinema brasileiro contemporâneo.

---

[133] "I saw not then what I now clearly perceive, that the acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding; yet I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself, with a child-like confidence, to her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation at which I was most busily occupied during the earlier years of our marriage."

CAPÍTULO III - UMA COMPARAÇÃO DA APRESENTAÇÃO DE "BERENICE", "MORELLA" E "LIGEIA" DE PAULO BISCAIA FILHO COM AS CRIAÇÕES LITERÁRIAS DE EDGAR ALLAN POE

Os dados apresentados no Capítulo I mostram que, desde o início do século XX, o cinema vem disseminando boa parte das obras de Edgar Allan Poe. Esta longa história de interesse, de certo modo, reflete a multiplicidade de temas e de características de seus contos. A escolha das obras de Poe por cineastas de vários países mostra, também, que as produções cinematográficas serviram com diferentes propósitos para diferentes culturas. Isso pode explicar o uso de um único conto por produtores de cinema em várias sociedades e contextos em detrimento de outros, que apenas usaram uma obra específica em determinado contexto sociocultural. Os dados apresentados no Capítulo I também nos ajudam a observar a disparidade na seleção de contos. Conforme vimos, há contos que nunca foram trabalhados na transferência da literatura para o cinema, mas há outros que foram usados com mais frequência e também em mais de três ou quatro culturas diferentes como os contos "The Tell-Tale Heart", "The Fall of the House of Usher", "The Mask of the Red Death" e "The Black Cat" que foram abraçados por produtores tanto no Estados Unidos quanto na Rússia, Alemanha, França e Inglaterra.

Neste Capítulo, focando na proposta de discutirmos Edgar Allan Poe no contexto do cinema brasileiro, apresentaremos uma comparação das suas personagens femininas com as personagens homônima dos filmes de Paulo Biscaia Filho. Temos acesso à elas através de *Nevermore – Três delírios e um pesadelo de Edgar Allan Poe*, uma compilação de curtas-metragens intitulados "Berenice", "Morella" e "Ligeia".

Ao visitarmos, em inúmeros momentos e com o olhar atento, os dados anteriormente apresentados, percebemos que cineastas do mundo todo privilegiavam a seleção de narrativas a partir de seus respectivos temas ou tópicos. Outro ponto observado era que existia uma grande lacuna quanto à participação de cineastas brasileiros engajados em adaptar os escritos do autor. Nos dando conta acidentalmente que havia a existência dos curtas de Biscaia Filho, nos perguntamos quais foram as razões que o levaram a escolher justamente os contos com títulos e presenças marcantes de personagens femininas já que, como mostramos anteriormente, em outros países ou em outras culturas esses contos não despertaram o mesmo interesse para os cineastas.

Seguindo estilo do Capítulo II, dividimos este também em dois momentos. Com a intenção de buscarmos semelhanças e diferenças entre as personagens atuantes em obras literárias e em obras cinematográficas, iniciamos nossas discussões comparativas de acordo

com a perspectiva da tradição gótica. Em seguida, tratamos de compará-las abordando as imagens e as qualidades partindo dos princípios da leitura crítica moderna. Mas antes tentamos realizarmos tal exercício, faremos uma breve apresentação do cineasta Paulo Biscaia Filho.

3.1 Paulo Biscaia Filho

Paulo Biscaia Filho foi o responsável pela composição geral de *Nevermore – Três pesadelos e um delírio de Edgar Allan Poe*. Foi ele quem o roteirizou, o dirigiu e o editou. O filme, que pode ser entendido estruturalmente como uma reunião de quatro curtas-metragens adaptantes da obra de Edgar Allan Poe – dos contos "Berenice", "Morella", "Ligeia" e do poema "The Raven" – foi produzido em oito dias e foi lançado em 2011 pela produtora Vigor Mortis. *Nevermore* foi exibido em mais de dez festivais internacionais incluindo o Eerie Horror Fest (EUA), o CineFantasy (São Paulo) e, de acordo com as palavras críticas de Carnieri, "em comum, os contos têm a presença de um fantasma de mulher e, na versão cinematográfica, muitos gritos, sustos e sangue, com boa qualidade técnica, a julgar pelo trailer divulgado pelo grupo[134]". Através dessa entrevista feita por Carnieri, que foi publicada virtualmente na *Gazeta do Povo*, ainda ficamos sabendo que *Nevermore*, na época:

> [foi] o retorno do diretor Paulo Biscaia Filho ao universo do escritor norte-americano. Considerado mestre do horror, Poe serviu como catapulta da carreira do curitibano, que adaptou seus contos para os palcos na década de 90, antes de fundar a Vigor Mortis, em 1997, hoje especializada no gênero de suspense grotesco do Grand Guignol. Nevermore, (nunca mais, em inglês), título que alude ao diálogo que o personagem de "O Corvo" tem com a ave que o atormenta, é uma colagem de quatro curtas, cada um com duração entre dez e 16 minutos. (CARNIERI, 2011)[135].

O envolvimento artístico de Biscaia com as obras de Edgar Allan Poe, inicialmente, se deu logo após a conclusão do curso de Artes Cênicas na PUCPR. Numa outra entrevista, dessa vez feita para o site *Posfácio*[136], o diretor declara que, quando se formou em 1990, idealizou uma adaptação para os palcos do romance de Shelley, *Frankenstein*, pois o gênero do terror e autores como Byron, Sheridan Le Fanu e Lovecraft foram aqueles que sempre lhe

---

[134] http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-corvo-de-curitiba-ataca-novamente-4jk89xb7um543iwdvw8n8rnf2

[135] http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-corvo-de-curitiba-ataca-novamente-4jk89xb7um543iwdvw8n8rnf2, acesso em 01/07/2015.

[136] http://www.posfacio.com.br/2010/02/20/10-perguntas-e-meia-para-paulo-biscaia-filho/, acesso em 01/07/2015.

chamaram mais a atenção por causa da presença do horror. Ele acabou por abandonar esse projeto e, em decorrência disso, "mergulhou" na obra de Edgar Allan Poe. Ele adaptou quatro peças baseada nos textos do escritor norte-americano e, nas suas versões, receberam os seguintes títulos: *Cantos Fúnebres da Esperança* (1991), *A Máscara da Morte Vermelha*, *Sangue Para Um Sombra* e *A Escuridão das Lembranças*. Quando foi perguntado por Helena Carnieri, na entrevista da *Gazeta*, sobre o que já havia sido feito tendo como base e tendo como origem a obra de Edgar Allan Poe, Biscaia nos revela que:

> A primeira coisa que fiz após a faculdade foram adaptações de vários contos dele. Faz 20 anos que montei o primeiro, *Cantos Fúnebres da Esperança*. Levei aos palcos todos estes que estão no filme, com exceção de "Morella", que acrescentei agora porque faz um conjunto bom com os outros, já que todos têm a figura do fantasma da mulher[137]. (BISCAIA, em entrevista à Carnieri, 2011).

Como diretor de cinema e de teatro, foi premiado inúmeras vezes a nível nacional, internacional e conquistou o gosto do público logo quando fundou a produtora Vigor Mortis. Como cineasta, conquistou em 2000 o primeiro lugar no Prêmio Alexandre Robatto do Festival Imagem em 5 Minutos, em Salvador, com o filme *Lesbian Chat Room*. Podemos destacar, ainda, que o filme *Morgue Story* – cujo título faz referência ao conto detetivesco de Poe – participou de mais de trinta festivais internacionais e venceu nas categorias de Best Horror Film nos festivais Swansea Bay Film Festival e Heart of England Film Festival, ambos realizados no Reino Unido. *Nervo Craniano Zero*, outro filme de sua autoria, também foi notório em eventos como Montevideo Fantastico, ocorrido no Uruguai, e no New Orleans Horror Film Festival, ocorrido nos Estados Unidos.

Podemos concluir, portanto, que o envolvimento de Paulo Biscaia Filho inicialmente estava atrelado ao seu gosto pessoal pelas narrativas de horror do escritor norte-americano. Ao final de nossas comparações, tentaremos explicar com mais precisão o que o levou a trazer os contos "Berenice", "Morella" e "Ligeia" para o mundo cinematográfico nacional.

3.2 Literatura e cinema: teorias e conceitos

Literatura e cinema são duas formas de expressão artística que aparentar estar muito distantes uma da outra. O vínculo entre elas, aparentemente, se configura como inconciliável, já que possuem características semióticas tão individualmente complexas (BRITO, 1996). Ao

---

[137] http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-corvo-de-curitiba-ataca-novamente-4jk89xb7um543iwdvw8n8rnf2, acesso em 01/07/2015.

passo que a literatura se associa a linguagem escrita, da qual as imagens se constroem em abstrato através do pensamento, podendo ser formuladas de acordo com capacidade criadora do leitor; o cinema combina-se com a linguagem visual, onde o espectador tem diante de si imagens concretas, uma ilusão palpável do real, da qual ele não tem meios de alterar e nem as pensar de outro jeito que não àquele que lhe foi exibido. De acordo com Anacleto e Teixeira, Deleuze refuta essa ideia, "solidificada", de que o cinema não é capaz de produzir múltiplos significados como é a literatura:

> Gilles Deleuze (1992) questiona o conceito de imagem ao falar sobre cinema. Para o filósofo, a imagem, no cinema, está além do que se vê, compondo a possibilidade de ser algo legível, passível de leitura do que se observa. Isso se explica pelo fato de se poder ver na imagem e também por trás dela, portanto, o cinema se constituiu como um produtor de realidade (DELEUZE, *apud* ANACLETO; TEIXEIRA, 2013, p. 6-7).

Deixando um pouco de lado essa passagem para discuti-la mais adiante com cautela, conforme vimos, desde os primórdios do cinema, cineastas de todos os lugares do mundo sempre se mostraram interessados em transformar diversas obras literárias em obras cinematográficas (BRITO, 1996, 2006). Apesar de as diferenças serem significativas, tais modalidades sempre estabeleceram contato, ou interinfluência (DA SILVA, 2008), pois "desde os primórdios da sétima arte encontramos a relação entre cinema e literatura" (FRANCISCO, 2011, p. 39). Diante desta afirmativa geral, ou até mesmo através de nosso passeio histórico pelas adaptações ou produções midiáticas da obra de Poe, é de se considerar que diretores e roteiristas de vários países aparentemente nunca se sentiram intimidados diante dos problemas e dos processos de adaptar, traduzir ou converter textos que pertenciam incialmente à um meio e leva-los a outro. Apesar de as estruturas linguísticas do cinema e da literatura estarem bem distantes e parecer-lhes inviável a combinação – uma lida com a linguagem escrita e com a construção abstrata do pensamento, enquanto o outro lida com linguagem visual/sonora e com a concretude de imagens que podem ser assistidas – a relação entre elas sempre se sucedeu.

Isto implica dizer que, quando o cinema descobriu que uma de suas habilidades também era contar histórias, ele trouxe para o seu meio midiático "uma fonte inesgotável de narrativas consagradas" (DINIZ, 2007, p. 91). Foi através das utilizações dessas narrativas consagradas – que vão de Shakespeare, Dostoievsky, Balzac até o próprio Poe – que se é possível apontar duas notáveis contribuições iniciais da literatura para a construção do cinema narrativo. A primeira delas diz respeito à formação de uma linguagem dita propriamente

cinematográfica: se na literatura já existia diversas maneiras de como contar uma sucessão de eventos e ações, através delas o cinema moldou-se para fazer o mesmo com imagens. O segundo, por sua vez, pode ser considerado a autolegitimação do cinema enquanto manifestação artística: ao utilizar e adaptar famosas obras literárias, de certo modo, ele atraia a atenção e a presença de um público erudito e com mais conhecimento cultural. Fatos como estes podem ser provados através dos debates propostos no Capítulo I, quando trouxemos mostramos o interesse de norte-americanos, alemães e franceses em adaptar os contos de Poe nos momentos iniciais do cinema, ao longo dos trinta primeiros anos do século XX.

Com a união do cinema com a literatura, desde o passado até o presente, diversos filmes foram e continuam a ser discutidos a partir de questões que trazem à tona a fidelidade. Geralmente, críticos de jornais e revistas tendem a sobrepor um olhar preconceituoso em suas comparações. No entanto, teóricos contemporâneos como Linda Hutcheon, Stan e Brito, sugerem que a análise comparativa, entre obra literária e cinematográfica, seja imune a qualquer relação de superioridade entre um meio e o outro. De acordo com Hutcheon:

> Se a ideia da fidelidade não deveria hoje guiar nenhuma teoria da adaptação, o que, então, deveria? [...] Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. [...] Em segundo lugar, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro lugar, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experimentamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2011, p. 29-30).

Além de Hutcheon ignorar o conceito de fidelidade enquanto um meio de travar semelhanças e contrastes entre obras literárias e cinematográficas, ela ainda aponta três perspectivas – simultâneas – que devem guiar o olhar comparativo. A proposta da teórica é a de que devemos tratar a adaptação *como adaptações*, ou seja, que as vejamos como palimpsestos: narrativas e histórias que estão sendo recontadas e reinventadas, de maneiras e em meios diferentes. Apesar de um filme adaptante declarar explicitamente que é procedido de uma ou mais obras, precisamos vê-lo não como um produto derivado ou inferior, que parasita o outro, mas sim como um produto que também se auto afirma: é uma obra que repete outra(s) obra(s), com novos olhares e com perspectivas e propósitos diversos. A adaptação é independente e seu funcionamento só depende de si própria, embora em seu processo composicional ela tenha contado com o auxílio direto de outros textos precedentes. Consequentemente, isto implica em ver que a adaptação parte de um procedimento criativo,

com seus problemas e suas soluções, onde quem narra a história tem a liberdade de contá-la da melhor maneira que lhe convém e através do meio mais apropriado. Quando temos acesso ao filme que adapta o texto literário, quando o experimentamos, é necessário que o encaremos como um único lugar em que podemos encontrar o recorte de vários outros textos prévios.

3.2.1 Tradução semiótica e recepção cinematográfica

Robert Stam, em seu aclamado ensaio "A teoria da adaptação", nos fala que, quando comparamos um filme originado de uma obra literária, podemos recorrer a inúmeras teorias de análise. Uma delas, se encontra nas propostas oferecidas pelos conceitos oferecidos pelo campo da tradução. É interessante saber como a tradução de um texto se torna responsável não apenas pela apresentação de um escritor a novos receptores de contextos socioculturais diferentes, mas também para afirmar o seu valor. Só depois que um escritor é espalhado e recebido mundo a fora através da tradução, é que a sua terra natal começa a reconhecê-lo. Como vimos através de Edgar Allan Poe, foi graças às traduções de Baudelaire, na França, que sua obra começou a receber as merecidas considerações. De 1852 até 1865, Baudelaire se empenhou veementemente em levar as obras de Edgar Allan Poe para o público francês. Estas traduções refletem a afinidade que ele sentia por Poe como um poeta e, também, como um escritor. O poeta simbolista admirava a qualidade visionária dos textos de Edgar Allan Poe, que eram recheados de misticismo e de temas fantásticos.

As traduções de Baudelaire residiram apenas na vertente ficcional do norte-americano pois, segundo as palavras de Martins, "quanto à obra poética do grande escritor norte-americano, limitou-se a louvá-la, não ousando traduzi-la" (MARTINS, 2003, p. 8). Seus trabalhos de tradução, seus comentários cheios de elogios e suas críticas fizeram que Poe se tornasse bem recebido não apenas na França, mas em toda Europa[138].

Fatos como estes nos provam que as traduções, sejam em forma de livro ou em outras formas, podem mudar o destino de um escritor. As produções cinematográficas de Biscaia Filho, certamente, possuem o objetivo de introduzi-lo ao público de cinema brasileiro, uma vez que podemos considerar que Edgar Allan Poe é um dos seus escritores favoritos. Para os teóricos comparatistas da tradução, a cultura que recebe uma obra tem papel fundamental na mudança de um idioma para outro. Andre Laffevere cita o grande escritor alemão, Goethe,

[138] Poe não foi o unico a ser vítima de tal prática. A famosa escritora brasileira do século XX, Clarice Lispector, também permaneceu no anonimato até que, Julia Kristeva, uma crítica francesa, a apresentou na França.

que disse: "Se você quer influenciar as massas, uma tradução simples é sempre melhor[139]". Como comentamos em nossa Introdução, críticos como Evan-Zohar, Laffevere e Bassneet vêem a cultura receptora como um ponto chave na tradução de um texto. No caso do cinema isso se torna muito evidente. Conforme dizem as palavras de Laffevere, "as preferencias culturais de um leitor-alvo percorrem um longo caminho na natureza decidida pela tradução" (2000, p. 235).

Como veremos mais adiante, em relação com reprodução dos textos literários de Poe pelo Paulo Biscaia Filho, as preferências culturais do público brasileiro e a influência da cultura receptora são bastante presentes no modo que o cineasta delineia suas personagens femininas.

3.3 As personagens femininas de Edgar Allan Poe e as de Paulo Biscaia Filho: uma comparação

O que nos chama atenção, antes de tudo, é que a escolha dos contos de títulos homônimos pode ter sido propositada em decorrência da presença de personagens femininas que, certamente, acarretaria na atração do público para assistir aos filmes. No Brasil, suportes midiáticos como a música, a publicidade e até mesmo o cinema, se aproveitam da mulher como forma de suceder financeiramente. Segundo as palavras de Anacleto e Teixeira, uma das razões de a mulher está ligada ao cinema brasileiro se relacionam com

> Problemáticas que demostram que o papel da mulher no cinema é construído para ser imagem e objeto do olhar do espectador masculino e que esta construção possui consequências nas mulheres espectadoras e na imagem do feminino para a sociedade. A representação da imagem da mulher como objeto corresponde aos ideais do patriarcado e da sociedade heteronormativa. (ANACLETO; TEIXEIRA FILHO, 2013, p. 8).

Partindo deste princípio, nossos comentários e análises buscarão mostrar supostamente que, nos filmes de Biscaia Filho, há mais exploração do corpo feminino do que nos contos de Edgar Allan Poe. Conforme vimos, a beleza da mulher era um fator importante para o escritor, mas que ele, sem dúvidas, não reduziu a imagem da mulher como um mero objeto. No caso de Morella, o que lhe agregava mais valor não era o que ela tinha de fisicamente atraente, mas sim as suas capacidades intelectuais. Também tentaremos entender se as cenas

---

[139] "If you want to influence the masses a simple translation is always best." (GOETHE, *Apud* LAFFEREVE,, p. 12).

nos filmes levam o receptor a sentir uma espécie de voyeurismo, que é ausente nas cenas dos contos.

3.3.1 Berenice

Conforme vimos em nossas discussões a respeito do conto “Berenice”, a personagem feminina dessa narrativa nos é apresentada através da perspectiva de um homem chamado Egaeus que, além de alegar ser seu primo, diz também ter se tornado o seu noivo. Semelhantemente, no curta-metragem, temos notícia da Berenice de Paulo Biscaia Filho quase que do mesmo modo. O contato inicial que estabelecemos com a ela se dá também através da voz de Egaeus, por meio de um recurso cinematográfico e narrativo que se chama *voiceover*. De acordo com *Merriam Webster's Online Dictionary*, o *voiceover* implica “a) a voz de um narrador invisível falando (como em filmes e em propagandas de televisão); b) a voz de um narrador que aparece (como em filmes)[140]". Assim, se conduz toda a narrativa que ilustra a personagem feminina Berenice, pois ao passo que Egaeus vai fazendo o seu relato tanto como um narrador invisível, ele também o faz como um personagem que aparece no filme. As imagens que se formam e que vão sendo exibidas surgem com a proposta de ilustrar o discurso do homem. Mas esse modelo narrativo explorado pelo diretor, a forma como ele estruturou o roteiro e as tramas do enredo de “Berenice”, foram construídos quase que iguais aos dos contos de Poe.

Fisicamente e no que toca a pontos de seu comportamento, a personagem de Poe atende praticamente todas características da heroína gótica: ela é descrita como uma bela mulher, cheia de jovialidade, alguém que irradiava vigorosamente a vida e que caminhava livremente por aí sem qualquer preocupação. Berenice é tão perfeita para Egaeus que ela chega a ser igualada a figuras mitológicas. No entanto, a situação muda nos momentos em o primo nos releva que ela adoeceu inesperada e violentamente de uma enfermidade desconhecida. A partir de então, a personalidade, os pensamentos e os hábitos da personagem feminina são assentados como se tivessem sidos corrompidos pelo “espírito da mudança”. As imagens que seguem nos ajudam a entender comparativamente como a personagem feminina Berenice foi tratada no cinema brasileiro:

---

[140] “a) the voice of an unseen narrator speaking (as in a motion picture or television commercial); b) the voice of a visible character (as in a motion picture) expressing unspoken thoughts”

Figura 1: close-up em flores brancas

Figura 2: visão panorâmica do espaço e de Berenice

Figura 3: imagem lateral de Berenice se contorce com ataque epiléptico

Através da Figura 1, visualizamos algumas flores com tom de cor clara, focalizadas, e que enquadram parcialmente todo o centro da imagem. Este recurso cinematográfico é chamado de *close-up*. Ele nos remete a ideia da aproximação da câmera ao objeto filmado.

Já na Figura 2, observamos uma visão panorâmica de todo o espaço, onde somos introduzidos a figura completa da personagem Berenice no primeiro plano, que se encontram cercados por uma extensa vegetação verde, por pequenas flores e por vales que configuram o segundo plano. Ao fazer a construção inicial da imagem de Berenice sendo relacionada às flores, a um espaço amplo e vastamente aberto, trajando um vestido branco e longo, interpretamos que Biscaia intende reconstruir um corpo feminino puro, a imagem da donzela, da mulher doce, de corpo imaculado e casto. A diferença na apresentação de Biscaia Filho

fica bem óbvio, no entanto, através do decote do vestido de Berenice. Tal ponto nos leva a pensar numa certa sexualidade, e outra ação que se passa é que o vento do campo, ao bater no corpo feminino, é toldado com certa sensualidade pelo vestido.

Apesar dessas cenas apresentarem um quadro iluminado, mesmo que a intensão da fotografia amarelada nos remeta ao contrário, uma ação de Berenice chama a atenção. Embora pareça não estar incomodada com absolutamente nada, ela se mostra com um olhar indefinido, confuso, como se ela estivesse esperando que seu primo fosse ao seu encontro do lado de fora da casa. Como se ela estivesse lhe convidando para abandonar a escuridão do claustro e acompanhá-la. Embora isto seja consideravelmente notável, por ela hesitar em cancelar sua caminhada em dois momentos, Berenice também mostra um sorriso cativante em seu rosto, como numa forma de se insinuar ao primo. Com isso, vemos que Berenice de Paulo Biscaia Filho não é somente sensual, mas também releva fortes sinais da sua sexualidade.

Já a Figura 3 nos mostra uma Berenice totalmente oposta à da anteriormente delineada. Após a construção de uma personagem saudável, encontramos as imagens da personagem sofrendo um ataque de epilepsia/catalepsia em cima de uma cama, como uma morta-viva, em um quarto fechado, oprimida pela escuridão e pela ausência de atendimento apropriado. Ela aparece toda vomitada, como uma forma de enfatizar ainda mais a gravidade de seu estado físico. Nessa cena, seu corpo também é explorado, pois a câmera o perpassa da sua cabeça até os seus pés A Berenice doente de Biscaia também se assemelha a Berenice doente de Edgar Allan Poe. Mas ela não é tão assexual quanto Berenice de Poe. Entendemos que essa ação não se dá de maneira que explora a sensualidade, como a anterior, mas sim como uma forma de valorizar a violência dos tremores sofridos pela moça, para deixá-la ainda mais horrorosa do que a Berenice de Poe.

Ao contrário do conto de Poe, onde o elemento vampiresco é enfatizado nas descrições em torno dos dentes da personagem como impulsionador da dúvida e do terror; no cinema brasileiro este aspecto não é tratado com tanta desenvoltura. Em uma das cenas seguintes, justamente àquela que se refere ao encontro dos primos na biblioteca, o sorriso de Berenice para Egaeus é destacado através de *close-up* e de diversos efeitos especiais. A ideia de que ela pode ser um sorriso vampiro, no curta-metragem, não nos parece clara, pois não há nenhuma definição sobre eles serem peculiares, estreitos ou longos, como é escancarado no conto.

Após a cena do encontro entre Berenice e Egaeus no filme – momento este em que os dentes da personagem feminina são levemente acentuados quando comparados à toda atenção dada por Edgar Allan Poe no conto – é que se inicia a materialização de que Berenice é uma mulher sobrenatural e, sobretudo, extremamente danosa. Isso é apresentado nos momentos

finais do curta-metragem, quando Berenice, em contrapartida ao que oferece o conto de Poe, volta do mundo dos mortos para se vingar. A personagem feminina aqui tem voz ativa, uma vez que ela grita várias vezes, de modo feroz e terrivelmente intimidador. Ao descer as escadas, percebemos que a mortalha de Berenice está toda ensanguentada, que tanto confirma o fato de Egaeus ter-lhe arrancado os dentes como também sugere que ela sofreu abuso sexual, pois o sangue se espalha desde a boca até o final de suas vestes, com uma forte intensificação na altura do ventre. Essa cena, que indica abuso sexual, apresenta uma personagem mais dentro da cultura receptora. Essas imagens, certamente, nos ajudarão a explicar melhor o que queremos comentar, mas elas serão exibidas quando discutiremos comparativamente a personagem sob a perspectiva da crítica moderna.

3.3.2 Morella

No caso do conto “Morella”, Edgar Allan Poe mantem o modo narrativo em primeira pessoa, uma vez que conhecemos a história da(s) Morella(s), mãe e filha, através de um homem anônimo que é também esposo e pai.

Já no caso de “Morella” de cinema brasileiro, o fator que mais nos chama a atenção é a mudança feita por Biscaia Filho quanto a escolha de narrador, pois no decorrer de todo o curta, quem desempenha o papel de nos dar acesso à história é a filha, a segunda Morella. O filme muito se assemelha ao formato de um monólogo teatral e que provavelmente se aparenta com a adaptação para os palcos de “Berenice”, feita pelo próprio Biscaia Filho e que foi anteriormente mencionada através de citação. Assim, não há cenas que ilustram materialmente as cenas do enredo e as ações dos personagens, pois o filme resumidamente mostra a narradora sentada o tempo inteiro numa poltrona desenvolvendo o seu relato. As palavras escolhidas pela filha Morella no cinema, que serão exibidas logo mais, são praticamente as mesmas escolhidas, na literatura, pelo narrador.

No conto, a primeira informação que temos de Morella é a relacionada a sua extrema dedicação enquanto esposa e, o que mais chamava a atenção do marido, era o gigantesco poder do conhecimento que ela possuía. Em seguida, o retrato da personagem feminina é o de uma mulher que passou por um processo de gravidez tão complicado que a levou assombrosamente a definhar fisicamente. A terceira imagem de Morella é a da mulher morta frequentemente lembrada através da figura da filha pela sua semelhança com a mãe. Por fim, Morella é tida como um ser sobrenatural, capaz de voltar do mundo dos mortos e que reencarnou na filha quando lhe deu à luz.

Uma comparação entre o conto de Poe e curta com as Figuras 4, 5, 6 e 7 nos ajudam ver as diferenças entre o conto e o curta-metragem. Elas também nos ajudam a estruturar a narrativa do filme em quatro momentos distintos. De maneira resumida, ao passo que a narradora vai descortinando seu relato a respeito da mãe, seu rosto vai sendo destruído drasticamente por um processo de decomposição. O mesmo não acontece no conto:

Figura 4: Morella, a filha, saudável no início

Figura 5: Morella no meio da narrativa, pálida

Figura 6: Morella no final da narrativa, morta

Figura 7: Morella no final, decomposta

No filme, enquanto a filha aparece saudável, jovem e bela conforme mostra a Figura 4, ela traz à tona as qualidades da mãe, tais como grandeza de seus talentos e outras. Se no conto o que se apresenta como marcante é o conhecimento de Morella, através do discurso da filha, o que há de mais impressionante na mãe é o gigantesco poder de espírito que ela possuía. A nossa opinião a respeito da mudança de ênfase se dá também pela mudança do ponto-de-vista narrativo. No homem, as impressões mais fortes era a da mulher extremamente sábia. Na filha, a capacidade que a mãe tinha de reviver. Já as falas que rolam enquanto a filha se mostra com o semblante empalidecido e doente, segundo mostra a Figura 7, tratam das descrições sobre a gravidez da mãe e do desejo do seu pai de ver a esposa morta, já que ele não tolerava mais vê-la. Aqui, as imagens das Morella são praticamente idênticas tanto em Poe como em Biscaia Filho. Em seguida, as coisas ditas enquanto a narradora surge com a cara toda desfigurada, como na Figura 9, relaciona-se com as demarcações sobre o seu nascimento e o seu desenvolvimento, caracterizado como estranho e irregular. No filme, as imagens que o pai constrói sobre a filha e as imagens que a filha constrói sobre si, também são bem semelhantes do conto de Poe. Finalmente, quando o rosto da narradora aparece putrefato e em estado de decomposição, conforme a Figura 10, suas falas são feitas para descrever as suas semelhanças com a mãe, a falecida. Na voz do narrador/esposo do conto, a imagem que se desenvolve de Morella, a mãe, é a que ela é uma esposa dominadora que mantem características de esposa submissa. Na voz da narradora/filha, ela é uma esposa dominadora, e o seu discurso é construído em forma de proteger e preservar a imagem daquela que morreu ao lhe dar a vida.

3.3.3 Ligeia

Comparando o conto e o curta-metragem “Ligeia”, percebemos que a história que nos foi contada através do cinema é bem diferente da maneira em que ocorre na literatura, a

começar pela linearidade. Inicialmente, o filme não segue a mesma estrutura narrativa de origem, uma vez que ele tem o seu início a partir do seu fim, constituindo-se, deste modo, como uma história contada “às avessas”. Ao contrário do conto de Poe, a personagem quem é apresentada no início do curta de Biscaia Filho não é Ligeia, mas sim a sua sucessora, Lady Rowena, que havia sido levada até a cama, morta, em virtude de ela ter cometido suicídio, fato que sequer aparece em nenhuma obra do escritor.

Comparando o filme com o conto, percebemos uma enorme distância nas imagens e características das personagens femininas Ligeia e Rowena, de Edgar Allan Poe, com personagens homônimas de Biscaia Filho. Se no conto há louvor do narrador para com a astúcia de Ligeia, no filme não há nenhuma referência de que ela era capaz de dominá-lo por ser inteligentíssima e, tampouco, foi trabalhado a qualidade de que ela era tida por ele como uma espécie de professora, de mãe.

A opção do diretor foi explorar mais o lado sexual das duas personagens, ponto que só é presente sutilmente, no conto, através da figura Rowena. Embora a opção de Biscaia Filho tenha sido trabalhar com “Ligeia” de uma maneira bem mais livre do que fez com os outros contos, ele manteve a característica principal da personagem feminina: a de que ela era tão poderosa ao ponto de ser capaz de regressar do mundo dos mortos. Conforme podemos ver nas imagens abaixo, Ligeia é trazida em mais de um momento não como um ser da terra, mas como um fantasma:

Figura 8: Ligeia incorporando em Rowena

Figura 9: Ligeia convidando o esposo a acompanhá-la

Por meio da Figura 8, que ocorre logo nos momentos iniciais do filme, visualizamos o esposo adormecido, em virtude do uso contínuo de ópio, ao lado do corpo de sua segunda esposa, Lady Rowena, que já se encontrava morta. O que chama atenção, e que confirmam as nossas palavras quanto à fantasmagórica Ligeia, é que a mão da mulher busca tocar nos ombros do homem, ação que ilustra, sem dúvidas, à reencarnação de Ligeia no corpo da segunda esposa do narrador. Já na Figura 9, que ao contrário do conto de Poe, só acontece no final do curta-metragem, Ligeia vem até o seu homem e estende-lhe a mão. Esse gesto seu pode ser interpretado como uma ação sexual, como um convite a acompanhá-la, pois ela estava toda nua.

Nos parece que Biscaia Filho sugere essas modificações com o propósito de substituir os atributos da mulher que são enfatizados em muitos momentos no conto, tais como a inteligência e as suas raras habilidades. Em todo o filme, encontramos ausência das aqueles atributos que ajudam Poe construir uma imagem da mulher inteligente.

Na Figura 10, vemos a personagem numa apresentação de canto numa espécie de palco. Ao final dessa ação, quando para de cartar, ouvimos ela ser aplaudida com furor por um público que a gente não tem acesso visual. Isto, de certa forma, ilustra que Ligeia era mulher de talentos, mas o cinema não consegue mostrar com clareza esses talentos seus como o texto literário o faz:

Figura 10: Ligeia se apresentando

Os olhos são bem destacados no filme. A medida que vai cantando, a câmera vai se aproximando cada vez mais dos olhos de Ligeia. Eles são acentuados por meio de imagens a todo tempo no decorrer do curta-metragem, mas não há nenhuma fala do narrador que se manifeste ao seu respeito, dizendo por exemplo, que ele constitui todo a grandeza e todo o mistério da personagem, conforme ocorre em vários momentos na narrativa literária. O modo como Biscaia Filho trabalha com os olhos de Ligeia nos parece que ele passa a mensagem de que ela era mesmo um ser sobrenatural com a capacidade de voltar do mundo dos mortos. A última apresentação dos olhos da Ligeia é feita em uma cena que antecede àquela em que ela se encontra com a mão estendida, conforme mostra a Figura 11:

Figura 11: Olhar mórbido de Ligeia

Semelhantemente como acontece no conto de Poe, onde o narrador anuncia que Ligeia havia morrido e havia lhe deixado louco de amor, e nos diz também que havia casado com Lady Rowena em um ato desesperado, no curta-metragem também os motivos do segundo casamento são os mesmos. A imagem que temos no decorrer desse discurso é ilustrada a partir da Figura 12, quando ambos se encontrar diante do altar:

Figura 12: O narrador e Rowena se casando

Ao passo que o narrador se encontra olhando para o nada, sem a menor preocupação em estar se relacionando pela segunda vez, Rowena se apresenta com um largo sorriso em seu rosto. Se no conto fica em aberto que a personagem poderia ser vítima de sua própria família, que permitiu o casamento entre eles apenas em virtude da sua "sede por ouro", no curta-metragem nos parece que há uma malicia, também, voltada para o interesse próprio de Rowena. Esta imagem de que a personagem representa alguém que só visa os seus benefícios pode ser refutada pelo fato de ela estar mostrando-se extremamente feliz com a realização do matrimônio, mas pelo modo que ela se comporta, também aparentando não estar se preocupado com o que está pensando esposo, nos faz acreditar que ela era uma mulher ambiciosa, interesseira.

3.4 Comparando as personagens femininas sob o olhar da perspectiva da crítica moderna

3.4.1 Berenice

Ao contrário do que entendemos em relação à Berenice da literatura – uma mulher fraca, inexpressiva e sem participação ativa – no filme ela regressa do violentamente do mundo dos mortos. Este ponto é, em nossa opinião, o que marca a principal diferença entre a personagem feminina do conto e a personagem feminina do curta-metragem. No cinema brasileiro, Berenice é retratada como uma mulher forte, pois em virtude de ela ter sido reprimida, de a opressão e negligência patriarcal de Egaeus ter se estendido ao longo de toda sua existência, ao final de tudo, ela ressurge com o propósito de punir o primo/noivo. A Figura 13 pode ser utilizada como prova de nosso argumento:

Figura 13: Berenice ensanguentada e retornando do além

Ao contrário do conto, onde Berenice permanece como esposa submissa para além da narrativa, no curta-metragem, de mulher submissa, ela passa a ser uma mulher dominadora. O que move Berenice a essa transformação não é o fato de Egaeus ter-lhe arrancado todos os dentes, mas sim pelo de ele ter violado a principal virtude dela enquanto mulher, isto é, a preservação de sua virgindade até o momento do casamento. Mas como acontece no conto, Berenice no curta também morre como noiva de Egaeus. Como podemos ver na Figura 14, há um *close-up* no ventre da moça e que nos leva a cena em que Egaeus se encontra velando, sozinho, o corpo da esposa morta:

Figura 14 Ventre de Berenice

Ao perceber que uma das mãos de Berenice possivelmente se moveu, indicando que ela talvez estivesse viva, Egaeus desperta de seus devaneios sombrios. Depois, a câmera volta para o seu semblante para mostra-lo pensativo e, finalmente a imagem volta para o ventre da moça, que nos leva a entender que a repetição da mesma imagem indica o desejo mórbido do narrador. Da mesma forma que o *close-up* das flores no início do filme nos remete à pureza de Berenice, a utilização de tal recurso cinematográfico diante de tal circunstâncias nos sugere a ideia de que o corpo de Berenice foi abusado sexualmente.

3.4.2 Morella

A comparação do filme com conto mostra grande semelhança entre as narrações e os diálogos. Em outras palavras, grande parte das discussões que foram feitas sobre essa personagem no Capítulo II poderiam ser retomadas aqui, mas com uma única diferença: a do ponto-de-vista narrativo. Ao invés de o homem, esposo e pai, ser o detentor da voz que desenvolve a história na literatura; no cinema, quem o faz é a personagem feminina da filha como foi mencionado antes. Em sua essência, o cinema brasileiro apresenta a personagem feminina como se fosse ela contando a história ao pai. Se não há imagens ilustrativas, só nos resta analisar não apenas o que foi dito por ela, mas também o tom que ela utiliza para poder se expressar. Logo no início, ela nos diz alegremente sobre os primeiros contatos entre os seus pais, a razão que os levaram ao altar e, também, algumas características da mãe. Como dissemos antes, há uma leve mudança na escolha das palavras ditas pelo narrador do conto:

> Foi com profundo e particular afeto que você via a sua amiga Morella. Conheceu-a, por acaso, há muitos anos, e desde o seu primeiro encontro sua alma ardeu em chamas como nunca antes. O destino conduziu, você e ela, ao altar. A erudição de Morella era profunda, seus talentos não eram de ordem comum. Sua força de espírito era gigantesca. Você a sentiu, e em muito assuntos foi o seu aluno.

No Capítulo II, alertamos quanto ao fato de Morella, a mãe, ter se afastado de todo o convívio social para voltar a sua existência com exclusividade ao seu homem. Ao contrário, no filme, a filha/narradora, ao falar de Morella mãe, ela deixa de lado a característica de que ela se dedicou com incrível veemência e subalternidade ao marido. Diante de tal diferença entre as obras literária e cinematográfica, podemos tirar algumas reflexões. Quando o homem assume a posição de detentor do discurso, é de sua índole própria colocar a mulher em uma posição inferior, uma vez que eles são frutos e estão inseridos em uma sociedade onde os interesses e as normas são regidas pelo patriarcalismo. Mesmo que as tramas posteriores do enredo do conto provem o inverso, isto é, de que Morella é superior, o homem – na condição de dono da voz que fala, de marido e de pai – tem que mostrar que é ele quem domina. No entanto, no momento em que é atribuído à filha a posição de dona do discurso, na sua condição de ser mulher, nos parece evidente que o que ela está fazendo é não mostrar que a sua mãe era uma figura dominada ou submissa. É como se a filha estivesse tentando resguardar a imagem da mãe, de alguma forma, dos olhares direcionados àquela que faleceu ao dar-lhe à luz. Em outras palavras, os traços que acusam Morella de ser uma esposa

submissa são totalmente ausentes na produção de Biscaia Filho. Outra fala da narradora que nos confirma esse posicionamento se encontra na seguinte passagem:

> Você não podia mais suportar o contato daqueles dedos brancos, nem o brilho daqueles olhos melancólicos, e ela sabia de tudo isso. Porém não o repreendia, consciente de sua fraqueza, ou de sua loucura. Você ansiava com desejo intenso pelo momento da morte de Morella.

No conto, o narrador diz que Morella não o recriminava pois ela *parecia* estar consciente da sua fraqueza e da sua loucura. Em outras palavras, ele precisa manter a sua postura de marido dominante, e com isso, deixa em aberto a possibilidade de essa ser, ou não, a causa que leva Morella a não expressar as suas imposições e queixas diante do esposo. Acreditamos que Morella, na literatura, não o reprime por saber qual é a sua posição diante do casamento.

Já no caso do filme, a filha discursa tendo ao seu lado a certeza de que sua mãe é superior a todo tempo. Ela eleva, mais uma vez, a presença da mãe deixando claro que Morella sabia de tudo que estava acontecendo. A narradora faz parecer, inclusive, que o seu pai era inferior diante da presença de sua mãe. Quando a filha tem àquelas palavras afirmadas, ela o faz com tom de tristeza, de melancolia, pois é no momento seguinte que ela aborda o fato de a mãe ter morrido em virtude do seu nascimento. Outro fator que merece ser evidenciado, que também sucede nesse momento, é a aparição da mãe Morella e de ela sentenciar, de maneira profética, o destino de seu esposo. Em um tom intimidador que mistura rancor e ódio, ela diz praticamente as mesmas palavras escritas por Edgar Allan Poe em seu conto com um marcante to de ameaça: “jamais existiram dias em que você pode me amar, mas depois de morta, você vai me amar”.

A partir de então, na parte que se inicia na Figura 6, a narradora de curta se apresenta toda deteriorada, exatamente como uma morta-viva. Órfã de mãe, fala com frieza e cautela sobre as suas próprias características. Diz cresceu sob a tutela de um pai que a amou fervorosamente, que a havia tido no decorrer de toda a sua vida como uma santa. Ela afirma, ainda, que havia se tornado estranhamente “igual àquela que se foi”, e no pouco tempo de sua existência, que ela havia crescido descontroladamente tanto no aspecto da inteligência como também no da aparência, exatamente como ocorre no conto. Se nas duas primeiras partes do curta-metragem observamos que a filha resguardava a imagem de sua mãe com zelo e carinho e que, na terceira, a narradora se coloca na posição de ser a própria mãe, isto é, de ser a reencarnação de Morella, acreditamos que uma imagem representa a outra: ao mesmo tempo

em que a imagem da filha reflete a da mãe, a da mãe reflete a da filha. O que se passa nas cenas ilustradas pela Figura 7 referem-se aos momentos finais do filme, e o seu desfecho, como todo o seu desenrolar, não se distanciam do conto. Essas cenas – que enfatizam o fato de na hora do batismo a filha ter sido chamada de Morella pelo pai e, na sequência, ter morrido e sido enterrada na cripta onde "estava" a mãe – tratam também de opressão, pois a narradora deixa muito claro que seu pai a enclausurou durante uma vida toda dentro dos limites de um quarto.

3.4.4 Ligeia

Ligeia, no conto, é apresentada sob diversas perspectivas. Ela é descrita do ponto de vista físico, intelectual, espiritual e etc. O que percebemos através dela é a imagem de um ser imaculado, sublime, materno. Por ela ser bela e inteligentíssima, tem total domínio sobre o narrador. Se entendemos que, no conto, o retrato que temos de Ligeia é de uma mãe, no filme acreditamos que essa imagem não é encontrada em momento algum. Em outras palavras, o domínio que ela tem sobre o seu homem é feito de maneira mais sexual e a faz permanecer como uma esposa dominadora. O que chama atenção na personagem Ligeia, e que é mantida por Biscaia, é o de que ela é uma esposa dominadora não apenas no nível espiritual. No que trata ao assunto doméstico e sexual, o diretor também nos mostra que a sua Ligeia é superior de uma maneira bastante criativa. Numa cena, ela vai até o esposo, que está sentado em uma cadeira absorto em leituras, e arranca-lhe das mãos um livro. Ao tomar tal atitude, que de acordo com as normas da sociedade patriarcal seria vista como ousada, a personagem deixa clara quais são as suas intenções. Através da Figura 14, percebemos que Ligeia não apenas possui a particularidade de fazer com que o homem detenha suas atividades intelectuais. Ao tirar-lhe da vista o livro, a personagem se senta no colo dele e manifesta o seu desejo sexual escancaradamente:

Figura 15: Ligeia manifestando-se sexualmente

Diante do modo que a personagem segura o rosto de seu marido e da maneira que o seu semblante se expressa, fica evidente que a personagem é superior. É Ligeia que vai em busca do corpo do marido, e não o contrário. É ela que fica numa posição acima da dele, privilegiada, e que nos viabiliza a interpretação de que é ela quem comanda totalmente a relação do casal. Enquanto o olhar de Ligeia é expressivo, forte e provocativamente aterrorizante, o do esposo é fraco, sem força e espantado. As cores do figurino utilizado pelos personagens também nos ajudam fazer uma leitura de que o branco da blusa do marido, que pode ser entendido como se fosse a luz, foi tomado pelas trevas, o preto do vestido de Ligeia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a nossa surpresa, quando estávamos encaminhados para os momentos conclusivos de nosso trabalho, descobrimos um fato importantíssimo e que merece ser relevado, pois até então, não tínhamos dado conta deste imprevisto. *Nevermore – Três delírios e um pesadelo de Edgar Allan Poe* – compilação dos curtas "Berenice", "Morella" e "Ligeia" de Paulo Biscaia Filho – não consta na lista de filmes apresentada pelo iMDb. Isso nos leva a pensar em dois pontos plausíveis. Inicialmente, se relaciona com a certeza de que os dados, lá oferecidos, não são exatos, precisos, e não devem ser confiados em sua totalidade. Em seguida, se liga com a suposição de que pode haver um número superior de filmes que foram baseados nas obras de Edgar Allan Poe tanto no Brasil como no mundo. Outro ponto, que serve como reforço para as nossas duas argumentações, reside também na não menção ao filme *Edgar Allan Poe*, dirigido por D.W. Griffith em 1909 e que se configura como o primeiro filme a trazer a biografia de Poe para as telas.

Ao compararmos as produções cinematográficas do diretor brasileiro com as produções literárias do escritor norte-americano, chegamos ainda mais ao consentimento das teorias propostas por Evan-Zohar, Susan Bassnett e Andre Laffevere. Um filme, quando se empenha em trazer a literatura para as telas de cinema, não carece obrigatoriamente de seguir o que está escrito à risca – conforme geralmente ocorre quando um filme dá origem a um livro – mas o responsável pelo acontecimento da tradução semiótica da literatura para o cinema deve *sempre* estar atento à cultura que receberá o produto final por dois motivos. Primeiro, é importante que ele não ofenda as pessoas que irão assisti-lo e, segundo, que ele vá em busca de atrair cada vez o público para um mundo que, para elas talvez, não fosse conhecido até então, isto é, o mundo da literatura.

A comparação também nos revela que, pelo fato de Edgar Allan Poe e de suas obras não serem as preferências das críticas das leituras feministas, os estudiosos foram levados mais à análise de temas que se referem ao universo masculino. Isto implica levar em consideração que, o foco da maioria dos debates sobre o autor, sempre centralizaram no horror ou até nas feições detetivescas de suas obras. Em outras palavras, estamos tentando dizer que, para Poe, os aspectos psicológicos do ser humano são bem mais importantes do que os aspectos físicos e, portanto, a sexualidade é explorada de modo muito sutil e praticamente imperceptível. Quando os contos "Berenice", "Morella" e "Ligeia" foram trazidos no formato cinematográfico e foram recebidos pela cultura brasileira, os corpos masculinos e femininos precisavam ser enfatizados e a sexualidade precisava acontecer ao máximo. Assim, a

superdose de cenas com as personagens femininas que envolvem sexualidade, como vimos através do curta “Ligeia”, faz todo sentido.

A produção de Biscaia Filho enviesada por este caminho, certamente, não ofende a sensibilidade cultural brasileira e parece um tanto quanto natural para um espectador nativo do Brasil. No entanto, talvez ela chocasse um espectador norte-americano. Mesmo que a sexualidade no cinema seja, atualmente, um ponto bastante recorrente para cineastas de todo o mundo, relaciona-la à Poe talvez soasse impactante e ofensivo para um conterrâneo seu, pois nem suas obras abarcam diretamente tal tema e a sua literatura sempre foi tida como um bom exemplar da literatura clássica.

Não podemos negar que a produção das imagens das heroínas de Edgar Allan Poe, feitas pelo cineasta Paulo Biscaia Filho, não indica apenas um acréscimo na lista de filmes baseados na obra do autor como um todo, mas que ela se configura, igualmente, como uma bela apresentação de contos que foram escritos no século XIX. Os curtas “Berenice”, “Morella” e “Ligeia” vêm para preencherem, em bom tom e estilo, a lacuna brasileira numa longa lista de adaptações/produções midiáticas das obras de Edgar Allan Poe a nível mundial.

Quando voltamos a atenção, no Capítulo I, para a história da recepção literária e cinematográfica dos contos de Edgar Allan Poe, além de a proposta ser nos distanciar do que oferecia outras dissertações e teses – que sempre iniciavam suas discussões a partir das teorias da adaptação – queríamos entender como se deu a construção de sua reputação em dois suportes midiáticos. Ao longo da primeira metade do século XIX, vimos que Poe se tornou conhecido por toda a sua pátria. Embora ele tenha arrancado inúmeros elogios como um imaginativo escritor de contos, como um escritor de versos ele foi quase que inteiramente negligenciado por parte de seus contemporâneos. Além do mais, por Poe ser alguém de personalidade e de comportamento complicados, por ter feito críticas severas a outros escritores norte-americanos e, também, por trazer à tona temas de difícil aceitação, ele foi deveras injuriado após a sua morte e acabou sendo vítima de uma tentativa de ofuscação da história literária dos Estados Unidos.

Se a obra e o nome de Edgar Allan Poe não tivessem chegado a tempo na Europa, mais precisamente nas mãos do poeta francês Charles Baudelaire e de outros que clamaram a favor de sua genialidade, provavelmente ele teria caído no esquecimento e jamais teria se tornado o autor norte-americano mais popular e mais estudado no mundo inteiro.

Já no século XX, Poe havia conquistado um reconhecimento totalmente diferente do século anterior. Ao longo dos cem últimos anos, seus contos não foram apenas analisados, interpretados e elogiados por grandes críticos, estudiosos e teóricos literários, mas foram

também trazidos em inúmeros momentos para as telas de cinema. Conforme mostramos, desde os anos iniciais do cinema, produtores e cineastas de inúmeros países se sentiram atraídos em adaptar/traduzir a literatura de Edgar Allan Poe. Os subsídios que a sua obra em geral deu para o cinema são muitas, e a literatura produzida por ele contribuiu, inclusive, para a formação da própria linguagem do cinema, ainda nos primeiros passos da história do cinema.

A atividade de fazer uma recapitulação da história da recepção literária e cinematográfica do autor nos levou a considerações que auxiliaram nos Capítulos II e III. Ao longo da viagem realizada no Capítulo I, percebemos que: 1) que a reputação de Poe, tanto literária como cinematográfica, possui diversas facetas; 2) que a sua obra foi melhor recebida por cineastas norte-americanos do que por críticos literários norte-americanos; 3) que em, muitos casos, Poe serviu apenas como uma forma de dar lucros a cineastas; 4) que o cinema adaptou bem mais os contos de ligados ao universo masculino do que aqueles que tratam do universo feminino; 5) que os cineastas do Brasil adaptaram/traduziram Poe poucas vezes e que, quando o fizeram, se voltaram exatamente para as obras que haviam sido pouco adaptadas/traduzidas.

Conforme assentado na Introdução, a proposta desta dissertação era fazer uma comparação dos contos “Berenice”, “Morella”, “Ligeia”, escritos no século XIX nos Estados Unidos; com os curtas-metragens homônimos produzidos recentemente em 2011 no Brasil. O que nos motivou a buscar as semelhanças e os contrastes entre obras de suportes e de nacionalidades diferentes foi a seguinte premissa: até que ponto a escolha de obras literárias para adaptações cinematográficas com personagens femininas são influenciadas pelo sociocultural do pais onde elas foram recebidas. Em outras palavras, queríamos entender, através da comparação entre contos e curtas, os motivos que levaram Paulo Biscaia Filho a trazer Edgar Allan Poe para as telas e, também, o porquê de ele ter se voltado não para os contos “tradicionais” no cinema – tais como “The Tell-Tale Heart”, “The Pit and the Pendulum”, “The Masque of the Red Death”.

Partindo deste ponto-de-vista relacionado à mulher e as suas funções no cinema brasileiro, poderíamos argumentar que as intenções por trás dos filmes de Paulo Biscaia Filho, ao trazer contos com forte presença de personagens femininas, era atender as necessidades de espectadores homens, conseguir o máximo de audiência de um público bem específico e, sem dúvidas, lucrar. Em outras palavras, se um filme for produzido no Brasil para o público nacional, os cineastas precisam aproveitar o que as imagens da mulher podem oferecer. Para chegarmos ao ponto de fazermos uma afirmação como essa, no caso de Biscaia Filho e de

Poe, precisávamos inicialmente entender como são apresentadas e quais são as imagens que possuem as mulheres Berenice, Morella e Ligeia na literatura.

O levantamento e discussão de dados nos ajudou a montar o arquétipo das personagens femininas Berenice, Morella e Ligeia, de Edgar Allan Poe. Primeiro, apresentamos as razões que as levam ser chamadas de heroínas góticas de acordo com as características que elas possuem para, em seguida, enquadrá-las em categorias relacionadas às imagens da mulher na literatura, como esposa submissa/dominadora, mãe e outras, como a mulher no pedestal. Aqui, concluímos que Morella e Ligeia nos mostram diversas características de mulheres que são inferiores aos seus maridos e que, ao final das narrativas, se revelam mulheres dominadoras, pois de acordo com a crítica, elas voltam do mundo dos mortos para se vigarem de homens opressores e que acreditavam no patriarcalismo. Ao respeito de Berenice, concluímos que a imagem que predomina é a da esposa submissa: uma mulher fraca, sem voz ativa e que servia sobretudo para atender as necessidades de Egaeus.

Quando voltamos nosso olhar para a comparação das obras literárias e cinematográficas, exercício desenvolvido no Capítulo III, tínhamos em mente algumas considerações: que o Brasil havia se voltado para obras com personagens femininas e que o cinema nacional se aproveitava das imagens da mulher. O primeiro passo dado foi entender o *background* artístico de Paulo Biscaia Filho para sabermos qual era o seu envolvimento artístico com a obra de Edgar Allan Poe. Então, descobrimos que quando o diretor se responsabilizou em adaptá-lo, ele estava retomando um trabalho que já havia desenvolvido ao lado do autor desde a década de 90, quando trouxe Poe pela primeira vez para os palcos de teatro. Isto, consequentemente, nos leva a entender que Paulo Biscaia Filho não era apenas familiarizado com os contos de Poe, mas que ele já havia se empenhado em verte-los para outro suporte midiático.

É em decorrência de todos esses fatores que, finalmente, concluímos que as personagens de Paulo Biscaia Filho conservam quase que integralmente toda as características das personagens de Edgar Allan Poe. Queremos dizer, com isso, que o diretor se preocupou em manter o que o autor norte-americano havia proposto através de suas obras.

Como um estudo nunca se apresenta como completo, ficamos com sede em afundar ainda mais as nossas pesquisas e estudos não apenas sobre a recepção cinematográfica de Edgar Allan Poe no Brasil, mas, também, em produções latino-americanas.

REFERÊNCIAS

ANACLETO, Aline Ariana; TEIXEIRA, Fernando Silva. *A questão do feminino e o cinema Brasileiro*. IN: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis: UFSC, 2013. p. 1-12. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1388076220_ARQUIVO_AlineArianaAlcantaraAnacleto.pdf

ALLEN, Hervey. *Israfel: Vida e época de Edgar Allan Poe*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: Um homem em sua sobra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaios sobre Edgar Allan Poe*. São Paulo: Editora Ícone, 2003.

BELLIN, Greicy Pinto. *Musas interrompidas, vozes silenciadas:* a representação da figura feminina em três contos de Edgar Allan Poe [dissertação]. Curitiba: UFPR, 2008. Disponível em http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/24043/DissertacaoDefesa.pdf?sequence=1&isAllowed=y

BIEGANOSWKI, Roland. "The Self-Consuming Narrator in Poe's 'Ligeia' and 'Usher'". IN: *American Literature* 60 Vol. II. Durham: Duke University Press, 1988. p. 175-187. Disponível em http://www.jstor.org/stable/2927203?seq=1#page_scan_tab_contents

BISCAIA FILHO, Paulo. "Nevermore – Três pesadelos e um delírio de Edgar Allan Poe". Curitiba: Vigor Mortis, 2011.

BLYTHE, Hal; SWEET, Charlie. "Poe's Satiric Use of Vampirism in "Berenice"". *Poe Studies*, 1981. p. 23-24. Disponível em http://www.eapoe.org/pstudies/ps1980/p1981202.htm

BOYLE, Eloise. "Poe in Russia". IN: Lois Davis Vines (edi.). *Poe Abroad*: Influence, Reputation, Affinities. Iowa: University of Iowa Press, 1999. p. 19-25.

BRITO, João Batista de. *Literatura, cinema, adaptação*. In: Revista Graphos. João Pessoa, vol. 1, nº 2, jun. 1996. p. 9-28.

_____. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMPBELL, Killis. *Contemporary Opinion of Poe*. IN: PMLA Vol. 36, No. 2. New York: Modern Language Association, 1925. p. 142-166. Disponível em http://www.jstor.org/stable/457317?seq=1#page_scan_tab_contents

CARNIERI, Helena. O corvo curitibano ataca novamente. IN: *Gazeta do Povo*. Curitiba: 2011. Disponível em: http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-corvo-de-curitiba-ataca-novamente-4jk89xb7um543iwdvw8n8rnf2

COSTA, Flávia Cesarino, “Primeiro Cinema” IN: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Editora Papirus, 2006. p. 17-54.

DA SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras. *A queda da casa de Usher*: (re)criação da atmosfera fantástica, do conto ao filme [dissertação]. João Pessoa: UFPB, 2008. Disponível em http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Cicera.pdf

DINIZ, Luis de Melo. *O processo de interdiscursividade entre artes*: literatura e cinema. In: Revista Graphos. João Pessoa, vol. 9, nº 1, nov. 2007. p. 89-102.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Theory*. Durham: Duke University Press, 1990.

FERGUSON. Mary. *Images of Women in Literature*. 2ed. Boston: Houghton Mifflin Company, 1977.

FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*, 2nd ed. New York: Dell, 1966.

FREITAS, Mariana Fagundes. *Poe's Vapire-like Women*. IN: *Anais Congresso Internacional Para Sempre Poe*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 229-233. Disponível em http://www.juliojeha.pro.br/evil_poe/marianaFagundesFreitas.pdf

FORCLAZ, Roger. *Poe in Germany and Austria*. IN: VINES, Lois Davis. *Poe Abroad:* Influence, Reputation, Affinities. Iowa: University of Iowa Press, 1999. p. 38-44.

GAUCI, MARIO. *The Black Cat Review.* Disponível em http://www.imdb.com/title/tt0033397/reviews.

GERBASE, Carlos. *O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (e o que a literatura ainda aprende com o cinema).* In: Poe & outros – A obra de Edgar Allan Poe na literatura e no cinema; Rio de Janeiro, vol. 44, nº 2, 2009. Disponível em http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Ingles/artigos/gerbase.pdf

HARVEY. Roland. *The Critical History of Edgar Allan Poe’s* The Narrative of Arthur Gordon Pym. New York: Routledge, 1998.

HAYES, Kevin. *Edgar Allan Poe.* London: Reaktion Books, 2009.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

KLEE, Marcia Morale. *Fantasmas da paisagem gótica feminina: A tradição em* Changing Heavens, *de Urquhart* [dissertação]. Rio Grande: UFRG, 2008. Disponível em http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2660/marciaklee.pdf?sequence=1

LAWRENCE, D. H. *Studies in Classic American Literature.* Disponível em http://xroads.virginia.edu/~hyper/LAWRENCE/lawrence.html.

LIPPIT, Noriko Mizuta. “Poe in Japan”. IN: VINES, Lois Davis Vines (edi.). *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Iowa: University of Iowa Press, 1999. p. 135-148.

LLOYD-SMITH, Allan. *American Gothic Fiction:* An Introduction. London: Bloomsbury Academic, 2004.

MABBOTT, Thomas Ollive. *The Collected Works of Edgar Allan Poe* (Vol. I). Cambridge: Harvard University Press, 1968.

_____. *The Collected Works of Edgar Allan Poe* (Vol. II). Cambridge: Harvard University Press, 1978.

_____. *The Collected Works of Edgar Allan Poe* (Vol. III). Cambridge: Harvard University Press, 1978.

MARTENS, Elien. *The Representation of Women in the Works of Edgar Allan Poe* [dissertação]. Gante: University Ghent, 2013.

MARTINS, Lúcia Santana. “Introdução”. IN: BAUDELAIRE, Charles. *Ensaios sobre Edgar Allan Poe*. São Paulo: Editora Ícone, 2003. p. 7-8.

MENDES, Oscar. *Influência de Edgar Allan Poe no estrangeiro.* Disponível em http://allanpoe4.blogspot.com.br/2010/04/influencia-de-poe-no-estrangeiro-por.html.

MENDONZA, José Luis Rivera. *Expressionist horror in the sound era...* Disponível em http://www.imdb.com/title/tt0023249/reviews.

MIQUEL-BALDELLOU, Marta. *Demonising the Victorian Heroine's Coming-of-Age in Edward Bulwer-Lytton's Lucretia and Edgar Allan Poe's Women's Tales*. Odisea.9, 2008. P. 179-89. Disponível em http://www.ual.es/odisea/Odisea09_Miquel.pdf

OSCHERWITZ, Danya; HIGGINS, Maryellen. *Historical Dictionary of French Cinema*. Lahan: Scarecrow Press, 2007.

PEEBLES, Scott. *The Afterlife of Edgar Allan Poe.* New York: Candem House, 2004.

POE, Edgar Allan. *Poetry, Tales & Selected Essays*. New York: Library of America, 1996.

_____. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

_____. *O escaravelho de ouro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

_____. *Contos de imaginação e mistério.* São Paulo: Editora Tordesilhas, 2012.

_____. *Poemas e ensaios*. São Paulo: Editora Globo, 2009.

QUINN, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. New York: D. Appleton-Century Company, 1941.

SAULNIER, Katie. *From Virtuous Virgins to Vampire Slayers:* The Evolution of the Gothic Heroine from the Early Gothic to Modern Horror. Watcher Junior Volume IV: Issue 1, Novembro 2009. Disponível em http://www.watcherjunior.tv/04/saulnier.php.

STAM, Robert. "Teoria e prática da adaptação à intertextualidade". IN: *Ilha do Desterro*: A journal of English language, literatures in English and cultural studies, Florianópolis, vol. 21, n.51, jul./dez., 2006.

STOVALL, Floyd, *The Women of Poe's Poems and Tales.* IN: Texas Studies in English. No. 5 (October, 8, 1925), pp. 197-209. University of Texas Publication. Disponível em WWW.JSTOR.ORG/ stable/20779365.

The Southern Literary Messanger, Richmond Virginia, 1835.

VINES, Lois Davis. "Poe in France". IN: Lois Davis Vines (edi.) *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Iowa: University of Iowa Press, 1999. p. 9-18.

WHALEN, Terance. "Poe and the American Publishing Industry". IN: KENNEDY, J. Gerald (edi.) *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New Yorke: Oxford University Press, 2001.

WEEKES, Karen. "Poe's Feminine Ideal". IN: Hayes, Kevin J. (edi.) *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 148-62.

WOOLF, Paul. "The movies in the Rue Morgue: adapting Edgar Allan Poe for the screen" .IN: R. Barton Palmer (edi.) *Nineteenth-Century American Fiction on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.