

CURSO DE LETRAS

Felipe Douglas Thom

**“CICLO POE”: ANÁLISE DE TRÊS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS
DE ROGER CORMAN DOS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE**

Santa Cruz do Sul

2015

Felipe Douglas Thom

**“CICLO POE”: ANÁLISE DE TRÊS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS
DE ROGER CORMAN DOS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE**

Trabalho de Monografia apresentado ao
Curso de Letras, da Universidade de
Santa Cruz do Sul, como atividade
integrante do currículo normal do curso.

Orientador: Prof. Norberto Perkoski

Santa Cruz do Sul

2015

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal analisar três filmes realizados pelo cineasta Roger Corman, que na década de 1960 utilizou alguns contos de Edgar Allan Poe para adaptar e assustar os fãs do gênero do horror, numa série de filmes que ficou conhecida como “ciclo Poe”. Para tal, procuramos diferenciar os elementos da narrativa literária e dos elementos fílmicos, apontando as possíveis aproximações e diferenças existentes entre essas duas artes. Após, estudaremos e conheceremos a história de Edgar Allan Poe e a de Roger Corman e quais foram os obstáculos enfrentados para as adaptações fílmicas. Em seguida, comparamos os três filmes e os contos utilizados para suas adaptações.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Linguagem. Análise fílmica.

ABSTRACT

This study is meant to examine three films directed by filmmaker Roger Corman, who in the 1960s was used a few tales of Edgar Allan Poe to adapt and scare horror fans of the genre, a series of films that became known as "Poe cycle ". To this end, we seek to differentiate the elements of literary narrative and filmic elements, pointing out the possible existing approaches and differences between these two arts. After, we will study and learn the story of Edgar Allan Poe and Roger Corman and what were the complications faced to the filmic adaptations. Next, let us compare the three films and the stories used for the adaptations.

Keywords: Literature. Cinema. Language. Film analyses.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 LITERATURA E CINEMA	7
1.1 Elementos da narrativa literária	7
1.2 Elementos da narrativa cinematográfica.....	10
2 EDGAR ALLAN POE E ROGER CORMAN: O CICLO DO HORROR	17
2.1 O autor Edgar Allan Poe.....	17
2.2 O cineasta Roger Corman.....	21
2.3 O “ciclo Poe”	22
3 ANÁLISE FÍLMICA: COMPARANDO OS FILMES COM OS CONTOS	25
3.1 <i>O solar maldito</i>	25
3.2 <i>Muralhas do pavor</i>	33
3.3 <i>A orgia da morte</i>	43
CONCLUSÃO	51
REFERÊNCIAS	53

LISTA DE FIGURAS

Figura 01- Pôsteres dos filmes de Roger Corman	25
Figura 02- A mansão dos Usher	27
Figura 03- Os personagens principais de <i>O solar maldito</i>	28
Figura 04- Retratos dos antepassados da família Usher	29
Figura 05- O singelo velório de Lady Madeline Usher	29
Figura 06- Sequência do sonho de Philip	30
Figura 07- O despertar de Madeline.	31
Figura 08- Sequência em que Madeline ataca Philip.	31
Figura 09- Sequência em que Madeline ataca Roderick e o incêndio na mansão.....	31
Figura 10- As ruínas do solar dos Usher.	32
Figura 11- Lenora voltando à casa do pai	34
Figura 12- Morela.....	34
Figura 13- A destruição da mansão.	35
Figura 14- Montresor, Anabelle e o gato preto	37
Figura 15- Vicent Price como Fortunato	38
Figura 16- Montresor no desafio da degustação.....	38
Figura 17- Montresor ocultando Fortunato vivo na parede.....	39
Figura 18- Efeito distorcido.....	39
Figura 19- Atrás da parede	40
Figura 20- Vicent Price interpretando o Sr. Valdemar	40
Figura 21- O hipnotizador Sr. Carmichael e o Sr. Valdemar	41
Figura 22- Cena da hipnose na <i>articulo mortis</i>	41
Figura 23- Sequência em que Valdemar desperta de seu transe.....	42
Figura 24- Sequência da “Morte Rubra” no primeiro ato do filme.....	44
Figura 25- O salão verde	48
Figura 26- Os demais salões.....	48
Figura 27-... e a cor preta, cujo salão é destinado para cultos satânicos	48
Figura 28- “ <i>Não há rosto na morte até o momento de sua própria morte</i> ”	49
Figura 29- Momento da revelação da “Morte rubra” para Próspero e a “orgia”	50

INTRODUÇÃO

Há algo de fascinante ao ler os contos de Edgar Allan Poe. Para além de toda sua importância como ícone literário, poeta, jornalista e escritor, biografias a seu respeito o descrevem como um bêbado, depravado e alguém com um casamento trágico e uma morte misteriosa. Suas histórias focalizam muito mais desequilíbrios mentais do que forças sobrenaturais. Contos de horror com um clima estranho e requintes de ironia. Considerado como um mestre do mistério, Poe criou a base do terror moderno e também das histórias de detetive antes mesmo de Arthur Conan Doyle nascer. Seus contos são famosos por não possuírem finais felizes, assim como não raro terminarem com toques de crueldade, como em “A máscara da morte rubra”, o que revela seu gosto pelo sombrio e pelo macabro. Por esse motivo, não foi surpresa ver muitas de suas obras serem adaptadas em outras formas de expressão.

Aproximadamente cinquenta anos após sua morte, uma nova tecnologia surgiu na França, o cinema, o que possibilitou contar as histórias de terror de Edgar Allan Poe em imagens projetadas numa superfície plana. Para Newman¹, Poe foi “por muito tempo, [...] o único nome de autor, no sentido comercial, de filmes de horror como gênero”. Havia nomes de personagens populares como Frankenstein ou Drácula, mas se fosse colocado em um cartaz, “do livro de Mary Shelley...” ou “... Bram Stoker”, isso não significaria tanto quanto: “da mente de Edgar Allan Poe”. Algo que cineastas perceberam que era comercial e resolveram explorar em futuros filmes.

A primeira tentativa de se fazer um cinema que possuía os elementos das obras do autor, surgiu em 1914, com *The Avenging Conscience*, de D. W. Griffith. O filme utilizava o argumento de “O coração delator”, um conto clássico de Poe, que fala sobre a culpa de um anti-herói envolvido num esquema de assassinato.

No entanto, foi em 1960, com a união do cineasta Roger Corman com o ator Vincent Price, que as obras de Edgar Allan Poe ganharam notoriedade entre os espectadores. Através da companhia *American International Pictures* e, principalmente, em colaboração com o escritor / roteirista Richard Matheson, Corman e Price resolvem produzir o terror de Allan Poe em oito filmes conhecidos como "ciclo Poe". Em 1960, filmam *O solar maldito* – adaptação de “A queda da casa de Usher”; em 1961, *A mansão do terror* – adaptação de “O poço e o pêndulo”; em 1962, *Muralhas do pavor* –

¹ Kim Newman on Edgar Poe [video]; In Edgar Allan Poe no cinema, Versátil, dvd, 2015.

inspirado em três contos de Poe (“Morela”, “O gato preto” e “O caso do Sr. Valdemar”), no mesmo ano *Enterro prematuro* (baseado no conto homônimo) é exibido; em 1963, *O castelo assombrado* (obra que referencia apenas algumas citações do poema de Poe, “O castelo assombrado”) e *O corvo* são adaptados; em 1964, *A orgia da morte* (adaptação do conto “A máscara da morte rubra”), considerado seu melhor filme. E, também em 1964, é rodado *O túmulo do sinistro*, baseado no conto “Ligeia”.

Mesmo dirigindo quase sem dinheiro e subestimado por grande parte da crítica da época, Corman persistiu e alcançou o sucesso. Seu estilo de cinema também fez escola, ensinando alguns prós e contras aos profissionais no início de suas carreiras. Entre eles, estão diretores e produtores notáveis como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Ron Howard, Gale Anne Hurd, Joe Dante e James Cameron; além de atores como Jack Nicholson, Robert De Niro, Dennis Hopper e Sylvester Stallone.

Com o objetivo de conhecer as semelhanças e diferenças que existem entre duas manifestações artísticas de uma mesma obra, buscamos, por intermédio deste trabalho monográfico, investigar a adaptação da literatura ao cinema. Buscaremos analisar elementos narrativos entre as duas artes, literária e cinematográfica, principalmente a última, e apontar em que a obra adaptada foi fiel à original e, se não, quais outros elementos foram inseridos para desenvolver a história.

Iniciamos nosso estudo com os conceitos teóricos sobre literatura e cinema e o trabalho de adaptação, analisando até que ponto o cinema utiliza-se da literatura para contar suas histórias. No capítulo seguinte, iremos verificar o contexto histórico, social e cultural do autor Edgar Allan Poe e do cineasta Roger Corman. No terceiro capítulo, nosso trabalho monográfico terá como objetivo a análise de três filmes adaptados dos contos de Poe, sendo eles: *O solar maldito*, *Muralhas do pavor* e *A orgia da morte*.

Inserimos este trabalho monográfico do Departamento de Letras da UNISC dentro da linha de pesquisa “Processos cognitivos e textualidade”, cujo objetivo é investigar os processos de conhecimento e de sentido inerentes à leitura de obras narrativas ficcionais, entre elas, o cinema e a literatura.

1 LITERATURA E CINEMA

A evidente existência de uma inter-relação entre literatura e diferentes formas de expressões artísticas pode ser percebida em pinturas e músicas baseadas em trabalhos ficcionais, dramáticos e poéticos. No final do século XIX, no entanto, uma nova linguagem artística era inserida e formaria fortes laços para contar suas histórias: o cinema. A literatura compartilha com o cinema a habilidade de aplicar estruturas e dispositivos de narrativa. A sequência de imagens na tela conta uma história equivalente a uma sequência de palavras em uma página de um livro. Os filmes, como as histórias na literatura, apresentam ação, imagens e palavras para representar a vida. Porém, quando um cineasta propõe adaptar uma obra literária, o resultado nem sempre acaba agradando autores, espectadores e leitores, em decorrência da falta de fidelidade com a narrativa original.

Para que possamos entender o processo de adaptação cinematográfica e as razões pelas quais um filme inspirado numa obra literária, com frequência, deixa de apresentar alguns aspectos ou fatos relevantes da história contada no livro, confrontaremos essas duas linguagens, procurando apontar as características específicas de cada uma.

1.1 Elementos da narrativa literária

Sendo a capacidade de narrar uma qualidade inerente dos seres humanos, frequentemente nos encontramos narrando acontecimentos ou contando eventos dos quais participamos, aos quais assistimos ou sobre os quais apenas ouvimos falar.

As obras narrativas existentes hoje são as mais diversas, assim como são os meios em que estas são encontradas. Vivemos às voltas com mitos, lendas, contos, crônicas, romances, novelas, histórias em quadrinhos, seriados de televisão, jogos eletrônicos, filmes e animações. Das pinturas nas paredes das cavernas à televisão interativa, muitas são as formas possíveis de narrar acontecimentos: por palavras (oralmente ou por escrito), por imagens (estáticas ou dinâmicas), por gestos, etc. Uma narrativa representa uma sequência de acontecimentos interligados, que são transmitidos em uma estória. As estórias sempre reúnem aqueles que as narram e aqueles que as

ouvem, leem ou assistem. Quem narra, por sua vez, “escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (PELLEGRINI, 2003, p. 64).

Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos essenciais, sem os quais não pode existir. Sem os acontecimentos não se é possível contar uma estória. Quem vive os acontecimentos são as personagens, em tempos e espaços determinados. Por fim, é necessária a presença de um narrador — elemento fundamental à narrativa — uma vez que é ele que transmite a estória, fazendo a mediação entre esta e o ouvinte, leitor ou espectador. Trataremos a seguir, portanto, de enredo (juntamente com o tema, o assunto e a mensagem das estórias), personagens, tempo, espaço e narrador, bem como de suas particularidades na constituição das narrativas de contos. O conhecimento mais amplo desses elementos facilitará a análise dos filmes.

Quando se pensa no conceito de literatura, logo vem à mente a escrita, a palavra impressa no livro. Mas sua concepção vai além, tornando-se um sistema integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias.

Podemos afirmar que, através das palavras, os escritores constroem, sob os mais diversos gêneros, narrativas literárias que possibilitam ao homem refletir e explorar os aspectos culturais, reconhecer, muitas vezes, a própria identidade, além de despertar para o novo. Sartre, (1999, p. 142) declara que “a força de um escritor reside em ação direta sobre o público, na cólera, no entusiasmo, na reflexão que provoca por seus escritos”.

Nas narrativas literárias, o autor narra a história ou o enredo baseado em fatos reais ou fictícios. D’Onofrio (2006, p. 53) relata que podemos conceituar a narrativa como “todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados”. Perante tal conceito, no universo da literatura, se caracterizam como espécies narrativas o romance, o conto, a novela, a crônica e a epopeia.

De acordo com D’Onofrio (2006), “toda narrativa tem um ponto de partida, um caminho a percorrer e um ponto de chegada”. Enquanto o primeiro e o terceiro momentos expressam apenas situações sem dinamismo, mas que indicam e qualificam as personagens e também apresentam as determinações de espaço e tempo, no segundo momento se concentra toda a ação da narrativa, em que os fatos se encaminham para uma linha de destino.

O tema, de acordo com Franco Jr. (2003, p. 43), "é o assunto abordado dramaticamente pela narrativa, ou seja, é o assunto que abarca o conflito dramático nuclear da história narrada pelo texto narrativo".

Para Franco Jr. (2003), a intriga refere-se ao enfrentamento que ocorre a partir das ações das personagens, elaborando suas proezas no transcorrer da narrativa. Já a estória e o enredo, segundo o autor, correspondem aos conceitos de fábula e trama. A estória é utilizada para identificar a síntese da história narrada e o enredo identifica o modo como a história é construída através das palavras e organizadas sob a forma de texto.

Franco Jr. (2003) ainda destaca que outros elementos de fundamental importância para a composição da narrativa literária são: a personagem, o narrador, o clímax, o espaço e o tempo. Para D'Onofrio (2006, p. 88), o enredo só existe através da ação das personagens, como fica claro quando afirma que "as personagens constituem os suportes vivos da ação e os veículos das ideias que povoam uma narrativa". Para Franco Jr., em relação a personagem principal:

A personagem é classificada como principal quando suas ações são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Geralmente, desempenha a função de herói da narrativa, reivindicando para si a atenção e o interesse do leitor. Não é incomum que um mesmo texto apresente mais de uma personagem principal. (2003, p. 38)

O narrador pode ser classificado como narrador-participante, quando narra em primeira pessoa e participa da história. Nesse caso, o narrador pode ser o narrador-protagonista ao exercer o papel principal, em que ele conta sua própria história. E narrador-personagem secundário que, segundo D'Onofrio (2006, p. 63), é quando o narrador "não é o protagonista, mas outra personagem que, embora participe dos acontecimentos, não exerce um papel de primeiro plano". Um bom exemplo seria a personagem Dr. Watson, que nas histórias de Sherlock Holmes narra os acontecimentos para o leitor.

Quando narrado em terceira pessoa, o narrador não possui relação com a história; trata-se de um narrador observador. Pertence a ele o direito de descrever as características das personagens e explicar ao leitor a sucessão dos fatos.

O narrador-onisciente conhece tudo sobre as personagens e sobre o enredo, sabe o que passa no íntimo das personagens, conhece suas emoções e pensamentos. Ele é capaz de revelar suas vozes interiores, seu fluxo de consciência, em primeira pessoa.

Quando isso acontece, o narrador faz uso do discurso indireto livre. Assim, o enredo se torna plenamente conhecido, os antecedentes das ações, suas entrelinhas, seus pressupostos, seu futuro e suas consequências.

O narrador é o foco essencial da narrativa. Ele se apresenta desencadeando todos os acontecimentos, que o leitor terá que interpretar, com sua imaginação e lógica, de forma a entender toda a trama correspondente à estória que é contada, o que, portanto, “envolve o trabalho de criação do escritor, as escolhas textuais que ele fez para contar a história” (FRANCO Jr., 2003, p.36).

O clímax tem por objetivo provocar grande tensão no leitor, tanto por ser a resolução dos acontecimentos, quanto por constituir o ápice do conflito dramático.

Espaço, em uma narrativa, é estabelecido como sendo o lugar onde a ação ocorre, servindo como pano de fundo para a construção das personagens e constituindo a sua condição social e de seu estado de espírito, identificando certas características, por exemplo, rico ou pobre, espaço urbano ou rural, e assim por diante. Tem como função principal situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, influenciando suas atitudes, seus pensamentos, suas emoções, e sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens.

Para narrarmos uma estória, necessitamos de tempo. É na camada temporal que se organizam os acontecimentos de uma estória em uma sequência passível de entendimento. Portanto, o tempo na narrativa literária se refere aos acontecimentos, aos fatos e às ações da história narrada.

1.2 Elementos da narrativa cinematográfica

Literatura e cinema são artes narrativas e, conseqüentemente, um pretexto para contar histórias. Embora seja óbvio que a linguagem literária e a linguagem cinematográfica sejam diferentes sistemas de comunicação, elas compartilham a mesma estrutura. Enquanto a literatura utiliza-se do uso de palavras e o cinema, da imagem para provocar sentimentos e emoções em quem lê ou assiste, ambos buscam realizar, cada uma à sua maneira, uma forma de contar histórias com início, meio e fim, tanto para entreter, quanto para também gerar conhecimento para o leitor/espectador.

O roteiro de cinema, ou o *script*, nada mais é do que a materialização da relação entre literatura e cinema. Podemos dizer que não há filmes sem palavras,

incluindo os filmes mudos, já que necessitam do texto pelo menos na sua elaboração. De certa maneira, no cinema as histórias são contadas com os olhos abertos, enquanto na literatura, com os olhos fechados, utilizando-se da imaginação como auxílio imagético.

Filmes, assim como obras literárias, apresentam ação, imagens e palavras transfigurando a vida. Obras literárias possuem bases estilísticas e temáticas na apresentação das personagens e incidentes. O teatro, inicialmente, assemelha-se mais ao cinema por causa da utilização de atores e locações, com especial ênfase na narrativa. O impulso da literatura é a linguística, o impulso do cinema é o visual e imediato.

Uma analogia se destaca entre cinema e literatura. As estruturas básicas de um romance são as palavras, as sentenças, os parágrafos e os capítulos. No filme ocorre o mesmo, há o quadro, a cena filmada e a sequência. Na literatura, as palavras e, no cinema, as imagens são similares como fenômenos visuais.

Escritores e cineastas utilizam-se do uso de linguagens para poder contar suas histórias. Enquanto um filme é multissensorial e uma experiência em comunidade, com empatia imediata, a literatura é unissensorial e de experiência privada, portanto mais reflexiva. Como um filme, normalmente, é assistido com a presença de mais pessoas no ambiente de exibição, a resposta da audiência pode afetar a percepção de determinado filme. No gênero narrativo literário, uma experiência tipicamente privada, na qual a relação entre autor e leitor é relativamente direta e imediata, ocorre uma percepção mais sedimentada. Há também o fator de que, ao ler um romance e deparar-se com uma situação não muito clara, o leitor tem a opção de reler aquela passagem e refletir sobre ela ou somente virar a página e “agilizar” a narrativa.

Como a narrativa literária, a narrativa cinematográfica também apresenta uma série de elementos estruturais, passando pelo controle de diversas técnicas, como montagem, filmagem, fotografia, som e cenografia. Além desses elementos, são importantes, na estrutura fílmica, o espaço, o tempo, a linguagem, as personagens e o narrador.

A montagem fílmica “pode criar ou evidenciar relações puramente intelectuais, conceituais, de valor simbólico: relações de tempo, de lugar, de causa e consequência” (BETTON, 1987, p. 76). Portanto, é a montagem que dá sentido ao que o espectador está assistindo na tela, procurando o máximo de efeito de choque que a imagem seja capaz de produzir a serviço de uma causa. Ela serve também para dar ritmo ao filme. Betton ainda afirma, citando Pudovkin:

A montagem não se limita – longe disso – a um simples trabalho de cortes e colagens: é também e sobretudo uma criação. Linguagem do realizador, “ela impõe um estilo e revela uma visão original do mundo.” A montagem preside a organização do real visando satisfazer simultaneamente a inteligência e a sensibilidade provocando a emoção artística, o efeito dramático ou onírico; faz malabarismos com o tempo e o espaço, com cenários e personagens. É o elemento mais específico da linguagem cinematográfica, “o fundamento estético do filme” (BETTON, 1987, p. 71)

Betton, então, a partir desses estudos, classifica os tipos de montagens em três categorias principais: montagem rítmica, montagem intelectual ou ideológica e montagem narrativa.

A primeira delas trata-se de um ritmo de atenção, em vez de um ritmo abstrato temporal, como ele cita em seu exemplo, “vem então um momento de atenção máxima em que significação, a razão de ser de um plano é captada: gesto, palavra ou movimento fazem o desenvolvimento progredir; em seguida, a atenção baixa, e, se o plano se prolongar, nasce um momento de aborrecimento, de impaciência” (1987, p. 72).

O segundo tipo de montagem, intelectual ou ideológica, consiste em dar da realidade uma visão reconstruída intelectualmente, aproximando planos a fim de comunicar um ponto de vista, um sentimento ou um conteúdo ideológico ao espectador:

É preciso não somente olhar, mas examinar; não somente ver, mas conceber; não somente tomar conhecimento, mas compreender. E é nesse ponto que os procedimentos de montagem são de uma ajuda eficaz ao cinema [...]. A montagem é então inseparável da ideia, que analisa, critica, une e generaliza [...]. A montagem é então um novo método, descoberto e cultivado pela sétima arte para precisar evidenciar todas as ligações, exteriores ou interiores, que existem na realidade dos acontecimentos diversos. (BETTON, 1987, p. 75)

Por último, a montagem narrativa, Betton (1987) afirma que é utilizada para contar uma ação através da reunião de diversos fragmentos da realidade, cuja sucessão se destina a formar uma totalidade significativa.

A filmagem é uma técnica que consiste em quatro modalidades fundamentais, conhecidas por plano fixo; sequência de planos variados quanto a escala; ângulo de filmagem; e plano em movimento. O plano fixo determina uma distância fixa, um ponto de vista único. A sequência de planos variados se refere à filmagem em que ocorre com bastante frequência o deslocamento da câmera. Em relação ao plano em movimento, a cena é filmada com a câmera em movimento com o intuito de “focalizar melhor, e em fases sucessivas os diversos elementos que compõem a cena, para produzir efeitos de intensificação expressiva” (COSTA, 1987, p. 185).

A fotografia é o elemento encarregado de encantar o espectador com sua arte e contribuir, junto com outros elementos audiovisuais, com o tom, a atmosfera que o diretor pretende alcançar. Exatamente por isso é que a maioria das pessoas, quando diz que um filme é ruim é porque ele não provocou nada. Essa é a função do diretor de fotografia. Utilizando a técnica de escrever com a luz, ele tem a missão de reunir uma seleção de imagens que informem e encantem ao mesmo tempo. Portanto, podemos compreender o cinema como uma história sendo contada pelo ponto de vista de duas pessoas: o diretor do filme e o diretor de fotografia. Esta possui certa verdade interior que provoca profundamente os espectadores.

O som de um filme, de acordo com um bom número de críticos, é responsável por pelo menos quarenta por cento, senão mais, na emoção que o espectador sente perante determinada sequência que está sendo mostrada na tela: “O som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera” (BETTON, 1987, p. 38).

Para o autor, o som assegura uma continuidade perceptiva no filme e permite incrementar a impressão de autenticidade, credibilidade material e estética da imagem. Para Betton (1987, p. 47), a música, mesmo na era do cinema mudo, carrega uma considerável função, a de fornecer ao espectador “uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade”.

Portanto, a música constitui um dos mais poderosos elementos dramáticos da produção audiovisual, ocupando uma posição privilegiada na trilha sonora cinematográfica. É de sua competência expressar diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento.

A seguir, Betton, utiliza-se de uma citação de Maurice Jaubert em *La musique de film*, para sustentar sua teoria:

Não vamos ao cinema para escutar músicas. Só pedimos que ela aprofunde em nós uma impressão visual. Não pedimos que ela nos “explique” as imagens, mas que lhes acrescente uma ressonância de natureza especificamente diferente. Não lhe pedimos que seja “expressiva” e que acrescente seu sentimento ao das personagens ou do diretor, mas que seja “decorativa” e que acrescente seu próprio arabesco àquele que a tela nos propõe. Finalmente, que ela se liberte de todos os seus elementos subjetivos, que nos torne fisicamente sensível o ritmo intenso da imagem, sem que para isso queira traduzir seu conteúdo sentimental, dramático ou poético.

Por isso, acho essencial que a música de cinema tenha um estilo próprio. Se ela trazer à tela sua preocupação tradicional de composição ou de expressão, ao invés de entrar como associada no mundo das imagens, criará um mundo distinto, um mundo de som, que obedece às suas leis próprias... (1987, p. 48).

Betton conclui que, para Maurice Jaubert, a música de cinema não é um simples elemento de preenchimento para ocupar espaços vazios, mas um elemento de contribuição fundamental com o poder dramático do filme.

A cenografia é um elemento constitutivo do espaço fílmico e é utilizada para simular espaços reais ou fictícios. Betton (1987, p. 52) alega que “apesar de o cenário ser muito importante, ele deve, no entanto, eclipsar-se por trás da ação e contribuir para formar um todo harmonioso, sob pena de a atenção do espectador deter-se num detalhe, desviando-se assim da ideia principal do filme”.

O cinema tem total liberdade para brincar com o tempo, fazendo, se desejar, com que um fenômeno possa ser interrompido, alongado e até invertido com o uso de diferentes trucagens que somente o cinema permite. Betton (1987, p. 17) afirma que com os truques de descontinuidade, câmera lenta, aceleração, inversão da escala de tempo, “têm um inestimável valor educativo, científico, filosófico, humorístico e artístico”. O tempo na narrativa cinematográfica, para Pellegrini (2003, p.17), funciona como “condição da narrativa; esta acha-se presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma sequencial”.

Através da câmera, é possível acelerar ou retardar o tempo, bem como deter ou inverter o movimento. A imagem acelerada permite que o ritmo do tempo passe mais depressa, fazendo com que certos acontecimentos do filme se desenrolem de forma mais rápida. A filmagem de câmera lenta é usada principalmente para mostrar excepcional intensidade do momento, como felicidade ou a aflição. Já o tempo, como inversão, possibilita aumentar o mistério na história.

O espaço como elemento dramático pode representar uma localização ou a designação de um lugar. Será o espaço o elemento responsável por situar o espectador quanto à época ou ao ambiente que o filme pretende representar:

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, p. 29)

Enquanto o tempo é o sentimento de duração que impõe sua presença, é a percepção do espaço, a sensação de extensão que chama a nossa atenção. O tempo e o espaço parecem fugir totalmente de nossa intuição e de nossa percepção, dando lugar a outra dimensão, principalmente por meio de filmagens com o primeiro plano nos rostos das personagens, destacando suas fisionomias.

Em relação à linguagem cinematográfica, Pasolini (1960), citado por Avellar (2007, p 106), relata que o cinema é uma “construção onírica”, que enquanto as linguagens literárias apoiam suas invenções numa base institucional, sendo ela a língua instrumental comum a todos os interlocutores, as linguagens cinematográficas já não necessitam desse apoio, pois “a instituição linguística do cinema está constituída de imagens extremamente subjetivas e extremamente objetivas”. A linguagem cinematográfica transmite ao espectador o conteúdo da cena, servindo-se de uma linguagem informal, porém perfeitamente compreensível porque corresponde ao que ocorre no filme.

Para que se possa contar uma história e o espectador consiga acompanhar o que está na tela, será necessária a presença de atores para representar a ação das personagens, pois, como expressa Betton (1987, p 66), “o cinema [...] pode existir sem guarda-roupa ou cenários, sem música, sem efeitos de iluminação, sem palavras, mas não existe sem atores”. Betton, citando Arbirached:

A representação (*jeu*) é uma atividade natural ao homem, constatada em todas as sociedades desde a alvorada de nossa história. Nada mais espontâneo do que o gosto do simulacro ou do disfarce, que permitem a todos projetar-se em imagens de si mesmos, reunidas para dar prazer, para reconfortar ou, mais agressivamente, para conquistar o mundo e dominar o outro. (BETTON, 1987, p. 66)

Quanto ao estilo de representação, caberá ao ator e ao diretor a escolha do melhor procedimento a aplicar para que se possa moldar às exigências plásticas, psicológicas e dramáticas da personagem a ser representada.

Vale ressaltar, ainda, que não raro a voz da personagem pode ocorrer em cena, mas sem contar com a sua presença no mesmo instante. O cinema utiliza uma técnica chamada de *voice-over*, que serve para emanar o enunciado de um espaço que não corresponde ao que está sendo mostrado na cena.

Vimos que os elementos da narrativa cinematográfica consistem em várias técnicas para a reprodução da história na tela, privilegiando a configuração, a imagem e a sucessão de planos para transformar o roteiro em um grande espetáculo visível na projeção.

2 EDGAR ALLAN POE E ROGER CORMAN: O CICLO DO HORROR

Edgar Allan Poe foi um escritor romântico que viveu quase sempre em agitação. Sua vida e sua obsessão pelo domínio da composição da língua, as possibilidades de sua prosa e sua imaginação sinistra tornaram-se objetos de culto para os leitores. Poe foi pioneiro na elaboração de personagens complexos, dando-lhes uma psicologia que se desenvolve através de monólogos interiores. O mistério, o suspense e o terror são suas marcas registradas e elementos que o autor desenvolveu continuamente.

Assim, como uma sombra, a figura de Edgar Allan Poe, com o passar dos anos, espalhou-se para além da literatura e encontrou no cinema um veículo a mais para difundir sua arte.

Para entendermos melhor o processo de adaptação cinematográfica que esta monografia tem como objetivo analisar, neste capítulo buscaremos estudar o passado dos autores abordados, o processo da estrutura do conto e o fascínio de Roger Corman por Edgar Allan Poe e sua vontade de adaptar suas obras para a tela, criando, assim, o “ciclo Poe”, como ficaria conhecido o conjunto desses filmes a partir do final dos anos de 1960.

2.1 O autor Edgar Allan Poe

O nome Edgar Allan Poe provoca um certo estremeamento que brota do âmago da alma, um tremor em todo o corpo, libera energias provenientes de regiões profundas e inóspitas do “ego”.
(ARAÚJO, Ricardo, 2002)

Edgar Allan Poe nasceu há duzentos e seis anos e viveu quatro décadas em pobreza e relativa obscuridade. O mistério de sua morte criou muitos mitos e lendas urbanas, mas ninguém sabe o que realmente aconteceu nos últimos dias de sua vida. Morreu de alcoolismo ou foi assassinado? Suas últimas palavras teriam sido, de acordo com determinadas fontes, "Senhor, por favor, ajude minha pobre alma".

Em seu funeral, foram poucos os que compareceram. Suas obras, na maioria contos e poemas, tornaram-se fortemente aclamadas por críticos e pelo público. Atualmente é possível encontrar a imagem de seu rosto em capas de livros, revistas e

mesmo camisetas. Adaptações de suas obras foram levadas para o teatro, o cinema e a televisão. Há também filmes que possuem a representação do autor como personagem principal da trama, vivendo o horror de suas histórias, como foi apresentado em “O corvo”, filme de 2012, em que John Cusak interpretou Edgar Allan Poe.

Com o passar dos anos, o nome de Edgar Allan Poe tornou-se mais associado à figura da cultura pop, motivo talvez por que tenhamos um pouco de Poe dentro de nós: o indivíduo querendo o respeito, a inclinação para a melancolia, o lamento da perda, entre outros. O que faz com que suas histórias sejam sempre significativas é justamente a abordagem de temas universais e a criação das personagens com as quais nos familiarizamos.

Edgar Poe nasceu em Boston, Massachusetts, em 19 de janeiro de 1809, e morreu em Baltimore, em 7 de outubro de 1849, em grande miséria, vivendo aproximadamente quarenta e um anos. Na infância, segundo Araújo (2002), viveu trágicos momentos, pois seu pai, David Poe, ex-estudante de Direito e ator amador, abandonou-o ainda cedo, e sua mãe, Elizabeth, atriz respeitada e de talento, morreu em sua presença antes de completar seus três anos de idade, deixando-o órfão junto a seus irmãos, Henry e Rosalie. Seu irmão foi viver com o avô, enquanto ele foi adotado pelo comerciante John Allan, e sua irmã, Rosalie, acabou sendo levada para os cuidados de outra família.

John Allan, comerciante bem sucedido, fez com que Edgar crescesse em um ambiente aprazível e que frequentasse boas escolas. Porém, para o jovem Edgar, “a imagem de sua mãe definhando em um quarto pequeno e humilde, abandonada, mas com uma espécie de aura artística, ficaria sempre na memória do poeta” (ARAÚJO, 2002, p. 19). Talvez por isso ele encarasse a vida como uma atuação, na qual qualquer crise era motivo para grandes melodramas.

Poe, aos seis anos de idade, foi mandado por seu pai adotivo para estudar em uma escola na Inglaterra, por cinco anos, onde aprendeu latim e francês, assim como matemática e história. Retornou para os Estados Unidos e continuou seus estudos. Em 1826, aos dezessete anos, frequentou a Universidade de Virgínia. Embora seu pai adotivo tivesse uma relativa fortuna, apenas ajudava Edgar com metade do necessário. Poe, mesmo tendo sido um aluno aplicado, começou a beber frequentemente e logo acabou em dívidas, o que fez com que abandonasse a universidade prematuramente.

Em 1827, sem dinheiro e experiência, entrou para o exército de Boston, e dois anos depois, após a morte da Sra. Allan, esposa de John, mudou-se para Nova Iorque,

cidade de seus pais adotivos. Tornou-se cadete na escola militar de West Point, como tentativa de reconciliação com seu pai. Porém, fica pouco tempo por falta de verba, já que John Allan recusava-se a enviar mais dinheiro e Edgar acabara se tornando indisciplinado, o que o levou à expulsão da academia.

Sua aptidão artística somente tem surgimento em 1831, quando em Nova Iorque, teve alguns de seus poemas publicados. Sujeitou suas obras para várias revistas e todas acabaram rejeitando-as. Poe não tinha amigos, emprego e enfrentava uma crise financeira. Enviou então uma carta para John Allan, implorando por sua ajuda, mas nenhuma resposta recebeu. John Allan, ao falecer em 1834, não deixou nenhuma menção a Edgar em seu testamento.

Ao conseguir um emprego como editor em um jornal, em 1835, graças a um concurso que ganhou devido ao seu conto “Manuscrito encontrado numa garrafa”, conseguiu aumentar a circulação do jornal de 500 para 3500 cópias. Nessa época, casou-se com sua prima, Virginia Clemm, de apenas treze anos, enquanto ele tinha vinte e sete. Mais tarde, a morte de sua esposa, em 1837, serviria de grande inspiração para suas obras. Poe levou a literatura gótica - modalidade literária que surgiu na Inglaterra, no século XVIII, com a publicação do livro *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, e tem como elementos principais as paisagens típicas da era medieval e personagens melodramáticos - ao universo psicológico.

Para que os contos de Poe provocassem o efeito de terror no leitor, Gotlib (1990, p. 32) cita Poe e a construção da “unidade de efeito” e diz que os contos do autor recaem no princípio de uma só relação: “entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa”. Sendo essa relação normalmente transitória, o autor deve saber dosar a história, fazendo com que não fique longa ou curta demais, caso contrário, a exaltação provocada no leitor iria se diluir, fazendo-o perder o interesse.

Para que essa unidade de efeito tenha resultado na percepção do leitor, torna-se, então, necessária a leitura de uma só vez, ou, como prefere Poe, “de uma só assentada”, e continua em sua análise que o conto se diferencia do romance, por este, em muitos casos dependendo do seu número de páginas, não poder ser lido de uma só vez. Sendo assim, as pausas referentes à leitura farão com que a impressão do livro, de certa maneira, seja anulada ou modificada. Portanto, suficiente para destruir a verdadeira unidade.

Com o conto, a história já é um pouco diferente:

No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção. (POE apud GOTLIB, 1990, p. 34)

Dessa maneira, para o conto, o autor usará uma limitação dos meios narrativos para que possa conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos para conquistar o interesse do leitor e suprir o que não for diretamente relacionado com o efeito desejado, seja este o de aterrorizar, encantar ou enganar.

Um escritor engenhoso construiu um conto. Se ele é prudente, não terá moldado o seu pensamento para acomodar seus incidentes, mas concebendo, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular, inventará esses incidentes – combina esses eventos como melhor o ajudarem a estabelecer esse efeito pré-concebido [sic]. Se sua primeira frase não tende já para esse efeito, significa dizer que fracassou em seu primeiro passo. Em toda composição não deve haver uma só palavra cuja tendência direta ou indireta não esteja a serviço desse desígnio pré-estabelecido [sic]. E por estes meios, com este cuidado e habilidade, uma imagem (*pictures*) é por fim pintada, deixando na mente daquele que a contempla (ou lê) com uma arte análoga, um sentido da mais completa satisfação. (POE, Edgar Allan, Tale Writing. In: Godey's Lady Cock, 1847. Extraído de *Letras de Hoje*, nº 18, dez. 1974, PUCRS, Porto Alegre)

O elemento que mais se destaca nos contos de Poe é, sem dúvida, a originalidade e sua busca por provocar um efeito no leitor. Poe tornou-se um mestre em contar suas histórias em vez de um imitador de outros escritores. O que aconteceu com o seu primeiro conto, “O escaravelho de ouro”, exemplifica bem essa originalidade. Escrito para participar de um concurso, teve uma circulação maior do que qualquer outro conto na época. Um trecho da análise de Charles Kiefer sobre o conto:

Desde o princípio, a intenção do autor foi escrever um conto popular. Elegeu o dinheiro, e a busca do dinheiro, como a tese mais popular. Nisso, dedicou-se a desenvolver sua ideia de perfeição da trama – que ele define como aquela em que nada pode ser desorganizado, ou da qual nada pode ser removido sem que se arruíne o conjunto[...]. O escaravelho, que dá título ao relato, é usado somente como uma forma de mistificação, e tem, do princípio ao fim, um vínculo aparente, e não real, com o tema. Seu propósito é atrair o leitor à ideia de um mecanismo sobrenatural, e, dessa forma, mantê-lo iludido até o último momento. (KIEFER, 2004, p. 219)

Kiefer (2004, p. 224) destaca que “um escritor deve estar bem convencido de suas afirmações, ou deve fingir perfeitamente que o está, para produzir um interesse absorvente na mente de seu leitor”. Essa lógica é notória nos contos de Edgar Allan Poe

por este possuir um estilo claro quanto às minuciosidades nos detalhes das personagens e das tramas, não deixando lacunas para dubiedades em suas narrativas.

2.2 O cineasta Roger Corman

Roger William Corman nasceu no dia 5 de abril de 1926, na cidade de Detroit, Michigan, EUA. Com sua família, mudou-se para Los Angeles, Califórnia, onde estudou até formar-se na *Beverly Hills High School*, e então, na Universidade de Stanford, onde conquistou o diploma de engenharia industrial.

Após sua graduação, trabalhou por apenas quatro dias como engenheiro na *Electrical Motors* em Los Angeles e decidiu que gostaria de seguir carreira na indústria de filmes, em vez de ser engenheiro.

De acordo com Paytuyvi (2012), no final da década de 1940, Roger Corman começou como mensageiro na *Twentieth Century Fox* e contribuiu com algumas ideias para o filme *The gunfighter* (1950), que contou com a presença do ator Gregory Peck e foi indicado ao Oscar de melhor roteiro no ano seguinte, mas Corman não recebeu nenhum crédito.

Após abandonar a Fox, foi estudar literatura inglesa na universidade de Oxford, retornou para Los Angeles em 1953 e iniciou sua carreira como roteirista. Roger Corman vendeu seu primeiro *script* para a *Allied Artists*, uma companhia que produzia apenas filmes de baixo orçamento. Seu roteiro resultou no filme policial *Highway Dragnet*, lançado em 1954, que contou com a presença de Nathan Juran (de *Simbad e a princesa*, 1958) na cadeira de diretor. Porém, o resultado do filme acabou não agradando Corman, que decidiu, a partir de então, ele mesmo financiar seus roteiros.

O filme *Monster from the Ocean Floor*, de 1954, sobre uma ameoba gigante que aterroriza um vilarejo mexicano, foi produzido por Roger Corman com um valor estimado de doze mil dólares e vendido para os distribuidores por 100 mil dólares. O grande retorno financeiro das bilheterias estabeleceu o nome de Corman na indústria. No mesmo ano, realizou uma parceria de distribuição com a *American International Pictures* (AIP), companhia que se tornou responsável pelo lançamento de seus filmes.

Foi apenas com *Swamp Women*, de 1955, que Roger Corman assumiu pela primeira vez a direção de um filme. Ainda realizou dois faroestes no mesmo ano: *Five Guns West* e *Gunslinger*. Mesmo com pouco dinheiro investido nas produções, os filmes de Roger Corman se diferenciavam dos concorrentes e acabavam atraindo o

interesse do público, fosse devido ao bom roteiro ou à criatividade para realizar histórias que entretinham os espectadores.

Ainda na década de 1950, Corman acabou produzindo, regularmente, em torno de oito filmes por ano, entre eles *Um balde de sangue* (1959), que ganhou destaque por ter sido filmado em apenas seis dias; e o filme *A pequena loja dos horrores* (1960), que contava com a primeira aparição do então jovem e desconhecido ator, Jack Nicholson, e conta a história sobre uma planta carnívora que cresce sem parar e devora os clientes de uma floricultura.

Anos mais tarde, quando o ator ganhou fama, toda a publicidade do filme focou na imagem de Nicholson, mesmo sua participação na obra sendo pequena. No documentário *Corman's World: Exploits of a Hollywood Rebel* (2011), Jack Nicholson mostra seu apreço e gratidão ao diretor, como fica bem claro no seguinte trecho que fala: “Não havia ninguém que ele não havia na mais importante maneira ajudado. Ele era... você sabe... minha principal conexão, minha... o sangue da minha vida para o que for que eu ia ser como pessoa”². O ator termina a entrevista emocionado ao falar do diretor.

Além de Jack Nicholson, Roger Corman foi o responsável por lançar as carreiras de diversos diretores e atores hoje consagrados. Entre os atores, podemos citar David Carradine, Robert de Niro e Sylvester Stallone. Dos diretores, foi Corman o primeiro a reconhecer John Landis, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, James Cameron, Tim Burton, Ron Howard e Joe Dante.

Durante os anos 1950-1960, Roger Corman foi o rei dos *drive-in* americanos, produzindo e dirigindo películas que formaram o imaginário de violência e sexo desses espaços públicos de exibição de filmes.

2.3 O “ciclo Poe”

Os filmes dirigidos por Roger Corman, em sua maioria, merecem especial atenção, mas foi com as adaptações das obras escritas por Edgar Allan Poe que o cineasta veio a ser bastante aclamado, após produzir uma série de oito filmes baseados nos contos do autor, realizados na década de 1960.

² Tradução nossa.

Em entrevista, Corman fala que o seu primeiro contato com as obras de Poe aconteceu quando ele tinha doze ou treze anos e deparou-se com o conto “A queda da casa de Usher”, que precisava ler para escrever um ensaio escolar. Com o término da leitura, acabou “amando” e pediu aos seus pais as obras completas para o Natal. Em suas palavras, “Poe era claramente, um brilhante e, de alguma forma, um perturbado homem que investigava as zonas mais escuras da mente”³.

Corman, um cineasta bastante eclético, com obras que transitam em todos os gêneros, como comédia, ação, *thriller*, ficção-científica e suspense, viu nas obras de Poe o desafio da adaptação. Vindo de uma leva de filmes que incluíam monstros como antagonistas, quando decidiu adaptar o conto “A queda do solar Usher” de Edgar Allan Poe pelo dobro do orçamento com que estava acostumado a trabalhar, seus colaboradores na AIP mostraram-se receosos por não haver uma criatura no filme. A resposta de Corman foi: “A casa será o monstro do filme”. Assim começou sua jornada nas adaptações dos contos de Edgar Allan Poe.

A primeira ideia, geralmente atribuída a Corman, era adaptar o conto de Poe "A queda da casa de Usher", que tinha um título conhecido e os direitos autorais em domínio público, e expandi-lo para um filme. Corman convenceu o estúdio a lhe dar o orçamento suficiente para produzir o filme colorido, em cinemascope (uma novidade para a época), que é uma técnica na qual a proporção da imagem na tela fica mais de duas vezes de largura que de altura – esse efeito aumenta a claustrofobia dos quartos, dos corredores e das criptas por onde transitam as personagens do filme.

O sucesso desse primeiro filme fez com que a AIP aprovasse financiamentos para outras adaptações cinematográficas das histórias de Poe, e da dobradinha Corman/Price foram produzidas as melhores adaptações de Poe para o cinema.

O ciclo é composto por oito filmes: *O solar maldito* (1960), *A mansão do terror* (1961), *Obsessão macabra* (1962), *Muralhas do pavor* (1962), *O corvo* (1963), *O castelo assombrado* (1963), *A orgia da morte* (1964) e *O túmulo sinistro* (1964).

O solar maldito foi o filme que estabeleceu a fórmula básica que seria utilizada por Corman nos próximos filmes de Poe: a filmagem em cinemascope, a preocupação com a construção cenográfica de época, a indumentária, o apelo teatral e a utilização do Technicolor para dar vivacidade às cenas. E tratando-se de roteiro, os contos de Poe são

³ BFIevents. *Roger Corman on Edgar Allan Poe*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TVS_DIg4r4E, Acesso em: 20 maio 2015.

usados como pano de fundo com uma liberdade mais criativa na construção de subtramas maniqueístas, sempre colocando um personagem puro e bem intencionado, vindo de fora, dentro em um ambiente vil e sinistro comandado pelo extraordinário ator do gênero do horror Vicent Price, aparecendo como protagonista em todos os filmes, exceto em *Obsessão macabra*. Com mais altos do que baixos, o ciclo costuma ser citado pelos críticos na hora de avaliar o cinema de Roger Corman.

Para Gerbase (2009), em seu ensaio “O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (E o que a literatura ainda aprende com o cinema)”, as adaptações das obras de Edgar Allan Poe “combinam riqueza visual com tramas cheias de suspense e ação”. A seguir, Gerbase comenta:

[...] o texto de Poe, ao ser transportado para a linguagem cinematográfica com o necessário cuidado, oferece uma excelente matéria prima. Epstein observou também que os “efeitos” da narrativa – quase sempre emocionais, e muitas vezes passionais – urdidos por Poe não estão distantes daqueles que o próprio cinema almeja, desde os seus primórdios. E mais: estes efeitos, tanto na literatura quanto no cinema, são obtidos através de um planejamento racional, que deve considerar várias etapas a serem vencidas, além do uso eficiente dos signos e convenções pertinentes a cada linguagem. A grande e pioneira contribuição de Epstein para a prática da adaptação é a sua percepção de que é possível e saudável trabalhar com o que aproxima a literatura (ou certo tipo de literatura) e o cinema, em vez de eternamente lamentar o que os distancia. (GERBASE, 2009, p. 27)

Nos oito filmes que adaptam os contos, é possível notar os seguintes elementos: uma casa assombrada, um herói atormentado, dupla personalidade, maldição familiar, um gato demoníaco, etc. Mas esses elementos são apresentados de forma natural, com belas paisagens filmadas na costa inglesa para dar impressão de século XIX e cenas gravadas em cenários bem iluminados.

O sucesso do ciclo de adaptações de Edgar Allan Poe, feito por Roger Corman no começo da década de 1960, fez com que os europeus produzissem o filme *Histórias extraordinárias*, em que os diretores Louis Malle, Roger Vadim e Federico Fellini realizaram, com diferentes resultados, três adaptações dos contos do escritor norte-americano.

3 ANÁLISE FÍLMICA: COMPARANDO OS FILMES COM OS CONTOS

Com este capítulo, buscaremos analisar três dos oito filmes que Roger Corman dirigiu na década de 1960. São eles: *O solar maldito*, *Muralhas do pavor* e *A orgia da morte*. A análise focará em alguns elementos narrativos literários e cinematográficos, vistos anteriormente e na observação das mudanças empregadas em cada adaptação.

Contudo, com esta parte analítica, não temos o intuito de criticar ou menosprezar o trabalho feito por Roger Corman, mas sim de estudar o processo das obras comparadas.

Figura 01- Os pôsteres originais dos filmes de Roger Corman.



Fonte: <http://backwoodshorror.com/roger-corman-to-revist-eight-poe-classics-in-2013>, acesso em 17 de novembro de 2015.

3.1 O solar maldito

O primeiro filme de Roger Corman no “ciclo Poe” foi uma refilmagem de *A queda da casa de Usher*, produzido na França, em 1928, pelo polonês Jean Epstein. Ele marcou uma mudança decisiva na carreira do diretor sob várias maneiras: foi o primeiro dos seus filmes a despertar uma ampla, e positiva, reação crítica, assim como foi, também, o responsável por transformar seus filmes em obras com retorno lucrativo. Corman, em sua autobiografia intitulada *How I Made a Hundred Movies and Never*

*Lost a Dime*⁴ (Como fiz cem filmes sem nunca gastar um centavo, em tradução literal), admite ter recorrido ao seu senso criativo, já que não dispunha de muitos recursos financeiros, de modo a enfatizar a importância da ambientação e dos cenários em suas adaptações cinematográficas do “ciclo Poe”, e também retratar na tela um caráter mais psicológico das personagens dos contos de Poe.

Assim como os seguintes filmes da série, a obra cinematográfica difere da obra original. O narrador da história, no conto de Edgar Allan Poe, é um amigo de infância de Roderick Usher, cujo nome jamais é mencionado, portanto um narrador-personagem anônimo, em primeira pessoa, que faz uma visita ao seu velho amigo que reside na mesma mansão em que nascera. Mas, ao se deparar com seu amigo de outrora, o narrador encontra pouca semelhança com aquele Roderick de antigamente.

A personagem do conto de Poe, Roderick, é descrita como um sujeito hipocondríaco que rejeita o mundo exterior, enclausurando-se na sua mansão, “onde criaturas insólitas dedilham languidamente um alaúde”, e mantém um controle estranho sobre sua irmã, Lady Madeline. No conto há a seguinte passagem em relação à fisionomia de Roderick Usher:

Uma compleição cadavérica; um olhar amplo, líquido e luminoso, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de uma curva extraordinariamente bela; nariz de delicado modelo hebraico, mas com uma amplidão de narinas incomum em tais formas; um queixo finamente modelado, denunciando, na sua falta de proeminência, a falta de energia moral; cabelos de mais tenuidade e maciez que fios de aranha; [...] (POE, 1975, p. 69)

Para Vespasiano (2015), a própria mansão de Usher é melancólica, em termos alegóricos. A casa é apresentada em condições de deterioração, o que é observado pelo narrador antes de adentrar, na forma de uma enorme fissura que se alastra pelas paredes da mansão. “Tal fato é uma alegoria da melancolia que o narrador sentirá ao voltar a conviver com Roderick. O conto é uma metáfora da loucura e a própria casa dos Usher é simbolicamente a imagem da perda da razão”⁵.

⁴ BOLLE, Sonja, *How I Made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime by Roger Corman with Jim Jerome*, Los Angeles Times. Disponível em: http://articles.latimes.com/1990-05-20/books/bk-110_1_roger-corman. Acesso em: 28 dez. 2015.

⁵ VESPASIANO, Rafael, *A queda da casa de Usher (Roger Corman/EUA/1960): Histórias extraordinárias: “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe*. Disponível em: <http://rafaelvespasiano.blogspot.com.br/2015/03/a-queda-da-casa-de-usher-roger.html>. Acesso em: 15 set. 2015.

Figura 02- A mansão dos Usher



A mansão inclui o narrador, alguns empregados e os Usher, Roderick e sua irmã, Lady Madeline. Ela seria a “inconsciência” e o irmão “a consciência”, constituindo assim uma dualidade. No caso da “inconsciência”, esta seria representada, também, pela própria casa, que por sua vez englobaria os dois irmãos. Como Roderick teria a “consciência” da decadência moral de sua família amaldiçoada durante séculos de amoralismo de seus antepassados. Roderick passa a enlouquecer gradualmente, mas com a convicção de que a mansão deve ser destruída e a linhagem Usher se encerrar nele e em Madeline.

Fiquei sabendo, ademais, a intervalos e por meio de frases quebradas e equivocadas, de outro traço singular de sua condição mental. Ele estava preso a certas impressões supersticiosas com relação ao prédio em que morava e de onde, por muitos anos, nunca se afastara, e com relação a uma influência cuja força hipotética era exposta em termos demasiado tenebrosos para serem aqui repetidos; influências que certas particularidades apenas de forma e de substância do seu solar familiar, através de longos sofrimentos, dizia ele, exerciam sobre seu espírito; efeito que o físico das paredes e torreões cinzentos e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o moral de sua existência. (POE, 1975, p. 70).

Contudo, no filme, o narrador do conto agora tem um nome, Philip Winthrop. E se no original possuía forte amizade com Roderick Usher, na adaptação de Roger Corman, a relação é amorosa com a irmã de Roderick. E é por ela que Philip surge na mansão, avisando ao mordomo que o recebe, que se tornara noivo de Lady Madeline e que gostaria de vê-la. Mas seu desejo é detido por ordens de Roderick Usher, que impede que Philip a veja.

Philip Winthrop, até para atrair o público feminino nas exposições, é mostrado no filme como uma personagem galã e jovial. Interpretada pelo ator Mark Damon (1933-), a personagem é apresentada como um sujeito apaixonado por Madeline, interpretada pela atriz Myrna Fahey (1933-1973), e que complica a relação de amor e

ódio, pseudoincestuosa, entre Roderick e sua irmã, formando, assim, um triângulo letal entre dois homens e a mulher que ambos desejam possuir, gerando um conflito clássico entre o bem e o mal.

O ator Vicent Price (1911-1993), que se tornaria, a partir dessa obra, grande colaborador de Roger Corman, atuando em quase todos os filmes adaptados dos contos de Poe, ficara com o papel de Roderick Usher, justamente por ser um homem mais maduro, necessário para a personagem. Vale ressaltar a interpretação quase teatral de Price com suas expressões e gestos exagerados.

Figura 03- As personagens principais do *O solar maldito*



A ambientação toda ocorre no interior da mansão de Usher, com exceção das cenas que mostram Philip cavalgando em direção à mansão e a cena final, como também acontece no conto, com a mansão sendo tomada pelo pântano. Os cenários variam, desde o salão principal onde ocorre a maior parte dos acontecimentos, até os quartos e masmorras, algo bastante corriqueiro nas adaptações de Corman. De acordo com o diretor⁶, todas as cenas foram rodadas em estúdio, para que se mantivesse um controle maior quanto aos efeitos de filtros e fumaça necessários para toda a penumbra que a ambientação requiritava para tornar-se fidedigna com a atmosfera de horror dos contos de Poe.

A mansão também apresenta característica de antagonismo, em diversas vezes, colocando em perigo a integridade física de Philip. O lustre que quase cai sobre sua cabeça, o corrimão da escada que despenca, o caldeirão fervescente, entre outras situações que dão à casa um tom sobrenatural. Um dos motivos para esse fenômeno é apresentado por Roderick Usher, ao contar para Philip a história dos antepassados que

⁶ BFIevents. *Roger Corman on Edgar Allan Poe*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TVS_DIg4r4E, Acesso em: 20 maio, 2015.

se encontram sepultados nas entranhas da mansão, todos eles assassinos ou feitores de crimes hediondos. Roger Corman antecede essas cenas com magistral tensão, fazendo com que o espectador se importe com o que está para acontecer com as personagens.

Figura 04- Retratos dos antepassados da família Usher



No conto há a mensagem de que todo o sangue dos Usher está corrompido e a coisa mais sensata seria deixar que a linhagem da família se extinguisse. A mansão é carregada de lembranças e fatos passados (a transmissão genética da família teria ocorrido incestuosamente) e o medo de Usher está ligado a essas lembranças.

Na adaptação de Corman, a personagem Lady Madeline possui uma saúde bastante limitada, ou pelo menos acredita possuir, por sugestão de Roderick. No segundo ato do filme, ela fica desacordada por causa de um surto de catalepsia, de que seu irmão tinha consciência, mas não Philip, que acreditava que sua amada Madeline estivesse morta.

Para não perder a chance, Roderick logo providencia o velório de sua irmã. Porém, neste momento Madeline começa a mexer os dedos da mão, dando sinais de acordar. Apenas seu irmão toma conhecimento e decide, com ajuda do mordomo Bristol, fechar o caixão e levá-lo ao subsolo, onde se encontram sepultados os demais integrantes da família.

Figura 05- O singelo velório de Lady Madeline Usher



Mais tarde, na cozinha, Bristol explica para o desolado Philip Winthrop, que Madeline sempre foi uma moça com saúde fraca e o motivo de sua morte era o “sangue dos Usher”. Bristol explica que “a família dos Usher sempre teve um histórico de doenças como a do coração, doenças nervosas e de catalep...”, porém para ao perceber que falara demais, despertando a atenção de Philip, que corre em direção ao local onde Madeline havia sido sepultada. Ao abrir o caixão, depara-se com o mesmo vazio e vai ao encontro de Roderick para tirar satisfação, no entanto este apenas diz que ela está morta, enfurecendo Philip que acredita que ela esteja viva e escondida em algum lugar no interior do solar.

Figura 06- Sequência do sonho de Philip



Na sequência do sonho de Philip na figura acima, Roger Corman utiliza o efeito da câmera lenta para evidenciar o processo de terror que começa a assolar o protagonista. Para aumentar ainda mais a atmosfera dessa cena, há a inclusão de uma trilha com coral e distorção da tela. Sobre o processo da câmera lenta, Betton (1987) afirma o seguinte:

Esse procedimento permite colocar em evidência a beleza de um gesto ou a elegância de uma atitude [...] demonstrou-se que o efeito da câmera lenta provoca muitas vezes a adesão completa do espectador, um recuo de sua consciência, acompanhado de reações afetivas diversas (mal-estar, angústia, tristeza, nostalgia, exuberância imaginativa, etc.) [...] A câmera lenta pode sugerir imagens de paz, de resignação, de esforço intenso e contínuo, de impotência, ou, ao contrário, de potência (tempestade em câmera lenta em *Le tempestaire*). (BETTON, 1987, p. 18)

No terceiro ato, a resolução da estória, Philip novamente confronta Roderick, após ouvir os gritos de Madeline. Ele confessa que a moveu para outro caixão, um mais reforçado e acorrentado. Também confessa que Madeline ainda está viva e chama insanamente por seu nome.

Figura 07- O despertar de Madeline



No subsolo do solar, em um compartimento escondido, Philip encontra o caixão em que Madeline estivera, mas este também se encontra vazio. Porém, ela deixa uma trilha de sangue e Bristol explica a Philip que ela pode estar em muitas das passagens secretas da casa.

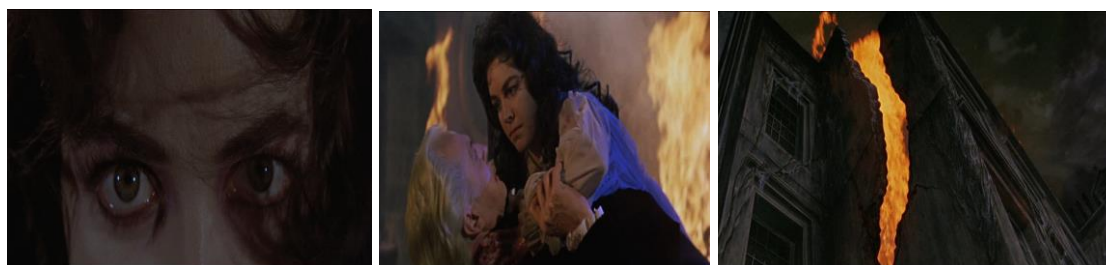
Em certo momento da película, Roderick afirma que Madeline está possuída pela loucura que se encontra impregnada na casa. Tomada de ódio, ela ataca Philip que consegue desvencilhar-se.

Figura 08- Sequência em que Madeline ataca Philip



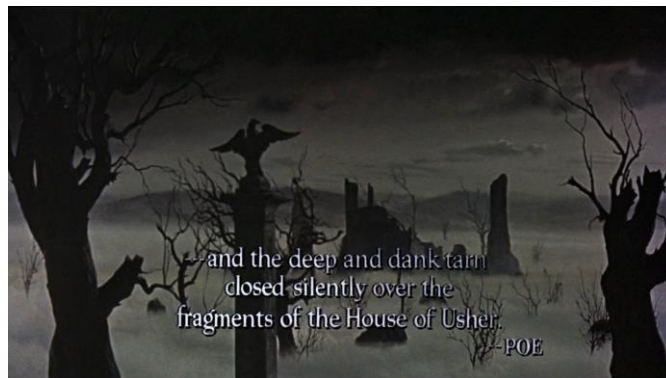
Madeline, então, ataca Roderick em outro aposento do solar. Durante a confusão, o fogo da lareira se alastra pelo cômodo, provocando um incêndio e sepultando Roderick e Madeline.

Figura 09- Sequência em que Madeline ataca Roderick e o incêndio na mansão



A obra cinematográfica acaba com apenas a personagem de Philip Winthrop sobrevivendo e observando as ruínas da mansão afundando no pântano.

Figura 10- As ruínas do solar dos Usher



O título do conto é uma premonição da queda da casa, tanto da edificação em si quanto da família da qual Roderick e Madeline são os últimos descendentes. A casa da família Usher passara por várias mudanças até chegar ao declínio e à queda total.

Em “The fall of the house of Usher”, a construção narrativa é metalinguística, de acordo com Décio Pignatari (1974, p. 99):

O título apresenta ainda duas particularidades: a) fall, especularmente, produz llaf = laugh= riso, gargalhada [...]; b) USHER, além de ser formado de us = nós, he = ele, she = ela, her = dela (a narrativa envolve três personagens), contém quatro fragmentos de HOUSE, rearranjadas. A canção que Roderick Usher entoava, ao som de um instrumento de cordas – The Haunted Palace (O Palácio Assombrado) – termina justamente com uma gargalhada de espectros [...].

A obra de Edgar Allan Poe mistura riqueza visual e uma trama de suspense. Percebe-se que o texto de Poe, ao ser adaptado para a linguagem cinematográfica, proporciona uma excelente fonte de material artístico.

Apesar de filmes terem uma intensa relação com sua fonte inspiradora literária, há uma vasta discrepância entre as duas mídias. Afinal, adaptar um conto de poucas páginas e continuar fiel em um filme de aproximadamente 80 minutos não é uma tarefa fácil para um realizador.

Segundo Karel Reisz, citado por Betton (1987, p. 115), “o cineasta pode-se contentar em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo [...] sendo o filme

apenas representação, ilustração de uma narrativa, transcrição de linguagem a linguagem”. Porém, esse tipo de fidelidade à obra original é raro, senão impossível:

A dificuldade da adaptação também reside na necessidade de tornar a narrativa perfeitamente inteligível à primeira vista (ao contrário do leitor de romance, o espectador não pode voltar atrás [...]) É importante que o roteirista (ou adaptador) e o diretor sejam fiéis ao original, mas, mais ainda, que façam uma obra de arte “preocupando-se com a expressão através da imagem e com a contribuição que ela fornece”, e fazendo viver as personagens, para que elas nos comovam, nos intriguem, nos surpreendam, nos sujeitem... (BETTON, 1987, p. 117)

Podemos afirmar que a adaptação cinematográfica de um texto literário cria uma nova situação audio-visual-verbal, mais do que meramente a imitação de um velho estado de coisas como representado pelo conto. A adaptação, assim, utilizando outro discurso, concretizado em outra linguagem, renova um trabalho anterior, moldando novos caminhos e não simplesmente retratando o que já é sabido.

As alterações realizadas pelo diretor Roger Corman, junto às modificações que seu roteirista realizou para a adaptação cinematográfica do conto de Edgar Allan Poe, “A queda da casa de Usher”, mudando alguns aspectos do conto, foram, a nosso ver, necessárias. Serviram tanto para termos dramáticos e de suspense, como também para prender a atenção do espectador de filmes do gênero de horror.

3.2 Muralhas do pavor

Este é o terceiro filme de Roger Corman no chamado “ciclo Poe”, distribuído em 1962, após *A mansão do terror*, lançado no ano anterior. Nessa película, Corman soube extrair o terror que emanava dos contos de Edgar Allan Poe e inovou em termos de narrativa, condensando quatro contos de Poe em três histórias, o que mostra o talento e a criatividade do diretor, ao lado de seu roteirista, Richard Matheson.

A primeira parte do filme, uma adaptação e reimaginação do conto “Morela”, de Poe, é a história de Lenora, uma garota repudiada pelo pai, por ter causado a morte de sua mãe ao nascer e que retorna para casa após vinte e seis anos. Com a saúde fragilizada, ela tenta uma reconciliação com seu pai que vive totalmente isolado em sua mansão decrepita, rancoroso por ver na filha o motivo de sua infelicidade, a morte de Morela, seu grande amor, cujo cadáver repousa sobre uma cama em um dos quartos.

Figura 11- Lenora voltando à casa do pai



Nas imagens acima, podemos perceber uma semelhança tanto narrativa quanto de estilo visual com o filme *O solar maldito*.

Analisando a primeira estória que *Muralhas do pavor* se propôs a contar, fica evidente que os realizadores buscaram uma aproximação narrativa e visual com o filme *O solar maldito*, primeira adaptação de uma obra de Poe por Corman, uma aproximação narrativa e visual com tal produção. Há a mansão e seu recluso proprietário, a personagem que vem de muito longe em busca de reconciliação, o sobrenatural, etc.

Este último elemento, cabe à personagem título, mas não protagonista, Morela. Seu corpo encontra-se em decomposição sobre a cama. Porém, com a presença de sua filha na mansão, ela revive (inexplicavelmente) e busca vingança ao personagem interpretado por Vicent Price. Este, antes receoso pela presença de sua filha, que não via desde seu nascimento, simpatiza com ela ao saber de sua condição debilitada.

A personagem Lenora, sem participação no conto que o filme utiliza como fonte, faz referência com o poema “O corvo”, onde seu nome é mencionado. No filme, quando Lenora morre, é Morela que surge em toda sua forma no corpo da recém falecida, para o pavor da personagem sem-nome interpretada por Price.

Figura 12- Morela



À esquerda Morela, morta e, à direita, reencarnada no corpo de Lenora.

No final desse segmento, outra semelhança com o filme *O solar maldito*, a mansão é acidentalmente incendiada e conseqüentemente destruída, matando as personagens.

Figura 13- A destruição da mansão



Resolução é praticamente a mesma de *O solar maldito*.

O cinema possui o estigma de ser infiel a suas adaptações de obras literárias, e os filmes do “ciclo Poe”, de Roger Corman, parece também não se preocuparem em seguir fielmente sua fonte. Mas neste primeiro segmento fílmico, há uma enorme discrepância com o conto. O original, publicado pela primeira vez em 1835, é uma narração de um homem que encontra e conhece, por acaso, Morela. Sente por ela chamas que nunca sentira antes, mas ainda assim não as chama de Eros, daquele amor apaixonado, com desejo e atração. Acabam se casando, mesmo que o homem jamais houvesse falado sobre amor ou paixão:

Levado a conhecê-la por acaso, há muitos anos, minha alma, desde nosso primeiro encontro, ardeu em chamas que nunca conhecera; não eram, porém, as chamas de Eros, e foi amarga e atormentadora para meu espírito a convicção crescente de que eu não podia, de modo algum definir sua incomum significação, ou regular-lhe a vaga intensidade. Conhecemo-nos, porém, e o destino conduziu-nos juntos ao altar; mas nunca falei de paixão ou pensei em amor. (POE, 1975, p. 20)

Morela, a personagem do título, da qual ouvimos a voz apenas em seu leito de morte, é descrita por Poe (1975, p. 20) “como uma mulher erudita, que foi educada em Presburgo”, e apresenta alguns escritos místicos ao marido, o sedimento da primitiva literatura germânica. Ele, a partir do momento em que conhece essas obras, aprofunda-se em tais leituras, chegando a comparar sua mudança como o Hinnon transformando-se na Geena, uma referência bíblica ao inferno. Assuntos como o panteísmo de Fichte, a poligenésia modificada de Pitágoras e doutrinas de Identidade, de Schelling, eram desenvolvidos entre Morela e seu marido. O panteísmo de Fichte, resumidamente, é um sistema filosófico que identifica a relação de Deus com o mundo, em que o ser é o próprio deus e não é necessário nenhum outro.

Enquanto o filme explicita um amor que foi arrancado pela morte e faz com que o solitário homem residente da mansão sofra com a perda da amada, no conto, o narrador nos informa que chegou um momento em sua vida em que a presença e o jeito como Morela agia o oprimiam e incomodavam, fazendo com que ele começasse a desejar a morte da própria esposa.

Morela morre em uma tarde de outono, mas dá à luz uma menina, cuja aparência assemelha-se à da mãe. Entretanto, em momento algum, localiza-se no conto um trecho que diga que Morela estivesse grávida, deixando assim, uma abertura para a interpretação do leitor sobre a sanidade da personagem-narradora.

Assim se passaram dois lustros de sua vida, e, contudo, permanecia minha filha sem nome sobre a terra. “Minha filha” e “meu amor” eram os apelativos usualmente ditados por minha afeição de pai, e a severa reclusão de sua vida impedia qualquer outra relação. (POE, 1975, p.24)

Por fim, passados alguns anos, no batismo de sua filha, questionado sobre o nome com que gostaria de chamá-la, dentre tantos nomes belos de tempos antigos e modernos, de denominações de ventura e nobreza, Morela foi o que seus lábios conseguiram falar, perturbando a memória da morta sepultada. Nesse instante, a menina sofre convulsões e estremece, caindo prostrada sobre as lajes do mausoléu da família e responde: “Estou aqui!”, vindo a falecer em seguida.

A relação pai e filha, no filme, apresentada inicialmente como uma incomodação, transforma-se em afetividade quando o homem descobre que sua filha está doente. Porém, em uma noite, sob fortes convulsões enquanto dormia, ela morre, deixando, assim, seu pai aflito.

Enquanto o conto deixa a conclusão livre para a interpretação do leitor, o mesmo não acontece com o filme. Esse segmento, aliás, vai em direção à fantasia, como na cena, após a morte de sua filha, quando o pai a cobre com os lençóis, mas Lenora levanta da cama sob a forma de Morela, que busca vingança contra seu marido, algo inexplicado. O residente da mansão dirige-se ao quarto onde estava o cadáver repousado de Morela sobre a cama, e ali, no corpo decomposto, vê as feições de sua filha. O primeiro ato termina com a mansão acidentalmente sendo incendiada. Já no conto, a história termina com o homem enterrando “a segunda Morela”, que foi o nome que ele conseguiu pronunciar na hora do batismo, no mesmo sepulcro em que havia depositado

a primeira, mas sem traços desta, deixando, portanto, uma interpretação de alucinação desde o começo, algo não incomum nos contos de Poe.

Terminado o primeiro segmento, o segundo mistura elementos de “O gato preto” e “O barril de Amontillado”, e conta a história de Montresor Herringbone, um bêbado com problemas no casamento com sua esposa Anabelle. Uma noite, ele desafia um conhecedor de vinho, que anseia pelo amor de Anabelle, num ato que leva Montresor à loucura.

Figura 14- Montresor, Anabelle e o gato preto



Adaptação que envolve três personagens dos textos de Poe.

Vale ressaltar que, enquanto as obras anteriores do diretor, inspiradas nos trabalhos do autor, carregavam um tom mais sério e pesado, nesta, Corman parece usar como ferramenta outra característica marcante de Poe: o mórbido senso de humor, o que faz deste segmento, em nossa opinião, a melhor parte do filme. Principalmente com a troca de diálogos e expressões provindas de Vicent Price e Peter Lorre.

Nessa estória, acompanhamos Montresor Herringbone, um homem de meia idade com seu vício pela bebida e a falta de dinheiro, motivo que o leva a ser expulso do bar que frequenta, devido ao endividamento. Sua esposa, embora dedicada, nega entregar suas economias a Montresor, abalando seu casamento. Perambulando embriagado pelas ruas da cidade, entra em uma convenção de degustação de vinhos, onde conhece o pomposo Fortunato e o desafia para saber quem possui mais conhecimento de causa.

Figura 15- Vicent Price como Fortunato



O ator, nesse segmento, utiliza-se de expressões mais cômicas.

Há algumas atuações que pouco ou nada acrescentam ao que já estava no *script*, mas que são realizadas de modo tão genuíno ou original que superam o que um ator competente poderia fazer. A atuação não é uma ciência exata e, sim, uma arte. E é de responsabilidade do ator expressar sua personagem dentro de um tom que os realizadores buscam com o projeto estético do filme. Nesse sentido, tanto o ator Vicent Price, quanto o ator Peter Lorre conseguem transcender com suas interpretações.

Figura 16- Montresor no desafio da degustação



Ângulo escolhido para retratar a embriaguez.

Vale destacar, nesse segmento do filme, os ângulos que Roger Corman e seu diretor de fotografia, Floyd Crosby, escolheram para retratar certas situações. Na cena em que Montresor desafia Fortunato na degustação de vinhos, os enquadramentos são mais fechados nos rostos das personagens e os ângulos mais baixos, provocando uma sensação de desorientação no espectador. Em determinada parte da cena citada, vemos os personagens entre as vazias garrafas de vinho, demonstrando tanto o tempo que já havia passado quanto o que já haviam bebido.

Por causa da embriaguez de Montresor, Fortunato o acompanha até sua residência. É recebido pela esposa de Montresor, a jovem Anabelle (referência ao

poema “Anabel Lee”, de Poe) e apaixonou-se por ela, fazendo pequenas visitas na ausência de Montresor.

A trama, a partir de então, desenvolve um triângulo amoroso entre os três protagonistas, o assassinato de Anabelle por Montresor ao descobrir o adultério e seu plano de vingança contra Fortunato.

Figura 17- Montresor ocultando Fortunato vivo na parede



A ocultação de cadáver é um dos temas mais recorrentes nos contos de Edgar Allan Poe.

Após matá-los e ocultar os cadáveres de sua esposa e de Fortunato atrás de uma parede no porão de sua casa, Montresor, em suas frequentes visitas ao bar, esbanjando dinheiro e pagando bebidas para seus companheiros, fala quase desacordado que sua “esposa onde estava não precisaria mais do dinheiro”, provocando a suspeita dos demais. Em seus pesadelos, Montresor visualiza-se descendo as escadas que o levam para o porão, de onde, atrás das paredes, saem Fortunato e Anabelle para atormentá-lo.

Figura 18- Efeito distorcido



Na cena do pesadelo, tal efeito é atribuído para aumentar a loucura de Montresor.

Mais tarde, por causa do que havia dito no bar, Montresor recebe em sua casa dois oficiais da polícia, indagando sobre o paradeiro de sua esposa. Devido às crises de alucinações pela culpa que sofre Montresor, os oficiais realizam uma busca pela casa, começando pelo porão. Sem achar nada, quase vão embora, até ouvirem o miado do

gato atrás da parede, para o desespero de Montresor. Após derrubarem a parede, os oficiais se deparam com os cadáveres de Fortunato e Anabelle.

Figura 19- Atrás da parede

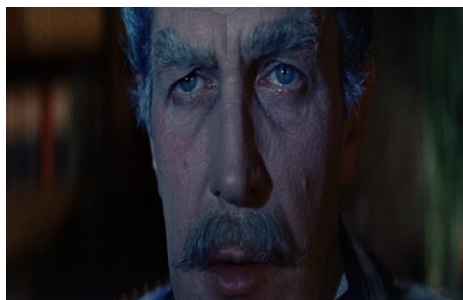


Cena que retrata o conto *O gato preto*.

Como observado, vemos novamente uma liberdade dos realizadores em relação à obra original. Pode-se dizer que este segmento se foca mais no conto “O barril de Amontillado”, deixando para “O gato preto” apenas algumas situações. Como ambos os contos trabalham com assuntos relativos ao alcoolismo e possuem em sua conclusão a ocultação de cadáver, Corman e Matheson fazem uma amálgama e entregam um segmento que, mesmo diferente do original, torna fácil a identificação dos contos explorados. Estão lá as personagens Fortunato, Montresor, a esposa assassinada, o gato preto, o alcoolismo, a vingança por uma ofensa moral, a ocultação dentro da parede, entre outras características.

A última estória utiliza-se do conto “O caso do Sr. Valdemar”, no qual encontramos a personagem-título que, com a ajuda de médicos, descobre a hora aproximada da sua morte. Como nos segmentos anteriores, uma narração em *voice-over* nos questiona sobre “o que exatamente acontece no momento da morte, especialmente para um homem em tal momento, não é permitido morrer”.

Figura 20- Vicent Price interpretando o Sr. Valdemar



O Sr. Valdemar, homem possuidor de uma incurável doença e desapontado com a medicina, contrata um hipnotizador, o Sr. Carmichael, que concorda em aliviar seu sofrimento físico através de hipnose - de acordo com uma personagem representante da área médica, no filme, “uma perigosa ferramenta para moldar a mente humana”. Valdemar concede a Carmichael o direito de hipnotizá-lo na *artículo mortis* (momento da morte), como uma experiência e um favor aos seus serviços. Com tal experimento, teriam a certeza de por quanto tempo poderiam estender o momento da morte. Tal motivo provoca revolta no médico presente na sala e pede a Valdemar que reveja sua decisão, pois o leito da morte não era local para experimentos. Porém, o debilitado homem recusa tal sugestão, pois acredita que com a experiência mudará os estudos da medicina, prolongando, conscientemente, sua existência entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Figura 21- O hipnotizador Sr. Carmichael e o Sr. Valdemar



O Sr. Valdemar, em seu leito, percebe que o derradeiro momento se aproxima e autoriza o médico ao seu lado que chame o Sr. Carmichael, que aguardava em outro cômodo da casa.

Figura 22- Cena da hipnose na *artículo mortis*



Durante o experimento, de maneira repentina, todos os sinais vitais do Sr. Valdemar desaparecem, mantendo-o estático e frio como um cadáver, impossibilitado de responder ao comando do hipnotizador. Porém, esse mesmo acredita que a consciência do hipnotizado ainda resida naquele espaço e usa este artifício para controlar a mente de Valdemar e impressionar sua bela filha, Helena, e tomar para si a mulher que cobiça.

Morto, mas consciente, o Sr. Valdemar perambula entre os dois mundos e informa aos ali presentes que visualiza apenas escuridão e uma multidão de pessoas. Ele então clama pela ajuda de Carmichael, no entanto este informa que apenas o livrará do controle mental depois do experimento terminado.

Assim como nos segmentos anteriores, esta história usa a vingança como elemento de conclusão. No conto, o Sr. Valdemar, depois de quase sete meses, ainda está no mesmo estado e os médicos decidem tirá-lo do transe, fazendo com que desperte, apodrecendo na frente de todos. O filme usa o Sr. Valdemar em um ato de heroísmo, saindo do limbo em que estava para socorrer sua filha das garras do hipnotizador.

Figura 23- Sequência em que Valdemar desperta de seu transe



Muralhas do pavor funciona mais como um filme de “terror”- nome dado ao gênero de filme de terror/comédia- do que um filme para provocar medo, principalmente por parecer claro, assistindo ao filme, que essa não era a intenção dos realizadores.

Outro ponto que ajuda a dar a atmosfera necessária para quem assiste é a introdução de um curto monólogo fornecido por Vicent Price ao som de um coração pulsando (referência ao conto “O coração delator”), cujas frases emanam não apenas um sentimento de horror, mas também despertam o interesse para o que está para ser contado. Esses curtos monólogos servem como uma maneira de interligar as histórias

apresentadas e são através deles que o que estamos prestes a assistir, representam uma diferente fase da morte: o que acontece antes, durante e depois, respectivamente.

Corman entrega um filme com bastante estilo, apresentando cores vibrantes, algo bastante em voga na época em que foi rodado, mas também apresenta um excelente trabalho de câmera, especialmente quando o filme retrata o estado desorientador em que a mente de Montresor se encontrava no segundo segmento do filme, baseado em “O barril de Amontillado” e “O gato preto”.

Muralhas do pavor pode não ser o melhor exemplo de transposição de obra literária para a tela, mas funciona como entretenimento e apresenta elementos das obras de Allan Poe para o grande público.

3.3 A orgia da morte

A orgia da morte, título nacional para *The mask of the red death*, lançado em 1964, é considerada pelos críticos como a melhor adaptação de um conto de Poe (no caso, “A máscara da morte rubra”), e também como o melhor trabalho da união de Roger Corman e Vincent Price.

O filme contrasta duas sociedades opostas, a dos camponeses sofredores do vilarejo próximo e a dos convidados ricos depravados no castelo, tendo como objetivo focar a disputa entre o Bem e o Mal sob a ótica de uma estrutura de questionamento religioso.

A história se passa em um país europeu na Idade Média, no qual a população é atormentada por uma terrível peste que se alastra rapidamente, dizimando todos que são infectados. Esta peste, chamada de “Morte Rubra”, possui a forma personificada sob um manto vermelho que cobre todo o seu corpo, deixando à mostra apenas parte de seu rosto pouco visível pela sombra de seu capuz. Esta figura emblemática é apresentada escorada em um tronco de uma árvore e oferece uma rosa branca que se torna vermelha como sangue a uma aldeã que passava por ali recolhendo gravetos. Pede, ainda, que a aldeã avise a todos que a libertação está próxima.

Figura 24- Sequência da “Morte Rubra” no primeiro ato do filme



Em seguida, somos apresentados a personagem principal, o príncipe Próspero (interpretado por Vicent Price), que age como um monarca cruel e maligno, tratando os camponeses como seres indignos de qualquer respeito ou compaixão e de valia somente para sua diversão e a de seus convidados protegidos entre as muralhas de seu castelo.

Próspero é um homem entregue ao Satanismo, que vê em Satã como uma alternativa mais realista para um Deus cristão. Em determinado momento do filme, ele diz para uma personagem: “Você pode olhar este mundo e acreditar na bondade de um deus que o governa? Fome, peste, guerra, doença, morte – elas dirigem o mundo”.

No vilarejo, em sua carruagem e escoltado, Próspero, como era de costume, aparece pessoalmente para agradecer, de forma esnobe, pela colheita daquele ano e convidar todos ali para a festa anual em sua propriedade. Porém, manda enjaular dois camponeses, Gino (David Weston) e Ludovico (Nigel Green), por terem desafiado sua autoridade ao taxar os cidadãos. Nesse momento, surge Francesca (Jane Asher), filha de Ludovico e noiva de Gino, suplicando ao príncipe que poupasse suas vidas. Próspero consente em poupar um deles, mas ela teria que escolher. Um grito de mulher é ouvido e Próspero verifica que a peste da morte rubra chegou à aldeia e ordena que todas as casas da área infectada sejam queimadas.

A presença da doença tão próxima faz com que Próspero se recolha em seu castelo. Ele leva consigo Francesca, a camponesa do vilarejo, para que o veja entregando-se aos prazeres sádicos como parte de sua instrução em diabolismo.

No conto, o príncipe Próspero é apresentado como um sujeito excêntrico e dono de uma personalidade, de certa maneira, ingênua, e não há qualquer menção ao culto do satanismo. Também não há referência quanto a aldeãos e cobrança de impostos. Dessa maneira, fica explicitamente clara a vontade dos realizadores de atribuir o caráter de vilão à personagem condutora da narrativa, fazendo com que a

ameaça da “Morte Rubra” fique em segundo plano, como uma ameaça situacional, em vez de física como mostrada no filme.

Para Silva (2009), quanto à personagem do príncipe: “Tanto no conto quanto no filme, Próspero, papel temático no âmbito da discursivização, é a personagem que movimenta a narrativa e dá a ela o equilíbrio proveniente de suas características como catalisadora da tematização da história”. Na obra original, a personagem é descrito da seguinte maneira:

Mas o príncipe Próspero era feliz, destemido e sagaz. Quando seus domínios se viram despovoados da metade de seus habitantes mandou chamar à sua presença um milheiro de amigos sadios e joviais dentre os cavalheiros e damas de sua corte, retirando-se com eles, em total reclusão para uma de suas abadias fortificadas. Era um edifício vasto e magnífico, criação de príncipes de gosto excêntrico, embora majestoso. Cercava-o forte e elevada muralha, com portas de ferro. Logo que entraram, os cortesãos trouxeram fornos e pesados martelos para rebitar os ferrolhos. Tinham resolvido não proporcionar meios de entrada ou saída aos súbitos impulsos de desespero dos de fora ou ao frenesi dos de dentro. A abadia estava fartamente provida. Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. Que o mundo exterior que se arranjasse por si. Enquanto isso, de nada valia nele pensar, ou afligir-se por sua causa. Providenciara o príncipe para que não faltassem diversões. Havia jograis, improvisadores, bailarinos, músicos. Havia Beleza e havia vinho. Lá dentro, tudo isso e segurança. Lá fora, a “Morte Rubra”. (POE, 1975, p. 104)

No filme, coloca-se em ação um narrador objetivo:

Este, ao invés daquele do conto, não impregna o espectador com suas impressões, mas, ao contrário, deixa-o livre para sentir ele mesmo o efeito repulsivo que o enunciado apresenta. Se, quando construída a personalidade de Próspero, havia um questionamento acerca do bem e do mal, figurativizado pela fé, tanto do príncipe, um discípulo de satã, cruel e sádico, quanto de Francesca, a aldeã devota a Deus, é nos espaços que esse maniqueísmo ganha contornos mais relevantes. (SILVA, 2009, p. 314)

O príncipe Próspero, na adaptação de Roger Corman, é exibido cometendo crimes hediondos um após o outro: mandando queimar a aldeia dos camponeses; alvejando com flechas o casal de amigos que estava procurando refúgio contra a peste; porém, Próspero tem seus momentos de “benevolência” como na cena em que ordena assassinato dos aldeãos que imploravam por ajuda frente aos portões do castelo, mas que poupem a vida da criança ali presente.

Já a representação física da “Morte Rubra”, no filme, apresenta certa semelhança com a personagem da “Morte” exibida em o *O sétimo selo* (1956), de

Ingmar Bergman. Assim como aquela personagem que é introduzida jogando xadrez contra seu oponente, na produção de Corman, a “Morte Rubra” é sempre exibida com cartas de baralho em mãos - algo que não havia no conto de Poe. Apesar de não haver um duelo intelectual como o mostrado no filme de Bergman, o diretor Roger Corman consegue atribuir uma personalidade para a personagem mortífera.

No conto, a “Morte Rubra” não possui um estado físico até o ato final, no qual há o clímax. No entanto, os sintomas da peste são descritos já no início da narrativa:

O sangue era a sua encarnação e o seu sinete: a vermelhidão e o horror do sangue. Aparecia com agudas dores e súbitas vertigens, seguindo-se profusa sangria pelos poros e a decomposição. Manchas escarlates no corpo e sobretudo no rosto da vítima eram a anátema da peste, que a privava do auxílio e da simpatia de seus semelhantes. E toda a irrupção, progresso e término da doença não duravam mais de meia hora. (POE, 1975, p. 104)

Na sequência da obra fílmica, somos apresentados ao castelo do príncipe Próspero, com a chegada deste junto com Francesca ao recinto. Ela é levada por criados para o banho e, quando está totalmente despida de suas vestes, Próspero avista o crucifixo em volta do pescoço dela e lhe pergunta se tal objeto é somente para decoração ou se ela era uma cristã. Com o assentimento de Francesca, Próspero ordena que ela retire o objeto e que nunca mais o use dentro do castelo.

Nesta mesma cena, Juliana, a amante de Próspero, fica com ciúme de Francesca, mas ajuda-a em sua tentativa de libertar seu noivo Gino e seu pai Ludovico, aprisionados na masmorra do castelo. No entanto, Juliana trai a confiança de Francesca e conta a Próspero sobre o plano de libertar os dois camponeses; fazendo com que Francesca falhe em seu ato. Mais adiante, na festa das máscaras e para a diversão de seus hóspedes, o príncipe Próspero manda os dois homens se cortarem com cinco facas, numa espécie de roleta russa, uma das quais está com a lâmina envenenada. Ludovico, pai de Francesca, em uma tentativa de assassinar o príncipe com a última faca que restava, perece pela espada de Próspero. Atendendo às súplicas de Francesca, Gino é banido do castelo e, sem rumo, encontra no caminho uma figura estranha vestida de vermelho que o instrui a voltar e aguardar por sua amada.

Como podemos notar, os realizadores, e principalmente o diretor Roger Corman, não deixam de lado elementos encontrados na maioria obras de Edgar Allan Poe - como castelos, masmorras, vilarejos, mesmo que estes elementos não sejam encontrados na obra em que o filme se baseia - , mas são de grande importância para

que o espectador consiga perceber a familiaridade de locações tão comuns nos contos de Poe.

O estilo de cenário adotado por Corman, portanto, é o estilo expressionista, que surgiu nos anos 20 e é oriundo da escola alemã. Para Betton (1987, p. 54), “esse movimento rejeita o realismo, o naturalismo e o impressionismo, baseando-se numa visão subjetiva do mundo, na tradução da interioridade, expressas pela deformação, pela estilização, pela abstração e pelo simbolismo”.

Portanto, nos filmes de Corman baseados nos contos de Poe, há sempre uma tendência ao exagero e ao exuberante. O cenário torna-se uma personagem, principalmente com os salões e suas decorações. O salão principal, por exemplo, no qual ocorre a maior parte dos acontecimentos, incluindo a festa das máscaras, é decorado para além do clássico, já visto em outras produções com o mesmo tema, tendo até cabeças de animais penduradas na parede.

No conto, o espaço é orientado por um narrador em primeira pessoa e a partir dele sabemos de todas as excentricidades do castelo:

Mas antes descrevemos os salões em que ela desenrolava. Era uma série imperial de sete salões. Em muitos palácios, contudo, tais sucessões de salas formam uma longa e reta perspectiva quando as portas se abrem de par em par, não havendo quase obstáculo à perfeita visão de todo o conjunto. Aqui, o caso era bastante diverso, coisa aliás de esperar do amor do duque pelo fantástico. Os aposentos estavam tão irregularmente dispostos que a visão abrangia pouco mais de cada um de uma vez. (POE, 1975, p. 104-105)

O narrador descreve todos os salões do castelo, sendo eles sete, no total, cada um com uma cor diferente: o primeiro salão era azul; o segundo, púrpuro; o terceiro, verde; o quarto tinha tons alaranjados; o quinto era totalmente branco; o sexto, violeta; e o sétimo e último, totalmente preto. Um detalhe que diferenciava este último dos outros eram suas vidraças, que ali tinham o tom avermelhado de sangue vivo. Nesse salão, também havia um relógio de ébano cujos sonoros carrilhões deixavam assustados os hóspedes de Próspero.

No filme, a apresentação desses salões acontece de forma similar, mas em vez do narrador, é Próspero que, em companhia da camponesa Francesca, vai apresentando os salões enquanto passam por eles. Exceto o último, quando diz que as portas deste estavam fechadas para ela e que dentro daquele salão apenas haveria o medo para quem entrasse sem convite. Esse salão, no filme, serve como um palco de sacrifícios e também da entrega da alma ao “senhor das moscas”, ressalta o príncipe Próspero.

Figura 25- O salão verde



Cenário no qual a maior parte do filme ocorre.

Figura 26- Os demais salões



São retratados nas cores: amarelo, roxo e branco.

Figura 27- O último salão



Salão destinado para os cultos satânicos.

Há uma grande festa no castelo e o príncipe Próspero, para mostrar sua autoridade à Francesca, ordena que alguns convidados imitem um porco, uma minhoca e um burro. Para os demais, o príncipe fala que usem sua imaginação. Neste momento há uma referência a outro conto de Poe, o “Hop-Frog”, quando Próspero chama um casal de dançarinos anões, Esmeralda e Hop Toad.

Tal referência possui sentido, e Roger Corman consegue inseri-la com genialidade em *A orgia da morte*. Se no conto há uma festividade situada em uma época

em que anões eram usados como bobos da corte, não há motivo para seu não adicionamento ao filme. Poe descreve Hop-Frog em uma passagem:

Seu “bobo”, ou jogral profissional, não era, porém, apenas um bobo. Seu valor triplica-se, aos olhos do rei, pelo fato de ser também anão e coxo. Os anões eram, naquele tempo, tão comuns nas cortes como os bobos, e vários monarcas teriam achado difícil passar o tempo (o tempo é muito mais lento de passar nas cortes que em qualquer outra parte) sem um truão que os fizesse rir e sem um anão de quem rissem. [...] de sorte que o nosso rei muito se orgulhava de possuir um Hop-Frog (tal era o nome do “bobo”), tríplice tesouro numa só pessoa. (POE, 1975, p. 194)

Devido a uma cena em que Esmeralda, distraidamente, derruba uma taça de vinho e é esbofetada por Alfredo, o escudeiro do príncipe Próspero, Hop Toad terá outra participação, mais adiante, na qual se vingará de tal ato. Nessa sequência haverá outra referência a um conto de Edgar Allan Poe, o “Os assassinatos na rua Morgue”, em que Alfredo está fantasiado de macaco na festa das máscaras e é assassinado com o corpo em chamas por Hop Toad.

O príncipe Próspero, no salão principal em que a festa está acontecendo, avista um sujeito vestido de vermelho da cabeça aos pés. O vermelho era a única cor que Próspero havia proibido de ser utilizada nas fantasias. Ele segue o misterioso sujeito que não atende suas súplicas para que parasse. No salão negro eles ficam defronte um para o outro. Próspero acredita que o misterioso sujeito na sua frente seja o príncipe das trevas que veio até ele para recompensá-lo.

Os diálogos entre o príncipe Próspero e a “Morte Rubra” são os melhores feitos do filme. O príncipe Próspero ordena que a enigmática figura à sua frente retire a máscara que cobre seu rosto e se revele para ele, mas recebe a seguinte resposta, como se constata na próxima figura:

Figura 28- “Não há rosto na morte até o momento de sua própria morte”



A revelação da “Morte Rubra” para Próspero acontece no salão em que está todo mundo dançando e se divertindo, sem o uso de máscaras. Ao saber que o sujeito de vermelho em sua frente não é quem pensava a princípio, o príncipe arranca-lhe a máscara que lhe cobria o rosto. Para surpresa de Próspero, vê sua própria imagem sob o disfarce e morre junto com todos os habitantes do castelo.

Figura 29- Momento da revelação da “Morte rubra” para Próspero e a “orgia”



Roger Corman elaborou uma *mise-en-scène* (expressão francesa que significa “o que está relacionado com a encenação ou o posicionamento de uma cena”) à altura da história do “diabólico” Próspero e suas tentativas de enganar a morte rubra (e a morte em geral). Algumas ideias foram tomadas emprestadas literalmente de Poe, por exemplo, os quartos monocromáticos: um amarelo, um roxo, etc., que terminam no quarto preto e vermelho, que Próspero utiliza para a adoração ao diabo. Outras cenas são visualizações originais, como os “monges” mensageiros da morte que perambulam pela região rural, cada qual vestindo uma cor diferente.

No espaço exterior, há a “Morte Rubra”, uma entidade sobrenatural que decide o destino das pessoas; no espaço interior, há o príncipe e seus convidados, pretensiosos transgressores que tentam ludibriar a peste que assola o país. Quando esses espaços colidem, o que resta é apenas uma consequência do destino. No conto, essa colisão entre os espaços não acontece.

Constatamos que *A orgia da morte* é o filme mais rico no quesito da paleta de cores se comparado às obras precedentes, sendo particularmente notável o acentuado uso do vermelho no traje da “Morte Rubra”, a encarnação da mortalidade humana, que Próspero tenta desesperadamente repelir. O filme fecha com uma mensagem retirada do conto de Poe: “E o ilimitado poder das Trevas, da Ruína e da “Morte Rubra” dominou tudo”.

CONCLUSÃO

No nosso estudo, realizamos uma aproximação entre literatura e cinema, examinando os elementos narrativos das duas artes. Apuramos a história dos autores das obras que este trabalho monográfico teve o objetivo de analisar, assim como o contexto histórico e social de cada um deles. Constatamos que existem semelhanças entre a arte literária e cinematográfica à medida que muitas narrativas são utilizadas como fonte de inspiração para os cineastas.

No entanto, a inevitabilidade sobre questões envolvendo a fidelidade da obra literária para sua adaptação fílmica surge inúmeras vezes. Para que pudéssemos encontrar uma resposta, constatamos que a narrativa literária tanto difere quanto se assemelha da narrativa cinematográfica.

A narrativa literária tem a palavra por essência para expressar as mais diversas histórias e provocar emoções ao leitor. É através das palavras que os escritores realizam narrativas, tanto para maravilhar como também para provocar estímulo intelectual. A narrativa literária é constituída por diversos elementos que se articulam ao longo da história, fazendo com que o leitor passe a imaginar as cenas e entender os fatos relatados pelo autor do livro.

A narrativa cinematográfica tem como objetivo narrar a história para o espectador através da sucessão de cenas e sequências. A proposta básica de um filme é entreter em um determinado período de tempo, através da continuidade e desenvolvimento que permitam a compreensão total do enredo, mesmo com todas as compressões feitas em seu tempo fílmico quando da montagem de suas cenas e sequências.

Ao confrontar as adaptações fílmicas de Roger Corman dos contos escritos por Edgar Allan Poe, constatamos que o texto do autor, ao ser transportado para a linguagem cinematográfica, com o devido apreço na produção e na realização, oferece uma excelente matéria-prima. Porém, o trabalho de adaptação das obras de Poe encontra uma grande dificuldade quanto à duração de seus contos, impossibilitando realizar um filme de no mínimo uma hora e meia sem criar ou usar elementos ou situações encontradas em outras obras para utilizar como um artifício para estender a projeção. O diretor Roger Corman, em colaboração com o roteirista Richard Matheson, realizou uma homenagem aos textos de Poe, inserindo personagens e variadas situações dos seus contos nos filmes. Dentre os filmes analisados para esse estudo, *O solar maldito*,

adaptação de “A queda da casa de Usher”, apresenta maior semelhança com o texto original, mas não o segue passo a passo, tomando para si algumas liberdades poéticas, criando situações adversárias para o protagonista, entretendo e intrigando os espectadores.

Muralhas do pavor possui como mérito uma leveza quanto ao tom empregado para o filme, exibindo vários momentos cômicos como o duelo de Montresor e Fortunato na degustação de vinhos. O filme também funciona como um conjunto de três contos, por se tratar de três histórias curtas adaptadas de “Morela”, “O barril de Amontillado” e “O caso do Sr. Valdemar”- fornecendo, assim, maior dinamismo quanto à narrativa. Cumpre assinalar, também, o aproveitamento de outros textos de Poe, através de inserções de elementos de “O gato preto”, “O coração delator” e “Annabel Lee”.

Quanto a *A orgia da morte*, o filme mostra-se mais denso e sério. A representação física da “Morte Rubra” assemelha-se à personagem do filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman, que Corman usou como referência na adaptação da “A máscara da morte rubra”. O último filme de Corman nas adaptações dos contos de Poe também é o mais bem produzido, mostrando exuberância na retratação dos salões e nos figurinos. As diferenças entre o filme e o conto foram necessárias para que o espectador pudesse identificar-se com as adversidades enfrentadas pelas personagens. O príncipe Próspero, para citar um exemplo, na adaptação, possui ligações com o satanismo.

Os filmes do “ciclo Poe” de Corman podem não ser as obras mais fiéis quanto à transposição nem mesmo a melhor ou a primeira, mas são as mais lembradas quando se relaciona Poe e o cinema. Por isso, merece atenção pelos aficionados do gênero do horror e do cinema em geral.

A literatura é tratada como um meio rico para adaptações e exerce grande influência no universo cinematográfico. A partir de conceitos teóricos, concluímos que nas transposições das narrativas dos contos do autor Edgar Allan Poe para as realizações fílmicas foram necessárias mudanças, uma vez que a adaptação cinematográfica consiste numa reimaginação da obra da qual o diretor se utiliza como fonte para a criação de sua versão para exibição em tela.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe, um homem em sua sombra*. Cotia: Atêlie, 2002.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p.107-119.
- CORMAN, Roger. *The fall of the house of Usher*. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Roger Corman. EUA. American International Pictures, 1960. Dvd, 79 min. horror. Colorido. mono.
- CORMAN, Roger. *Tales of terror*. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Roger Corman. EUA. American International Pictures, 1962. Dvd, 89 min. horror. Colorido. mono.
- CORMAN, Roger. *The mask of the red death*. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Roger Corman. EUA. American International Pictures, 1964. Dvd, 89 min. horror. Colorido. mono.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FRANCO Jr., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.
- GERBASE, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (E o que a literatura ainda aprende com o cinema). *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 27, abr./jun. 2009.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.
- PAYTUVI, Humberto et al. *El Cine de Explotación de Roger Corman*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]. Universidad de Palermo. 2012.
- PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC-SP, 2003. 147 p.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- POE, Edgar Allan. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Trad. Oscar Mendes. Petrópolis: Companhia José Aguilar, 1975.

POE, Edgar Allan, Tale Writing. In: Godey's Lady Cock, 1847. Extraído de *Letras de Hoje*, nº 18, dez. 1974, PUCRS, Porto Alegre.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SILVA, Odair José Moreira da. *Poe, Corman e a narrativa de horror em A máscara da morte rubra: a transgressão, a intertextualidade e as estratégias de enunciação*. In: Anais do IX seminário nacional de literatura história e memória- literatura no cinema. Universidade de São Paulo- USP, 2009.

STAPLETON, Alex, *Corman's World: Exploits of a Hollywood Rebel* [documentário-vídeo], 2011, Dvd, 125 min. Colorido. Estéreo.

VERSÁTIL, Coleção: *Edgar Allan Poe no cinema*, Versátil, 2015, Dvd, horror. Colorido. Mono.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

BFIevents. *Roger Corman on Edgar Allan Poe*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TVS_DIg4r4E, Acesso em: 20 maio 2015.

DBCult Film Institute. *Roger Corman: Hollywood's Wild Angel*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KM_5ADk_CfI, Acesso em: 19 maio 2015.

VESPASIANO, Rafael, *A queda da casa de Usher (Roger Corman/EUA/1960): Histórias extraordinárias: "A queda da casa de Usher", de Edgar Allan Poe*. Disponível em : <http://rafaelvespasiano.blogspot.com.br/2015/03/a-queda-da-casa-de-usher-roger.html>. Acesso em: 15 set. 2015.