

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v38p315-336>

A Queda da Casa de Usher,
espacialidade gótica e a adaptação
cinematográfica de Jess Franco

The Fall of the House of Usher,
gothic spatiality, and Jess Franco's
film adaptation

Adriane Augusta Viana*

* Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP). E-mail: adri.augst@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de mestrado em andamento, cujo objetivo consiste em analisar, à luz da questão da espacialidade gótica, a adaptação fílmica do conto *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe na versão cinematográfica de *Neurosis - The Fall of the House of Usher* (1987) do diretor espanhol Jess Franco. Como arcabouço teórico, utilizamos os estudos de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006, 2009) em teoria da adaptação; Aparecido Donizete Rossi (2008), Fred Botting (2005) e David Punter (2012) quanto ao gótico e Gérard Genette (1982) e Julia Kristeva (2005 [1966]) em relação à intertextualidade, bem como a fortuna crítica da obra de Poe, do conto em questão e do filme aqui contemplado.

Palavras-chave: *A Queda da Casa de Usher*; Edgar Allan Poe; Jess Franco; adaptação fílmica; gótico.

Abstract: This paper intends to present the partial results of an M.A. research project which aims at analyzing the Spanish director Jess Franco's film adaptation of Edgar Allan Poe's tale "The Fall of the House of Usher", titled *Neurosis - The Fall of the House of Usher* (1987), in relation to Gothic spatiality. As theoretical framework, this paper refers to studies by Linda Hutcheon (2013) and Robert Stam (2006, 2009) regarding adaptation theory. It also refers to works from Aparecido Donizete Rossi (2008), Fred Botting (2005) and David Punter (2012) in relation to the Gothic. Furthermore, it observes works from Gérard Genette (1982) and Julia Kristeva (2005 [1966]) related to vis-à-vis intertextuality. Finally, it resorts to critical essays on Poe's works in general, and on the tale and the film here addressed.

Keywords: *The Fall of the House of Usher*; Edgar Allan Poe; Jess Franco; film adaptation; Gothic.

1. Introdução

Este artigo, derivado de uma pesquisa de mestrado em andamento, tem por objetivo analisar a adaptação cinematográfica do conto *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe, resultando em *Neurosis - The Fall of the House of Usher*¹ (1987), do diretor espanhol Jess Franco². O interesse em estudar tal adaptação no cinema surgiu em decorrência das inúmeras transposições e traduções intersemióticas que o conto de Poe sofreu ao longo dos anos, e da constatação de que cada adaptação traz uma nova roupagem do conto em comparação à versão original. Afinal, sempre ocorrem acréscimos ou retiradas de elementos por parte da nova versão criada pelo adaptador em relação ao conto, o que, segundo Hutcheon (2013), acarreta distanciamento entre o texto original e a versão adaptada. Além disso, não encontramos pesquisas sobre a versão lançada por Franco em 1987.

A Queda da Casa de Usher foi publicado em 1839 e 1845, respectivamente, na *Burton's Gentleman's Magazine* e em *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Um aspecto interessante, mantido nas diversas adaptações desse conto, está relacionado à maldição da casa e os efeitos por ela causados em seus ocupantes. Porém, tal característica não aparece, por exemplo, na adaptação dirigida pelo australiano Hayley Cloake, intitulada *The House of Usher*, de 2006. Nela, a história do filme mantém mais um afastamento da obra original do que uma aproximação. No entanto, em termos estruturais, algumas semelhanças com a obra de Poe são encontradas no enredo. Em relação aos aspectos envolvendo a casa e seus estranhos acontecimentos, é possível notar que, no título do filme de Cloake, a palavra *fall* (queda) não aparece e nem mesmo nenhum aspecto gótico remetendo à

¹ Utilizamos o título de *Neurosis - The Fall of the House of Usher* [aqui abreviado como *Neurosis*] por ser o título de estreia. Ao ser lançado em vídeo, o título foi modificado para *Revenge in the House of Usher*, tornando-se a única edição lançada por Jess Franco em DVD (cf. GUERRA 2014: s/p). Curiosamente, na edição brasileira, lançada em DVD pela *Vinny Filmes* em 2011 dentro da coleção “Clássicos do Terror”, o nome do diretor aparece como A. M. Frank, que seria um dos vários pseudônimos adotados pelo cineasta espanhol.

² Além de diretor, Jess Franco também assina essa adaptação como roteirista. Por exercer várias outras funções nas gravações de muitos de seus filmes, Franco é considerado como um diretor autoral. Certas vezes, o diretor assinava o roteiro com algum pseudônimo, o que poderia parecer que o texto foi escrito por outra pessoa, quando na verdade foi escrito por ele mesmo.

decadência ou maldição em relação à casa é mostrado (cf. KRAWCZYK-LASKARZEWSKA 2012: 11).

Nessa película, o cineasta apresenta uma versão bem diferente se comparada à história de Poe. No conto, Usher vive em uma casa com aspecto fúnebre e divide o espaço com sua irmã Madeleine, que logo é enterrada viva pela personagem. No filme, Usher é um ex-professor de medicina e cientista que vive recluso em um castelo, realizando uma série de experimentos criminosos com garotas sequestradas. Ao contrário do conto, que apresenta sua irmã como uma das personagens centrais da trama, no filme, o ‘par’ feminino que contracena com Usher é sua filha, Melissa, que vive doente e necessita de transfusão de sangue para sobreviver. Além disso, nessa adaptação, Usher conta com o apoio de seu ajudante, Morpho, que faz parte do trabalho ‘sujo’ a mando do cientista. No conto, por sua vez, o ‘braço direito’ de Usher é o famoso narrador, que o ajuda a enterrar a irmã. Tanto o conto quanto o filme contam com mais um personagem que se torna peça fundamental para o desenrolar dos acontecimentos: a casa mal-assombrada, que configura o espaço gótico nas duas histórias. Portanto, este artigo tem como recorte o fenômeno da casa mal-assombrada, dentro da espacialidade gótica, buscando analisar como esse aspecto é configurado pelo diretor em algumas cenas do filme.

2. Jess Franco: breve filmografia

Jesús Franco Manera é comumente conhecido como Jess Franco, mas também por seus inúmeros outros pseudônimos, tais como A. M. Frank, David Khune, Clifford Brown, entre outros. Nasce em 12 de maio de 1930, em Madri, e falece em 2 de abril de 2013 na cidade de Málaga, Espanha, deixando um legado com cerca de 200 filmes, em sua maioria, pornográficos, além de filmes de terror, ficção científica, suspense. Durante a juventude, Franco foi estudante de Literatura, Filosofia, Música, Direito e por fim, Cinema, cujo interesse pela área o leva a se matricular no El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, uma escola oficial especializada em cinema,

localizada em Madri (LUCAS 1993: 14). Seus primeiros passos no âmbito cinematográfico começam em 1952 quando se muda para Paris e trabalha no Institut des Hautes Études Cinématographiques com dublagem de filmes em francês para o espanhol (LUCAS 1993: 14). Retorna a Madri em 1953 para trabalhar como escritor de crítica de cinema e ficção popular e assina, como assistente de direção, os filmes *Cómicos* (1953) e *Felices Pascuas* (1954), dirigidos por Juan Antonio Bardem.

Posteriormente, Franco colaborou escrevendo os roteiros de *El Coyote* (1955) e *La Justicia del Coyote* (1956), além de continuar como assistente dos diretores León Klimovsky, Luís García Berlanga e Pedro Lazaga. Somente em 1959, Franco começa sua carreira como diretor, iniciando com os filmes *Tenemos 18 Años* (1959) e *Labios Rojos* (1960). A partir de então, Franco passa a dirigir filmes de diversos gêneros, especialmente de terror, como *O Terrível Dr. Orloff* (1962). Segundo Tim Lucas (1993: 16), algumas das principais influências presentes no respectivo filme são o expressionismo alemão, os clássicos de terror da Universal e até mesmo a série de adaptações dos contos de Poe lançados pelo diretor Roger Corman.

O Terrível Dr. Orloff é também um dos primeiros filmes que reúne uma série de elementos reaproveitados e repetidos por Jess Franco em várias de suas películas subsequentes, característica adotada pelo diretor com certa frequência em suas produções, como a personagem central, Orloff. Este apareceu em um dos romances escritos por Franco sob o pseudônimo de David Khune, cuja obra nunca apareceu ou foi publicada (LUCAS 1993: 16), além de outros escritos por seus vários pseudônimos³. Orloff reaparece em *Jack, O Estripador* (1976), como personagem principal: Dr. Denis Orloff. Não apenas ele, mas também Morpho e o Inspetor Tanner, duas personagens presentes no filme, igualmente reaproveitadas logo depois.

Um dos primeiros filmes de Franco lançados no exterior, *O Terrível Dr. Orloff* abriu portas para seu reconhecimento no circuito internacional. Ainda de acordo com Lucas, os primeiros filmes de Franco, classificados pelo autor como o período 'The Classical Years' (1959 - 1965), não apresentam tantas

³ Não se sabe ao certo quantos pseudônimos Jess Franco adotou no total.

coisas em comum com a produção posterior de Franco. Porém, é um período que marca alguns dos recursos estilísticos próprios do diretor, utilizados em muitos de seus filmes: empréstimos de estilos e ideias de outros escritores e diretores, reciclagem de personagens e acontecimentos, além do uso de certas alusões metatextuais de fontes inexistentes (LUCAS 1993: 16).

Segundo Cathal Tohill e Pete Tombs (1995: 84), o terror possibilitou a entrada do erotismo com uma carga ainda maior em suas próximas produções. O erotismo apresentado nos primeiros filmes de Franco era considerado pelo resto da Europa como o ‘terceiro degrau’, porém, Franco avançou tal posição com o lançamento de *Dr. Orloff*, ao testar os limites do aceitável. Ainda de acordo com os autores, embora o erotismo em *Orloff* pareça suave comparado aos dias de hoje, o filme recebeu duas versões na época. A cópia sem cortes foi exibida em Paris no cinema *Midi Minuit* e totalmente bem recebida pelos apreciadores franceses do gênero horror (TOHILL e TOMBS 1995: 84).

Ao ser *O Terrível Dr. Orloff* o primeiro filme do diretor a ser distribuído fora da Espanha, sugeriram que Franco alterasse seu primeiro nome ‘Jesús’ para ser mais bem aceito pelo mercado internacional. Ele seguiu os conselhos do ator e diretor Robert Hossein e alterou seu nome para Jess, assumindo Jess Franco como seu nome artístico (TOHILL e TOMBS 1995: 85).

A partir dos anos de 1965 a 1967, classificados por Lucas como o período ‘The Pop Art Years’, dirige filmes de espionagem, super-heróis e *serial killers*, como *Residencia para Espías* (1966) e *Lucky, el Intrépido* (1967). Esse é também a época de seus muitos filmes pornográficos, como *Necronomicon* (1967). Durante ‘The Peak Years’ (1970 - 1973), alguns desses muitos filmes pornográficos eram também, de terror, com vampiros como protagonistas, com fortes referências ao *Drácula* de Bram Stoker. Alguns exemplos: *Vampiros Lesbos* (1971), *La Comtesse Noire* (1973) e *La Comtesse Perverse* (1974).

O período entre 1973 a 1979 é considerado como a era pornográfica propriamente dita na carreira cinematográfica de Franco, conforme apontado por Tim Lucas ao classificar a época: ‘The Porno Holocaust Years’. Muitos dos filmes lançados durante esses anos ficaram caracterizados pelos diferentes

títulos que receberam (algo frequente em outros filmes de Franco), por conta da censura e de acordo com o acréscimo ou retiradas de cenas *hardcore*. O filme *El Sádico de Notre Dame* (1979) é conhecido em outros países como *Sexorcismes* (em sua versão *hardcore*), e também como *Demoniac*.

Já nos anos de 1980 a 1987, ‘The Homecoming Years’, Franco inicia uma nova fase e passa a gravar em média oito filmes por ano em Madri, em sua maioria “filmes de sexo perversamente satíricos”⁴ (LUCAS 1993: 28, tradução minha). Foi uma época que também marca a ‘volta’ de personagens como Dr. Orloff e Al Pereira e de muitos outros que fizeram parte de seus antigos filmes (LUCAS 1993: 28). *Neurosis - The Fall of the House of Usher* apresenta ‘a volta’ do Dr. Orloff na pele de Dr. Usher, e o criado Morpho, que aparece com o mesmo nome e papel. Vale lembrar que o filme lançado em 1987 é a terceira versão adaptada do conto *A Queda da Casa de Usher* feita por Jess Franco. Outras duas versões suas foram lançadas com títulos e enredos diferentes, *El Hundimiento de la Casa Usher* (1983), e *Los Crímenes de Usher* (1984), mas somente o filme de 1987 surgiu comercialmente em vídeo.

Por último e não menos importante, o último período, ‘The Autumn Years’, a partir de 1987 em diante. Nesse ano, vários filmes de Franco estrearam em vídeo, despertando a atenção da imprensa francesa e inglesa (LUCAS 1993: 29), e ele é contratado pela *Eurociné* para dirigir um filme de ação, *Dark Mission* (1988), nada relacionado com cine erótico. Em seguida, foi a vez de Franco lançar *Faceless* (1988), considerado por Lucas como “um verdadeiro testemunho do terror europeu”⁵ (1993: 29, tradução minha). Além disso, *La Bahía Esmeralda* (1989), *La Chute des Aigles* (1989) e *Ciudad Baja* (1994) foram alguns dos lançamentos realizados por Franco para a *Eurociné* e a *Atlas Films of Munich*.

Partindo das considerações iniciais a respeito da filmografia de Franco, passemos a seguir para uma abordagem acerca de alguns conceitos da teoria de adaptação como forma de compreender o processo de (re)criação de uma

⁴ Texto fonte: “perversely satirical sex films”.

⁵ Texto fonte: “a veritable testament to European horror”.

obra e a transposição da mesma para uma determinada mídia, assim como ocorre em *Neurosis - The Fall of the House of Usher*.

3. Teoria de adaptação - alguns comentários

Segundo Linda Hutcheon (2013: 9), da mesma forma que a tradução:

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

De acordo com a autora (2013: 55), um fato a considerar, é que muitas adaptações são de obras sem direitos autorais, evitando-se problemas judiciais. H. Porter Abbott (ABBOTT 2002: 105 apud HUTCHEON 2013: 128) aponta que os adaptadores “não copiam, eles roubam o que querem e abandonam o resto”. Desse modo, podemos então dizer que, para não serem considerados ‘ladrões’ por apropriarem trabalho alheio e em razão de escaparem das ‘consequências legais’ (cf. HUTCHEON, 2013: 128), muitos adaptadores modificam parte do conteúdo original de um texto, evidenciando um lado subjetivo, tornando a nova obra como algo próprio e de acordo com seus interesses. Em tal contexto, conforme Hutcheon, por questões pessoais, muitos adaptadores são motivados a realizarem uma adaptação, levando em conta a obra que será (re)criada, bem como a mídia para a qual ela será ‘transportada’ (2013: 133). Nesse caso, ainda segundo a estudiosa, o adaptador não apenas terá que interpretar o texto original, mas também, diante dele, deverá assumir o seu próprio papel.

Robert Stam (2009: 11) considera que a visão mais comum entre o público leigo considere a literatura sempre superior em relação ao cinema. O autor argumenta que, de um modo geral, as discussões acerca desse assunto se concentram mais em avaliar a qualidade das adaptações do que, segundo

ele, manter o foco em “assuntos mais interessantes”⁶ (2009: 12, tradução minha), dentre os quais ele cita “(1) o status teórico da adaptação e (2) o interesse analítico das adaptações”⁷ (2009: 12, tradução minha). Apesar de ser tratada, pelo senso comum, de modo inferior e vista como uma “traição” e “infidelidade” (STAM 2006: 26), a adaptação sinaliza positividade quanto à sua função, razão pela qual Stam busca desconstruir a visão negativa criada em torno desse conceito.

De acordo com Hutcheon, é possível definir a adaptação em três perspectivas distintas interligadas umas com as outras. Uma delas é definida como “uma entidade ou produto formal” (2013: 29), a mudança de uma mídia para outra, que pode ser a transposição de um poema ou romance para o filme, bem como de gênero ou mudança de contexto, na qual uma mesma história pode ser recontada e interpretada de uma forma bem diferente em relação ao texto de origem.

A segunda perspectiva citada por Hutcheon (2013: 29) refere-se a “um processo de criação” no qual a obra adaptada é (re)interpretada ou (re)criada, e pode ser chamada também como uma apropriação ou recuperação. Nesse caso, sob esse ponto de vista, talvez seja possível afirmar que *Neurosis* de Franco possa ser visto como “uma entidade ou produto formal” (2013: 29) por corresponder a uma transposição de um conto literário para o cinema. Ao mesmo tempo, por ser uma adaptação, o filme passa por “um processo de criação” (2013: 29), no qual o diretor espanhol apropria a obra de Poe e conta uma nova história na versão cinematográfica, conforme veremos mais adiante.

A terceira e última perspectiva é conhecida como “processo de recepção”, na qual “a adaptação é uma forma de intertextualidade” (2013: 30). Nesse sentido, ressaltamos que a intertextualidade consiste no

⁶ Texto fonte: “asuntos más interesantes”.

⁷ Texto fonte: “(1) el estatus teórico de la adaptación y (2) el interés analítico de las adaptaciones”.

“Cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos” (KRISTEVA 1969: 115 apud SAMOYVAULT 2008: 15)⁸.

A partir das considerações feitas acima, analisamos como Franco lidou com a questão da casa mal-assombrada em seu filme, como foi adaptada, e foi tecido o diálogo intertextual com o conto. Para tal, é necessário conhecer, primeiramente, o texto do autor norte-americano e sua relação com a literatura gótica, chave utilizada por Franco nesta adaptação.

4. *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe e a questão da espacialidade gótica

Um cavaleiro recebe uma carta de seu amigo de infância, Roderick Usher, solicitando sua companhia por conta de uma grave doença. O narrador atende ao pedido e parte em direção a sua casa. Assim que chega ao destino, observa o aspecto fúnebre da residência, que tem, dentre outras coisas, “uns troncos alvacentos de árvores mortas” (POE 2017 [1839]: 229) ao redor, os quais não lhe causam boa impressão. Durante o outono e na escuridão da noite, o cavaleiro é tomado pela melancolia ao descrever a casa como se fosse uma ‘pessoa’: janelas que se parecem olhos e porta idêntica a uma boca. Além disso, o narrador também percebe a existência de uma fissura, ou fenda, na parede externa, fator responsável pela queda da casa no desfecho do conto e que aparece na história como um “signo de destruição inexorável” (PHILIPPOV 1999: 52). De acordo com Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (2008: 57-58), a imagem da fenda,

além de destituir a aparente resistência da construção, é um índice de que até mesmo os aspectos pouco perceptíveis ou aparentemente pouco relevantes devem ser considerados como parte importante da história, relacionando-se, neste caso, diretamente com o desfecho. Dessa forma, a exposição dos elementos que compõem o ambiente no conto de Poe

⁸ Julia Kristeva fundamentou o termo da intertextualidade no seminário de Roland Barthes, por volta de 1966, na França, sob o ponto de vista de Mikhail Bakhtin (1963) e seu conceito de dialogismo.

ultrapassa o caráter meramente descritivo. Tais aspectos físicos e as sensações provocadas por eles coincidem com os eventos e até mesmo com a natureza da narrativa, relacionando-se não apenas com o princípio poeano que dá conta da mobilização dos elementos textuais na construção de um efeito, mas também denunciando o atrelamento entre a expressão verbal e o plano narrativo do texto.

Ainda segundo Silva, a existência de um lago em torno da casa, também observado pelo cavaleiro, “traz consigo a metáfora do sistema de reflexos, duplicações e reverberações que orientam a construção da atmosfera fantástica” (2008: 87), de modo que o desaparecimento do lago com o desabamento da casa no final da narrativa, representa “a destruição do mundo de Usher e evoca a ideia da fusão entre conceitos opostos - vida/morte; real/imaginário; concreto/abstrato - representados em Roderick e Madeleine, agora irreversivelmente juntos” (SILVA 2008: 87).

No mesmo dia da chegada do visitante, a irmã de Usher, Madeleine, morre e seu corpo é conservado por Roderick antes de ser sepultado. O cavaleiro ajuda o amigo a carregar a morta até o caixão, guardado na adega da casa, local onde é enterrada logo depois. Como se não bastasse tal atitude sinistra, Usher, durante um de seus devaneios, percebe que havia enterrado a irmã viva ao ouvir seus gritos vindo da adega subterrânea. No meio da noite, durante uma tempestade assustadora, Madeleine sai da tumba e reaparece na casa, caindo sobre Roderick em seguida. O visitante, então, foge da casa assim que esta começa a desmoronar dentro do lago.

O conto de Poe pode ser lido segundo as teorias da literatura gótica, surgida na Inglaterra em meados do século XVIII. De acordo com Rossi (2008: 55), o gótico está representado pelo medo, terror e horror presentes nas histórias, prendendo-nos ao texto devido a uma série de elementos narrativos. Para Fred Botting (2005: 1), os aspectos sombrios e misteriosos, chamados de atmosferas góticas, simbolizam a volta de um passado perturbador ao presente, despertando emoções de terror. Segundo David Punter (2012: 3),

‘Gótico’ é, em todo caso, um termo contestado, um ressurgimento de um ressurgimento, uma adição tardia a um suporte etimológico e histórico que advém dos próprios godos, com seu local ambíguo situado em uma ‘história’ real (normalmente como os bárbaros por excelência), através das grandezas

TradTerm, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 315-336

Número Especial - III JOTA

www.revistas.usp.br/tradterm

da arte e da arquitetura góticas medievais para um ‘ressurgimento gótico’ em si, com, suponho, as constantes lembranças que nos cercam, pelo menos na Grã-Bretanha, de que (politicamente) o parlamento se localiza em um palácio gótico de proporções fantásticas, enquanto (culturalmente) a Biblioteca Britânica foi recentemente realojada, reconhecidamente não em uma construção gótica, mas ao lado da estação de St. Pancras, uma das versões mais extremas da arquitetura vitoriana gótica urbana⁹ (tradução nossa).

Ainda de acordo com Botting, a partir do século XVIII, as paisagens góticas eram descritas na literatura como ambientes selvagens e montanhosos. Logo no início da ficção gótica, o castelo era o espaço predominante nas narrativas (2005: 2). Ainda segundo o crítico, castelos são substituídos por casas antigas ao longo do século XIX, e estas ficaram conhecidas como locais em que, no presente, os medos e as ansiedades reaparecem. Botting argumenta que o gótico conjurou mundos mágicos, e os contos (não apenas nesse gênero literário) estavam coalhados de “cavaleiros, monstros, fantasmas, terrores e aventuras extravagantes”¹⁰ (2005: 2).

Podemos dizer que o termo gótico está relacionado a temas como mistérios, terror, espíritos e demônios. Esses elementos aparecem com muita frequência nos contos de Poe¹¹. Portanto, de acordo com Renata Philippov (1999: 49), muitos dos contos desse autor tendem a mostrar o terror ligado a questões de queda física e moral, em situações que abordam, por exemplo, a morte, a destruição, a perversidade gratuita ou o pavor incontrolável.

Além disso, Philippov (1999: 49) argumenta que vários contos de Poe retratam fatos e fenômenos fantásticos e macabros, conectados com o instinto de perversidade de personagens, cujos atos acontecem de forma inexplicável ou gratuita, elementos presentes nos contos *The Pit and the Pendulum* e *The Black Cat*. É possível observar que eles “apresentam uma

⁹ Texto fonte: “‘Gothic’ is, in any case, a contested term, a revival of a revival, a late addition to an etymological and historical stock that moves from the Goths themselves, with their ambiguous place in a real ‘history’ (normally as the quintessential barbarians), through the grandeurs of medieval Gothic art and architecture, and on to the ‘Gothic revival’ itself, with, I suppose, the constant reminders around us, in Britain at least, that (politically) parliament sits in a Gothic palace of fantastical proportions, while (culturally) the British Library has recently been rehoused, admittedly not in a Gothic building, but beside St. Pancras station, one of the most extreme versions of Victorian Gothic urban architecture”.

¹⁰ Texto fonte: “knights, monsters, ghosts and extravagant adventures and terrors”.

¹¹ *The Fall of the House of Usher* (1839), *The Pit and the Pendulum* (1842), *The Masque of the Red Death* (1842) e *The Black Cat* (1843) são alguns exemplos.

ambientação onírica e isolada do resto do mundo” (PHILIPPOV 1999: 50), aspectos recorrentes na literatura gótica, pois tal encapsulamento e indefinição suscitada pelo sonho ou pesadelo ajudam a criar o medo e o efeito de terror.

No caso específico de *A Queda da Casa de Usher*, ainda segundo Philippov (1999: 52), tanto a destruição da casa quanto a morte do protagonista coincidem e são vistos como elementos inseparáveis e em simbiose. A descrição da melancolia e angústia inicial do narrador e de sua primeira impressão da casa pode ser tida como prenúncio da destruição final. Como observado, uma das características nas histórias de Poe é o cenário. As narrativas acontecem, em sua maioria, em casas antigas e abandonadas ou locais estranhos com baixa iluminação, com alguma energia maligna presente, com eventos ocorrendo sempre à noite (cf. PEREIRA 2018: 110); ambientes e enredos recorrentes no gótico, como já mencionado neste artigo. De acordo com Pereira (2018: 80-81):

Poe sabe aproveitar-se bem desses recursos e escolhe, propositalmente, uma estação sombria (“silencioso dia de outono”) em favor da construção de uma atmosfera terrificante que ele quer imprimir ao texto. Há um detalhamento visual, que faz que o leitor veja a casa e seu entorno, e a descrição de seus efeitos sensoriais no visitante que acaba de chegar.

Com base nas considerações acima, analisamos a adaptação do conto de Edgar Allan Poe para o cinema em *Neurosis*, dentro da questão da espacialidade gótica.

5. *Neurosis - The Fall of The House of Usher* e a espacialidade gótica

A adaptação fílmica dirigida por Franco difere bastante da história escrita por Edgar Allan Poe, com mais diferenças do que semelhanças, caracterizando um afastamento, mais que uma aproximação em relação ao conto fonte.

Tendo em vista que na história de Poe o narrador não tem nome, no filme, o visitante e narrador dos fatos, chama-se Alan Harker.¹² Ao compararmos as primeiras cenas do filme com o começo da narrativa de Poe, a obra de Franco inicia tal como o conto, ao mostrar todo o trajeto feito por Harker até a chegada no castelo de Dr. Usher, após receber uma carta com um pedido de ajuda. A figura 1 ilustra esse momento:

Figura 1: Cena em que o viajante, narrador da história, vai em direção à casa de Dr. Usher (00:45).¹³



Antes mesmo de Harker chegar, a cena é cortada para dentro do castelo e logo é possível perceber uma movimentação no espaço, pois aparecem dois criados de Dr. Usher; um deles, seu assistente Morpho, carrega uma moça no colo. Em seguida, conforme mostra a figura 2, a moça é deixada ao lado de Melissa, filha de Usher, que está doente e necessita de transfusão de sangue para continuar vivendo.

¹² É possível notar que logo no primeiro momento há certa semelhança com *Drácula*, de Bram Stoker, sendo Harker o mesmo sobrenome do personagem principal desse romance.

¹³ Imagens do DVD *A queda da casa de Usher*, que faz parte da série 'Clássicos do Terror', lançado pela *Vinny Filmes* em 2011.

Figura 2: Cena em que Morpho carrega uma vítima no castelo para fazer uma transfusão de sangue em Melissa (02:28).



A partir desse momento, a película revela o ‘segredo’ do cientista, que sequestra prostitutas e as esconde no interior da residência para, com o sangue delas, fazer transfusões em Melissa. Logo depois, a cena do filme corta para o momento em que Harker encontra o castelo e começa a observar o estado em que este se encontra, assim como narrado no conto. O mesmo acontece quando Harker chega à frente da residência e observa a fissura existente no alto do castelo.

Vale ressaltar que, enquanto no conto o narrador expressa a sensação de melancolia ao avistar a casa, esse mesmo sentimento descrito pelo personagem não parece ser tão evidente no filme. O ambiente escuro que traz toda carga negativa no conto foi substituído por um dia claro, com céu azul e sol radiante, sem transmitir qualquer emoção que possa causar medo ou tristeza no visitante. Essa substituição para um ambiente com luminosidade solar, um dos vários recursos estilísticos próprios de Jess Franco, foram repetidos pelo diretor em outros de seus filmes, cujas repetições eram algo que aconteciam com frequência, conforme aponta Tim Lucas (1993: 29). A mesma técnica pode ser vista também em *Vampiros Lesbos*, com referências ao *Drácula* de Stoker (cf. LE CAIN: 2003: s/p). Assim, a famosa e escura Transilvânia do romance dá lugar a um ambiente claro, com a presença marcante do sol radiante, como ocorre em *Neurosis*.

Harker não narra a história como no conto, portanto não é possível saber quais são seus sentimentos ao observar a casa pela primeira vez. Em Poe, por exemplo, a visão sombria e as nuvens presentes em torno da casa, avistada na chegada do visitante durante a noite, trazem sensação de

TradTerm, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 315-336

Número Especial - III JOTA

www.revistas.usp.br/tradterm

melancolia e tristeza ao narrador (cf. SILVA 2008: 52). Além disso, o lago que completa o cenário fúnebre e contribui para um desfecho trágico com a queda da casa no conto, praticamente desaparece no filme.

Como dito anteriormente, todos esses elementos relacionados à espacialidade gótica retratada no filme se afastam daquela do conto na maior parte do tempo. Embora Harker não manifeste melancolia no início do filme, parece surpreso ao descobrir, no desenvolvimento da trama, um lado obscuro de Dr. Usher, que se revela um sequestrador e assassino de mulheres.

Vale ressaltar que o aspecto obscuro, medonho e triste inexistente fora do castelo é transposto ao ambiente interno da moradia, reforçado por sombras e pela baixa iluminação, projetados com a ajuda da câmera.

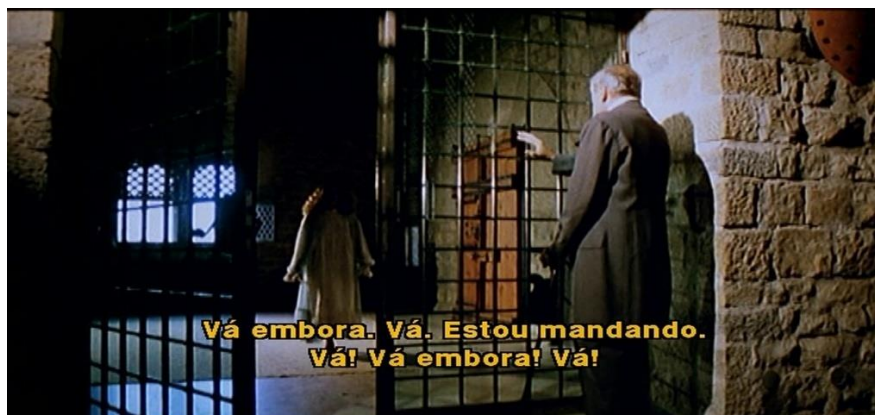
Segundo Xavier Aldana Reyes (2017), o cinema de horror nunca foi totalmente reconhecido na Espanha. Porém, filmes de terror lançados no país, como os de Franco, apresentam elementos estéticos que remetem ao gênero, tais como “uma predominância de cenários escuros ou de estoque de personagens e situações, dependência de técnicas de claro-escuro, geração de atmosferas de suspense, um desejo de assustar, a presença de aparições” (2017: 14, tradução nossa)¹⁴. Ou seja, como forma de tornar evidente a espacialidade gótica na parte interna do castelo, com os efeitos de claro-escuro, baixa iluminação ou até mesmo as aparições de fantasmas, o filme explora alguns desses elementos estéticos do gótico, tão presentes em obras de horror do cinema espanhol.

Assim como a casa do conto, o castelo de Dr. Usher também é mal-assombrado, porém, diferentemente da narrativa escrita, uma das maldições nele existentes decorre das aparições do fantasma da esposa do cientista, chamada Edmonda, personagem inexistente em Poe. Essa passagem é um tanto confusa, pois não se sabe ao certo o motivo pelo qual a esposa atormenta Dr. Usher com sua presença. No entanto, o que vem à tona é que Edmonda foi assassinada por ele, algo só revelado pela personagem Alan Harker na segunda adaptação dirigida por Franco em 1984, *Los crímenes de*

¹⁴ Texto fonte: “a predominance of dark settings or of stock characters and situations, reliance on chiaroscuro techniques, the generation of suspenseful atmospheres, a desire to scare, the presence of apparitions”.

Usher. Tanto o assassinato quanto as cenas do fantasma da esposa são o foco central dessa segunda versão, enquanto em *Neurosis*, essa parte da história é menos importante (cf. GUERRA 2014: s/p).

Figura 3: Aparição do fantasma da esposa de Dr. Usher no castelo (01:03:08).



Talvez a assombração do fantasma da mulher no castelo seja um pequeno reaproveitamento da história da segunda versão do filme e apareça na terceira edição como mais um dos recursos estilísticos adotados por Franco em sua filmografia, em apresentar muitos acréscimos ao enredo da trama de 1987.

Por meio da montagem cinematográfica, em *Neurosis* também há reaproveitamento de outro filme dirigido pelo próprio Franco. Parte das cenas utilizadas de *O Terrível Dr. Orloff*, são imagens em preto e branco, e funcionam na película aqui contemplada como *flashbacks*: Dr. Usher confessa todos os seus crimes a Harker. Ao mesmo tempo, a história de Melissa é também a mesma apresentada em *O Terrível Dr. Orloff*, mas em vez de transfusão de sangue, a filha do Dr. Orloff necessita de transplante de pele no rosto para sobreviver. Com isso, conforme afirma Felipe M. Guerra (2014: s/p), *Neurosis - The Fall of the House of Usher* (ou *Revenge in the House of Usher*) se aproxima mais de *O Terrível Dr. Orloff* do que de *A Queda da Casa de Usher* de Poe. Afinal, um dos propósitos dos produtores da distribuidora francesa *Eurociné* era de que o filme fosse lançado como uma versão renovada do antigo filme de Jess Franco (GUERRA 2014: s/p).

Ainda de acordo com Guerra, as cenas com Melissa no castelo são as únicas filmadas para *Neurosis*. As outras, aproveitadas das duas primeiras

TradTerm, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 315-336

Número Especial - III JOTA

www.revistas.usp.br/tradterm

adaptações de *A Queda da Casa de Usher*, foram dubladas em inglês e francês, possibilitando a criação de uma nova história na última adaptação do conto, com menor utilização do texto de Poe (cf. GUERRA 2014: s/p). O final difere de *A Queda da Casa de Usher*, pois Morpho termina abraçado com Melissa, a qual desperta com o desmoronamento do castelo. Mas, por outro lado, assemelha-se ao do conto: ambos os espaços desabam/tombam, causando destruição inexorável.

Considerações finais

O presente artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de mestrado, sobre como o conto de *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe foi adaptado por Jess Franco para o cinema em *Neurosis - The Fall of the House of Usher*, focando na transposição do aspecto da casa mal-assombrada do conto nesse filme específico. Observamos que algumas das diferenças encontradas no filme se relacionam a uma série de recursos estilísticos adotados por Franco ao longo de sua carreira, repetidos constantemente em muitas de suas películas, tal como acontece neste filme em análise.

O reaproveitamento de cenas de filmes antigos para a (re)criação de um novo longa, como o uso recorrente das mesmas histórias, personagens, cenários e os diferentes títulos que um único filme pode receber, fazem parte do estilo próprio de Franco e de como dirigia suas obras. Tais características aparecem em *Neurosis* com a reciclagem de antigos personagens e de temas.

O uso do castelo para a realização das experiências, bem como cenário dos acontecimentos em *O Terrível Dr. Orloff* é outro elemento que se repete em *Neurosis* e ao mesmo tempo remete a uma referência de *Drácula*, de Stoker. De certa forma, as referências ao filme *O Terrível Dr. Orloff* contribuem para estabelecer um diálogo com *A Queda da Casa de Usher* na versão de Franco, de modo que se torna compreensível o reaproveitamento de algumas cenas do filme de 1962 e que funcionam como *flashbacks*. Nesse sentido, vale lembrar que o uso de tantos recursos estilísticos cinematográficos adotados pelo diretor faz de *Neurosis* “um processo de

criação”, como define Linda Hutcheon (2013: 29), no qual o diretor se apropria do conto de Poe para contar a história à sua maneira.

Foram apresentadas também algumas considerações sobre os estudos de adaptação e gótico para compreender como Jess Franco configura a questão da casa mal-assombrada do conto em relação à adaptação cinematográfica e quais soluções utilizou dentro dos limites da linguagem cinematográfica, distanciando-se do conto e criando, assim, uma nova história. O uso das sombras e das imagens claro-escuro, capturadas pelas lentes da câmera e transpostas para dentro da casa de Dr. Usher, dão todo o efeito de espacialidade gótica na parte interna da residência.

Se, no filme, temos eventos e personagens que não aparecem no conto, por outro lado, a questão central do destino inevitável dos personagens aparece tanto no texto fonte quanto na adaptação aqui brevemente discutida. Se no filme, a fissura observada pelo visitante parece ser apenas a falta de um bloco de tijolo na parede, no conto esse aspecto é bem explorado e corresponde ao prenúncio do que está por vir quanto à queda da casa, fazendo jus ao título da história e da narrativa, bem como ilustrando a teoria de Poe acerca do efeito final.¹⁵

No filme, Usher é apontado como um assassino de mulheres em série, praticando experimentos macabros no interior do castelo, com plena consciência de seus atos, ao passo que, no conto, Usher enterra a irmã, julgando-a morta, sem perceber que, na verdade, ela estava viva e havia tido mais um ataque de catalepsia. Portanto, com tais comparações, podemos dizer que o filme de Franco se afasta do conto, por apresentar mais diferenças do que semelhanças em relação à história de Poe, tecendo, assim, como discute Hutcheon, um “processo de recepção”, “uma forma de intertextualidade” (2013: 30).

¹⁵ Em seu ensaio “Filosofia da Composição” (1846), destinado a discutir seu poema *O Corvo* (1845), Poe defende a ideia de que tudo em uma história deveria culminar para o efeito final almejado, desde o primeiro momento.

Referências

- ABBOTT, H. P. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Caryl Emerson (Ed. and Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BOTTING, F. Introduction: Gothic Excess and Transgression. In: BOTTING, F. *Gothic*. New York: Routledge, 2005, p. 1-13.
- FRANCO, J. *A Queda da Casa de Usher*. São Paulo: Vinny Filmes, 2011. 1 DVD (89 min.).
- FRANCO, J. *O Terrível Dr. Orloff*. São Paulo: Vinny Filmes, 2011. 1 DVD (82 min.).
- GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GUERRA, F. M. El Hundimiento de la casa Usher (1983), Los crímenes de Usher(1984) e Revenge in the house of Usher. *Filme para doidos*, 1º maio 2014. Disponível em: <http://filmesparadoidos.blogspot.com/2014/05/el-hundimiento-de-la-casa-usher-1983.html>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação (2º edição)*. Tradução: André Cechinei. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- KRAWCZYK-LASKARZEWSKA, A. Poe Goes Pop, or Adapting “The Fall of the House of Usher” in the 21st Century. In: FABISZAK, J., URBANIAK-RYBICKA, E., WOLSKI, B. (eds.) *Crossroads in Literature and Culture*. Second Language Learning and Teaching. Springer, Berlin, Heidelberg, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/21934075/Poe_Goes_Pop_or_Adapting_The_Fall_of_the_House_of_Usher_in_the_21st_Century. Acesso em: 10 jan. 2021.
- KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KRISTEVA, J. *Semiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Seuil: Essais, 1969.
- LE CAIN, M. The Frontiers of Genre and Trance: Five Films by Jess Franco *Senses of Cinema*, jul. 2003. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/jess_franco/. Acesso em: 10 jan. 2021.
- LUCAS, T. Introduction. In: BALBO, L.; BLUMENSTOCK, P.; KESSLER, C.; LUCAS, T. *Obsession - The Films of Jess Franco*. Berlin: Frank Trebbin, 1993, p. 13-31.
- TradTerm*, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 315-336
Número Especial - III JOTA
www.revistas.usp.br/tradterm

- PEREIRA, M. L. A. *O gótico de Edgar Allan Poe no cinema*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2018.
- PHILIPPOV, R. *Sonho e Fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, 1999.
- POE, E. A. A queda da casa de Usher. In: POE, E. A. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- POE, E. A. The Black Cat. In: MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe - Vol. III: Tales and Sketches*, 1978. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom3t004.htm>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- POE, E. A. The Fall of the House of Usher. In: MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe - Vol. II: Tales and Sketches*, 1978. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t033.htm>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- POE, E. A. The Masque of the Red Death. In: MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe - Vol. II: Tales and Sketches*, 1978. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t051.htm>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- POE E. A. The Philosophy of Composition [Text-02]. *Graham's Magazine*, v. XXVIII, n. 4, April 1846, p. 163-167. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- POE, E. A. The Pit and the Pendulum. In: MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe - Vol. II: Tales and Sketches*, 1978. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t052.htm>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- POE, E. A. The Raven [Text-11]. In: *The Raven and Other Poems*, 1845, p. 1-5. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/poems/ravenj.htm>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- PUNTER, D. Introduction: The Ghost of a History. In: PUNTER, D. *A New Companion to the Gothic*. London: Blackwell Publishing Ltd, 2012.
- REYES, A. X. *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- ROSSI, A. D. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. *ÍCONE - Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008. Disponível em:

<http://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5128>.

Acesso em: 10 jan. 2021.

- SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- SILVA, C. A. C. *A Queda da Casa de Usher: (re) criação da atmosfera fantástica, do conto ao filme*. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Cicera.pdf. Acesso em: 10 jan. 2021.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Desterrado* (UFSC), nº 51, p. 19 - 53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterrado/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- STAM, R. *Teoría y práctica de la adaptación*. Disponível em: <https://book.cc/book/1164666/751906>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- STOKER, B. *Drácula*. Tradução: José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2014.
- TOHILL, C.; TOMBS, P. The Labyrinth of Sex - The Films of Jesus Franco. In: TOHILL, C.; TOMBS, P. *Immoral Tales: European Sex and Horror Movies 1956-1984*. New York: St. Martin's Griffin, 1995: 77-133.
- VIANA, A. A. *Adaptando "A Queda da Casa de Usher" para o cinema: o caso de Jess Franco*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2020.

Recebido em: 26/03/2020

Aceito em: 22/09/2020

Publicado em fevereiro de 2021