

“A QUEDA DA CASA DE USHER” NO CINEMA: INTERTEXTUALIDADE E QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO NA VERSÃO DE JESS FRANCO¹

Adriane Augusta Viana²

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar os resultados parciais de uma pesquisa de mestrado, atualmente em andamento, cujo objetivo consiste em analisar 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* do diretor espanhol Jess Franco em relação à questão da espacialidade gótica. Busca-se compreender como o diretor transpõe para o cinema a ambientação e o espaço mal-assombrado a partir do conto de Poe. Como aporte teórico, temos os estudos de Robert Stam (2003), Robert Stam & Alessandra Raengo (2006), Ismail Xavier (1983, 2003, 2005), James Andrew (2002) e Anatol Rosenfeld (2013) em termos de teoria do cinema; 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; 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. Neste artigo, almejamos mostrar como Franco configura a casa mal-assombrada, dentro do escopo da espacialidade gótica, em algumas cenas do filme, com base no conceito da intertextualidade, segundo Kristeva.

Palavras-chave: Usher; Edgar Allan Poe; Jess Franco; Adaptação Fílmica; Intertextualidade.

3

INTRODUÇÃO

Publicado pela primeira vez em 1839 na *Burton's Gentleman's Magazine* e, posteriormente, em 1845, em *Tales of the Grotesque and Arabesque*, “A queda da casa de Usher” é uma obra de literatura gótica, cuja estética surgiu na Inglaterra em meados do século XVIII e é “caracterizada pela presença do horrível, do insano, da noite, do sobrenatural, da morte, dos cenários arcaicos, do terror” (ROSSI, 2008, p. 61). O conto é uma das histórias mais adaptadas de Edgar Allan Poe, que foi recontada diversas vezes por diferentes autores e de diferentes maneiras e mídias, desde HQs até jogos de computadores.

¹ Pesquisa de mestrado em andamento na Unifesp.

² Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Unifesp). E-mail: adri.augst@gmail.com

Em relação às adaptações cinematográficas, “A queda da casa de Usher” possui cerca de mais de uma dezena de edições lançadas no mercado (cf. BYRON, M., 2012, p. 6), dentre as quais podemos destacar duas das mais conhecidas, feitas pelos diretores Jean Epstein, em 1928, e Roger Corman, em 1960, esta última estrelada por Vincent Price. Para esta pesquisa foi selecionada a versão do cineasta espanhol Jess Franco, de 1982, intitulada *Neurosis – The Fall of the House of Usher*, na qual o diretor apresenta um enredo de maneira bastante diferente em relação ao conto original. Assim, este trabalho, derivado de uma pesquisa de mestrado atualmente em andamento, propõe como recorte o fenômeno da casa mal-assombrada, dentro da espacialidade gótica, e pretende analisar como o diretor configura esse espaço em algumas cenas do filme.

Jess Franco adaptou o conto “A queda da casa de Usher” três vezes em versões cinematográficas bem diferentes uma das outras com acréscimos e retiradas de cenas, bem como trazendo inícios e finais modificados em comparação às três edições lançadas (cf. GUERRA, 2014). Os três filmes lançados por Franco não sofreram mudanças somente no enredo de cada edição, como também nos títulos que receberam ao longo dos anos: *El Hundimiento de la casa Usher* (1983), *Los crímenes de Usher* (1984) e *Revenge in the House of Usher* (1987), versão comumente conhecida como *Neurosis – The Fall of the House of Usher* em alguns países.³ Nos limites desta pesquisa, analisaremos o filme de 1987 por ser a única versão lançada em DVD (cf. GUERRA, 2014, bem como nosso levantamento nesse sentido). No Brasil, o DVD foi lançado em 2011 pela *Vinny Filmes*, dentro da coleção “Clássicos do Terror”, porém, nessa edição, é possível observar que no encarte constam algumas informações equivocadas quanto ao título original do filme, além da sinopse contida na contracapa, que diferem da versão dirigida por Franco.

Nessa adaptação, o famoso narrador do conto de Poe se chama Alan Harker, um médico que vai visitar o seu ex-professor de medicina e cientista, Dr. Usher, logo após receber uma carta com um pedido de ajuda. Na trama, Harker se torna hóspede da mansão e descobre pouco tempo depois que seu ex-professor realiza experimentos macabros com o intuito de evitar a morte de sua filha, Melissa, que sofre de uma rara doença e precisa

³ Optamos nesta pesquisa de mestrado por usarmos o título *Neurosis – The Fall of the House of Usher* porque o filme recebeu esse nome na primeira vez em que foi lançado. Logo depois, o título foi alterado para *Revenge in the House of Usher* em razão de seu lançamento em vídeo. Curiosamente essa foi a única versão lançada por Jess Franco e que pode ser encontrada em DVD (cf. GUERRA, 2014). Além disso, está hospedado no site de vídeos *Youtube.com* e nele é esse o título que aparece também.

de transfusão de sangue para sobreviver. O que vem à tona logo em seguida é a descoberta de crimes cometidos por Dr. Usher, que passa a sequestrar prostitutas, com a participação de seu ajudante Morpho, com o propósito de lhes drenar o sangue nas masmorras do castelo para realizar as transfusões em Melissa. Nesse contexto, o expectador não só percebe que Dr. Usher é um sequestrador como também um assassino. Através dos inúmeros devaneios do cientista, o expectador nota que este é responsável pela morte de sua esposa, pois se apresenta atormentado pelas aparições do espírito da mulher em seu castelo, o que faz com que ele suspeite que o local possua algum tipo de maldição que o deixa aterrorizado. No entanto, essa última adaptação de Franco deixa uma série de lacunas quanto ao assassinato da esposa e a razão pela qual ele sofre com essas aparições em sua casa, algo que só é respondido através dos filmes anteriores realizados pelo diretor espanhol (cf. GUERRA, 2014).



Imagem 1: Capa da edição brasileira de “A queda da casa de Usher”, lançada em 2011 pela *Vinny Filmes* na coleção “Clássicos do Terror”. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2012/07/a-queda-da-casa-de-usher-1982/>. Acesso em: 17 out. 2019.

A primeira adaptação de “A queda da casa de Usher”, sob o título de *El Hundimiento de la Casa Usher*, foi exibida pela primeira e única vez na Espanha, em março de 1983, no “Festival Internacional de Cine Imaginario y de Ciencia-ficción de Madrid” (Imagfic), quando foi alvo de críticas por parte do público (cf. GUERRA, op.cit), com direito à publicação em uma reportagem do jornal *El País* no mesmo ano, sob o título de “Risas

ante el terror de El Hundimiento de la Casa Usher”. Em face a tantas adaptações, por que Franco correu o risco de realizar novas versões do conto se foi tão criticado? O diretor espanhol, por sua vez, chegou a reclamar que o público não havia “entendido nada” (cf. GUERRA, 2014, s/p). Se, de acordo com Franco, o público não compreendeu o seu ponto de vista, o que exatamente ele queria mostrar com suas adaptações?

De acordo com Linda Hutcheon, assim como a tradução:

(...) a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas (HUTCHEON, 2013, p. 9).

Segundo a autora, a crítica acadêmica e a resenha jornalística tendem a considerar as adaptações populares contemporâneas como elementos secundários ou derivativos e, portanto, inferiores (p. 22). Ela também cita Robert Stam, o qual questiona uma visão deturpada acerca da adaptação, que é tida pelo senso comum como “traição”, “deformação”, “perversão”, “infidelidade” e “profanação” (STAM, 2000, p. 54 apud HUTCHEON, 2013, p. 23). No entanto, na maioria das vezes, a adaptação mantém uma aproximação com a obra literária, porém algumas diferenças podem ser observadas. Hutcheon aponta que o que mais atrai os adaptadores para fazerem (re) criação de uma obra é o prazer da repetição com variação misturado “à atração da surpresa” (HUTCHEON, op.cit, p. 25). Ainda de acordo com a estudiosa (p. 28-29):

(...) A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: “homenagem contestadora” (GREENBERG, 1998, p. 115), edipianamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora (HORTON; MCDUGAL, 1998b, p. 8).

Partindo das considerações acima, o presente estudo tem como objetivo geral analisar o diálogo intertextual entre a adaptação fílmica do conto “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe na versão do diretor espanhol Jess Franco, intitulada *Neurosis – The Fall of the House of Usher*, com o conto propriamente dito, bem como outros

clássicos do gênero horror. Como recorte ou objetivo específico, temos a questão da espacialidade gótica, ou seja, a observação de como o cineasta configura o fenômeno da casa mal-assombrada e como adapta esse aspecto a partir do conto original. Baseamos o estudo dentro do escopo teórico dos estudos de adaptação (cf. STAM, 2006; 2009; HUTCHEON, 2013), intertextualidade (cf. KRISTEVA, 2005 [1966]) e espacialidade gótica.

A INTERTEXTUALIDADE NA ADAPTAÇÃO DE JESS FRANCO

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva em 1966 na França a partir do conceito de dialogismo, concebido, por sua vez, por Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013 [1929]). Nessa época, Kristeva apresentou tal termo no seminário de Roland Barthes, cujo propósito era relatar os trabalhos de Bakhtin e “deslocar a tônica da teoria literária para a produtividade do texto” (COMPAGNON, 2010, p.111).

Bakhtin não falava em intertextualidade e nem mesmo de uma relação de um texto em outro texto, mas de uma relação de um enunciado com outros enunciados. De acordo com Costa, em relação ao conceito de dialogismo,

(...) toda enunciação não passa, no fundo, de um rearranjo singular de palavras alheias, e também a concepção de que jamais se enuncia sozinho, que a enunciação é um processo coletivo em que no mínimo duas pessoas estão envolvidas, tratando-se sempre de uma coenunciação” (COSTA, 2015, p. 324).

No entanto, o dialogismo possuía uma abertura ainda maior no que diz respeito ao mundo, ao “texto” social. Segundo Compagnon:

Se há dialogismo por toda parte, isto é, uma interação social dos discursos, se o dialogismo é a condição do discurso, Bakhtine [sic] distingue gêneros mais ou menos dialógicos. Assim, o romance é o gênero dialógico por excelência – afinidade que nos reconduz, aliás, à ligação privilegiada entre o dialogismo e o realismo – e, no romance (realista), Bakhtine [sic] opõe ainda a obra *monológica* de Tolstoi (menos realista) e a obra *polifônica* de Dostoiévski (mais realista), pondo em cena uma multiplicidade de vozes e de consciências (COMPAGNON, 2010, p. 111. Grifos do autor).

Assim, baseando-se nos estudos teóricos de Bakhtin acerca de dialogismo, Julia Kristeva fundamenta o conceito de intertextualidade em seu livro *Introdução à*

semanálise, publicado em 1969, cuja discussão refere-se ao texto e o modo como pode ser compreendido. Seu ponto de partida é o livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013 [1929]) de Bakhtin, no qual a autora localiza ideias advindas do campo linguístico (BAKHTIN, op.cit, p. XV). No capítulo “O discurso em Dostoiévski” do referido livro, Bakhtin afirma que:

(...) não se pode focar o ângulo dialógico dos discursos por “critérios genuinamente linguísticos”, pois as relações dialógicas “não pertencem a um campo genuinamente linguístico”, são “extralinguísticos”, toda linguagem humana “está impregnada de relações dialógicas”, e “não pode haver relações dialógicas tampouco entre os textos” em uma perspectiva “rigorosamente linguística”, pois elas pertencem ao campo do discurso, que é de natureza dialógica, razão por que “devem ser estudadas pela metalinguística” (*idem*).

O capítulo “A palavra, o diálogo e o romance” de *Introdução à semanálise* de Kristeva é baseado não apenas no livro *Problemas na Poética de Dostoiévski* (2013 [1929]), mas também em *Rabelais and his world* (1984 [1965]), ambos de Bakhtin. Em seu texto, Kristeva afirma, quanto ao estudo do estatuto da palavra, que para compreender a concepção do funcionamento poético da linguagem é fundamental que haja uma definição das três dimensões do espaço textual, no qual são realizadas “as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das sequências poéticas” (KRISTEVA, 2005, p. 67). A autora considera que essas três dimensões são o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores, que estabelecem, dessa forma, um diálogo entre esses três elementos (*idem*). Nesse sentido, segundo Kristeva, o estatuto da palavra pode ser definido na forma horizontal, pois pertence ao sujeito da escrita e ao destinatário, bem como no modo vertical, em que “a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico” (*ibidem*).

Ainda de acordo com Kristeva, no “universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Assim, podemos dizer que existe um cruzamento entre o discurso do escritor (“discurso do outro livro”), que escreveu seu próprio texto, com o discurso do destinatário. Desse modo, é perceptível que tais elementos estabelecem uma forma entrelaçada, que Kristeva define através da seguinte formulação: “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (*idem*). Kristeva define, enfim, o conceito de intertextualidade:

(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (*ibidem*. Grifo da autora)

Com isso, o estatuto da palavra funciona como um mediador que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), como se fosse “o *regulador* da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária)” (KRISTEVA, 2005, p. 68. Grifo da autora). No que concerne à noção de estatuto, a palavra desempenha a sua função em três dimensões, formando um conjunto entre o sujeito, destinatário e contexto, que dialogam uns com os outros e que são designados por Kristeva “como um conjunto de elementos sêmicos em *diálogo* ou como um conjunto de elementos *ambivalentes*” (*idem*, grifos da autora). Kristeva menciona, então, o termo *translinguístico*, que é dado ao funcionamento das palavras nos diferentes gêneros (ou textos) literários. Com isso, Kristeva conclui que os gêneros literários consistem em um sistema semiológico impuro, “*que significa sob a linguagem, mas jamais sem ela*”, como também em uma “operação efetuada com grandes unidades de discursos-frases, réplicas, diálogos etc” (*ibidem*).

Posteriormente aos pressupostos teóricos de Kristeva, a partir de 1973, no artigo “Teoria do texto”, para a *Encyclopaedia universalis*, Roland Barthes difundiu o termo intertextualidade relacionando-o a sua própria formulação, a de que “todo texto é um tecido novo de citações passadas” (cf. SAMOYULT, 2008, p. 23). Desse modo, o autor enfatizou que é possível encontrar citações ou intertextos em todos os livros ou textos em geral. Logo adiante, Barthes argumenta que “A intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (*idem*, p. 23-24).

Gérard Genette (1982) e Antoine Compagnon (1979) definem o conceito da intertextualidade sob diferentes pontos de vista. Para Genette, em sua obra *Palimpsestos* (1982), a intertextualidade pode ser definida como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). A citação, o plágio e a alusão são algumas das tipologias que podem ser encontradas com mais frequência nos textos. De acordo com Genette, a citação é utilizada “com aspas, com ou sem referência precisa”, enquanto que o plágio “é um empréstimo não declarado” (*idem*). Já a alusão é “um

enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (*ibidem*). Quando ocorre a intertextualidade, é possível localizar no hipertexto (ou texto de chegada) traços ou palimpsestos (cf. GENETTE, 1982) do hipotexto (ou texto de origem).

Em meados de 1979, Antoine Compagnon define a intertextualidade de acordo com o princípio básico do conceito, que é a citação. Em *O trabalho da citação* (1979), Compagnon compara o ato de recortar e colar como sendo semelhantes ao processo de leitura e escrita. Para que uma escrita seja feita, a leitura deve ser realizada previamente. Desse modo, Compagnon considera que a escrita tem um segundo tempo em que é possível recortar, juntar e recompor.

De acordo com Tiphaine Samoyault, o conceito de intertextualidade:

“(…) foi tão utilizado, definido, carregado de sentidos diferentes que se tornou uma noção ambígua do discurso literário; com frequência, atualmente, dá-se preferência a esses termos metafóricos, que assinalam de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (SAMOYAULT, 2008, p. 9).

A ADAPTAÇÃO DE “A QUEDA DA CASA DE USHER”

Podemos afirmar que adaptação também é uma espécie de intertextualidade e, segundo Hutcheon, “nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30. Grifos da autora). Ou seja, percebemos os ecos do texto de partida, mas enquanto ecos e não enquanto obras que devam ser transpostas para novos suportes (filmes, quadrinhos, teatro, etc) com fidelidade. Afinal, segundo Stam (2006), não se deve falar em fidelidade em estudos de adaptação, mas sim em diálogo ou relação intertextual, pois cada adaptação é um novo texto.

Como forma de desconstruir a ideia de adaptação como “traição e infidelidade” em relação à obra original, Robert Stam afirma:

Noções de “dialogismo e “intertextualidade”, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da “fidelidade” e de um modelo didático que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador. Um texto como “Don Quixote” remonta ao romance de cavalaria, faz um apelo com o

contemporâneo Lope de Vega, e antecipa Kathy Acker e Orson Welles e “O Homem de La Mancha”. “Robinson Crusoe” remonta à Bíblia, faz um paralelo com a literatura de viagem, e antecipa “O Naufrago” e “O Sobrevivente”. Partindo de Bakhtin e Kristeva, Gerard Genette em *Palimpsestes* (1982) fornece outros conceitos analíticos úteis. Embora Genette não trate do cinema, seus conceitos podem ser extrapolados para o cinema e a adaptação. Ao invés de manter o termo “intertextualidade”, Genette propõe o termo mais inclusivo “transtextualidade”, referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta (STAM, 2006, p. 28-29).

Podemos, então, dizer que pelo prisma do “dialogismo” de Bahktin ou da “intertextualidade” de Kristeva, ou ainda de “palimpsesto”, de Genette, *Neurosis - The Fall of the House of Usher* estabelece uma relação com textos anteriores, contendo semelhanças e diferenças, elementos que podem ser elencados e compreendidos como palimpsestos do conto de Poe. De modo geral, podemos observar que a película não só faz uma releitura de “A queda da casa de Usher”, como também parece dialogar com *Drácula* de Bram Stoker, outro grande clássico do gênero horror, ao retratar o personagem Morpho como uma espécie de vampiro que mata sob as ordens de Dr. Usher para obter o sangue necessário para salvar a vida de Melissa.⁴ Vale salientar que, na época do lançamento do filme, Franco concedeu algumas entrevistas relatando que o diretor de *Nosferatu* (1922), F. W. Murnau, foi sua inspiração para a direção do filme (cf. GUERRA, 2014). Esse é um dos aspectos que mantêm distância para com o enredo do conto de Poe. Por outro lado, podemos observar que tanto *Drácula* quanto “A queda da casa de Usher” possuem como elementos em suas narrativas uma casa mal-assombrada, caracterizando, dessa forma, um diálogo entre textos:

O imponente castelo de Drácula fica em um local de difícil acesso, cercado por penhascos. Visivelmente comprometida pelo avançar dos séculos, a morada do vampiro parece mal assombrada. A floresta na

⁴ Acreditamos que as cenas em que ocorrem os assassinatos das vítimas de Dr. Usher remetem à obra de *Drácula*, de Bram Stoker, pois Morpho, seu ajudante, comete tais crimes aproximando a boca próximo dos pescoços das prostitutas, como se as mortes fossem cometidas por mordidas, fazendo uma alusão ao mesmo movimento de Conde Drácula, no momento em que ele morde outras pessoas. Porém, não é possível observar as ações das mordidas, pois Morpho sempre aparece de costas quando encosta nas vítimas e não são mostradas marcas de violência ou feridas nos corpos. Além disso, Morpho aparenta usar algum tipo de máscara ou ter rosto transplantado, de modo que não é perceptível qualquer movimento na face desse personagem ou que ele tenha dentes pontiagudos. No entanto, Jess Franco dirigiu filmes como *A maldição da vampira* (1973) e *Vampiros lesbos* (1971) em que as referências a *Drácula* são bem evidentes e alguns dos personagens são representados como vampiros. Franco também dirigiu a sua própria adaptação cinematográfica de *Drácula*, que recebeu o título de *Count Dracula* (1970). Portanto, podemos dizer que Franco utiliza a mesma referência em sua adaptação de “A queda da casa de Usher”. Outra curiosidade fica por conta da história de Melissa, que é a mesma apresentada em *O terrível Dr. Orloff*, em que seu pai sequestra e mata prostitutas para salvar sua vida.

qual o castelo está situado é habitada por lobos ferozes. Ao passar pelo portão de entrada, Harker vê um círculo de chamas azuis, que de acordo com a crença explicada no livro, mostra os locais onde há tesouros enterrados (SILVA; SOARES, 2011, p. 140).

É o que pode ser visto no filme: um castelo imponente, cercado por penhascos, e acessível com grande dificuldade por qualquer visitante. A imagem abaixo ilustra isso:



Imagem 2: visão geral do castelo na cena de *Neurosis – The Fall of the House of Usher* (01:21).⁵

O tema do castelo ou da casa mal-assombrada vem sendo utilizado por uma série de escritores desde o lançamento de *O Castelo de Otranto*, em 1746. O livro foi escrito por Horace Walpole e é considerado o primeiro romance gótico. Segundo Rossi (2008, p. 66 apud SILVA; SOARES, 2011, p. 135), a obra apresenta todos os elementos que fazem parte da literatura gótica, tais como o castelo (que representa o espaço insólito), o medo e o horror que se tornam presentes em razão de um crime contra a virtude e uma história que ocorre na Idade Média, o que sinaliza o aspecto temporal recorrente ao gênero, por exemplo. Nesse sentido, para Rossi o gótico “(...) são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal – assombrados” (ROSSI, 2008, p. 55. Grifos do autor). Sob o ponto de vista de Fred Botting, o gótico “significa uma escrita de excesso”⁶ (BOTTING, 2005, p. 1. Tradução minha) que surgiu na obscuridade do século XVIII para assombrar a racionalidade e a moralidade daquela época” (*idem*), ao passo que para David Punter tal

⁵ Todas as imagens foram retiradas do DVD “A queda da casa de Usher”, lançado em 2011 pela *Vinny Filmes*, na coleção “Clássicos do Terror”.

⁶ No original: “Gothic signifies a writing of excess”.

conceito fala de fantasmas, acontece frequentemente em criptas e tenta invocar os espectros (PUNTER, 2012, p. 2).

Não muito diferente do enredo de *Drácula*, no conto de Poe, o espaço em que a casa de Usher está localizada simboliza a “configuração insólita” (CÍCERA SILVA, 2008, p. 51): o narrador inicia o conto relatando que a história ocorreu no outono, em um dia escuro, evidenciando dessa forma algumas características que podem ser encontradas no conto quanto à construção do gótico. Vale lembrar que, no início do enredo, o narrador personifica a casa, descrevendo as janelas como se fossem olhos, a porta semelhante a uma boca, e contendo paredes frias, em meio a um cenário obscuro que causa uma certa melancolia ao personagem visitante.

Saliente-se que, em seu processo adaptatório, Franco teve total liberdade para alterar o enredo do conto a sua maneira. Em se tratando da construção gótica, o diretor foge um pouco da criação feita no texto literário. Por exemplo, enquanto o visitante chega à casa à noite em “A queda da casa de Usher”, no filme Hurker aparece de dia e a história ocorre na maior parte do tempo nesse período, como as imagens abaixo ilustram.



Imagem 3: momento da chegada de Alan Harker na casa de Dr. Usher (07:45).



Imagem 4: momento da chegada de Alan Harker na casa de Dr. Usher (08:13).

No entanto, Jess Franco mantém a ideia de explorar os acontecimentos em uma casa mal-assombrada. Na versão do diretor espanhol, a história acontece em um castelo, tal como em *Drácula*, no qual Dr. Usher é atormentado pela aparição do fantasma de sua falecida esposa. O fato é que não se sabe se essa aparição é mesmo assombração da casa ou um produto da imaginação de Usher.

Em uma das passagens do filme, que também se afasta da história do conto de Poe, Franco transpõe cenas em preto e branco diretamente de seu filme *O terrível Dr. Orloff*, de 1962. Tais cenas remetem a um *flashback* no enredo, quando Dr. Usher relembra seu passado e revela a Harker alguns casos de assassinatos que cometeu contra prostitutas, com a participação de seu ajudante Morpho. Podem ser vistas nas duas imagens abaixo:



Imagem 6: cena de *O terrível Dr. Orloff*, que foi incorporado em *Neurosis – The Fall of the House of Usher*, no momento em que Dr. Orloff/Dr. Usher e Morpho carregam o corpo de uma de suas vítimas até o castelo (44: 05).⁷

⁷ Imagens do DVD *O terrível Dr. Orloff*, lançado em 2011 pela *Vinny Filmes*, na coleção “Clássicos do Terror”.



Imagem 7: O personagem Morpho carrega uma de suas vítimas (47:56).

É possível notar que o ator Howard Vernon, que interpreta o personagem de Dr. Usher, é o mesmo que interpreta Dr. Orloff no outro filme de Franco. Além disso, o personagem Morpho, também aparece tanto em *Neurosis – The Fall of the House of Usher* quanto em *O terrível Dr. Orloff* e é chamado dessa maneira nos dois filmes. Aqui temos, assim, outros dois casos de intertextualidade em que há o diálogo da adaptação fílmica de “A queda da casa de Usher” com outro texto, que pertence a Franco. Com isso, parece evidente que, ao utilizar parte da história de *O terrível Dr. Orloff*, Franco transformou a adaptação do conto de Poe em algo novo e próprio, revelando seu lado subjetivo na trama de *Neurosis – The Fall of the House of Usher*.

CONCLUSÃO

Com base nos estudos de intertextualidade e adaptação, este trabalho teve como principal objetivo mostrar, ainda que brevemente, como *Neurosis – The Fall of the House of Usher* de Jess Franco retrata a casa mal-assombrada, transpondo-a do conto original para o cinema, tomando como *corpus* algumas cenas do filme. Para isso, foi feito, primeiramente, uma apresentação sobre a adaptação fílmica realizada pelo diretor espanhol Jess Franco seguido de algumas considerações acerca dos conceitos de adaptação e intertextualidade para compreender como tais processos ocorrem na adaptação fílmica de “A queda da casa de Usher”. Como forma de enfatizar os argumentos apresentados sobre os conceitos de adaptação e intertextualidade, que estão presentes em *Neurosis – The Fall of the House of Usher*, foram utilizadas algumas cenas do filme de Franco para ilustrar como algumas transposições do conto ocorrem na adaptação cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. As ressonâncias góticas românticas na configuração da imagem do vampiro e no enredo de Bram Stoker's Dracula. In: ROSSI, Aparecido Donizete; SÁ, Luiz Fernando Ferreira. (orgs.). **O Gótico e suas interseções teóricas-críticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 5ª edição. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and his world**. Tradução: Hélène Iswolsky. USA: Indiana University Press, 1984.

BYRON, Mark. The House of Usher as Phantasmagoria. **Sydney Studies in English**, n. 38, p. 81-109, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/8122556/The_House_of_Usher_as_Phantasmagoria. Acesso em: 20 jan. 2019.

BOTTING, Fred. Introduction: Gothic Excess and Transgression. In: BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 2005, p.1-13.

COMPAGNON, Antoine. Ilusão referencial e intertextualidade. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Tradução: Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CORMAN, Roger. **A queda da casa de Usher: um filme baseado na obra de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2013. 1 DVD (75 min.).

COSTA, Nelson Barros da. Dialogismo e análise do discurso: alguns efeitos do pensamento bakhtiniano nos estudos do discurso. **Linguagem em (Dis) curso** (UNISUL), v. 15, nº 2, p. 321-335, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ld/v15n2/1518-7632-ld-15-02-00321.pdf>. Acesso em: 16 out. 2019.

EPSTEIN, Jean. **La chute de la Maison Usher**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2013. 1 DVD (66 min.).

FRANCO, Jess. **A maldição da vampira**. São Paulo: Vinny Filmes, 2011. 1 DVD (97 min.).

FRANCO, Jess. **A queda da casa de Usher**. São Paulo: Vinny Filmes, 2011. 1 DVD (89 min.).

FRANCO, Jess. **Count Dracula**. USA: Dark Sky Films, 2007. 1 DVD (97 min.).

FRANCO, Jess. **O terrível Dr. Orloff**. São Paulo: Vinny Filmes, 2011. 1 DVD (82 min.).

FRANCO, Jess. **Vampiros lesbos**. São Paulo: Obras Primas, 2017. 1 DVD (89 min.).

GALÁN, Diego. Risas ante el terror de “El hundimiento de la casa Usher. **El País**, 24 mar. 1983. Disponível em: https://elpais.com/diario/1983/03/24/cultura/417308413_850215.html. Acesso em: 20 jan. 2019.

GERBASE, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (e o que a literatura ainda aprende com o cinema). **Letras de hoje** (PUCRS), v. 44, n° 2, p. 21-27, 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/6024/4340>. Acesso em: 27 ago. 2018.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. In: GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução: Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GREENBERG, Harvey R. Raiders of the lost text: remaking as contested homage in Always. In: HORTON, Andrew; MCDUGAL, Stuart Y. (Ed.). **Play it again, Sam: retakes on remakes**. Berkeley: University of California Press, 1998a, p.115-130.

GUERRA, Felipe M. El Hundimiento de la casa Usher (1983), Los crímenes de Usher (1984) e Revenge in the house of Usher. **Filme para doidos**, 1º mai. 2014. Disponível em: <http://filmesparadoidos.blogspot.com/2014/05/el-hundimiento-de-la-casa-usher-1983.html>. Acesso em: 20 jan. 2019.

HORTON, Andrew. Introduction. In: HORTON, Andrew; MCDUGAL, Stuart Y. (Ed.). **Play it again, Sam: retakes on remakes**. Berkeley: University of California Press, 1998b, p. 1-11.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação (2ª edição)**. Tradução: André Cechinei. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA, 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: 20 jan. 2019.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. In: MABBOTT, Thomas Ollive. **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: 20 jan. 2019.

PUNTER, David. Introduction: The Ghost of a History. In: PUNTER, David. **A New Companion to the Gothic**. UK: Blackwell Publishing Ltd, 2012.

REYES, Aldana Xavier. Gothic horror film, 1960-present. In: BYRON, Glennis; TOWNSHEND, Dale. **The Gothic World**. London and New York: Routledge, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. Pesquisa e coordenação: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSSI, Aparecido Donizete. 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: 30 jan. 2019.

SAMOYAL, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo, 2008.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. **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: 27 ago. 2018.

SILVA, Cristiane Pépetuo de Souza; SOARES, Alexandre Martins. A construção da tragédia gótica em “Drácula” de Bram Stoker. **Visualidades** (Goiânia), v. 9, n. 1, p. 131-147, 2011. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2018/12/24122018.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2019.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Desterro** (UFSC), nº 51, p. 19 - 53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 20 jan. 2019.

STAM, Robert. **Teoría y práctica de la adaptación**. Tradução: Florencia Talavera. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

STAM, Robert & RAENGO, Alessandra. **A Companion to Literature and Film**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Ed. Papyrus, 2003.

STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução: José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2014.

VILLAREJO, Amy. **Film Studies: the Basics**. New York: Routledge, 2007.

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

XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do cinema**: antologia. Coleção Arte e cultura, v. 5. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.
In: PELLEGRINI, Tânia et. all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora
SENAC São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

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

**“THE FALL OF THE HOUSE OF USHER” IN THE MOVIES:
INTERTEXTUALITY AND ADAPTATION ISSUES IN JESS FRANCO'S
VERSION**

ABSTRACT

This paper aims to present the partial results of an M.A research, currently in progress, whose purpose is to analyze how Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher" was adapted in the *Neurosis - The Fall of the House of Usher* film version by Spanish director Jess Franco in relation to Gothic spatiality. In particular, we intend to analyze how the filmmaker configures the haunted house phenomenon in some of the movie scenes. The hypothesis to be understood is how Franco seeks to transpose the ambiance and the haunted space from Poe's tale. The research is based on studies by Robert Stam (2003), Robert Stam & Alessandra Raengo (2006), Ismail Xavier (1983, 2003, 2005), James Andrew (2002) and Anatol Rosenfeld (2013) regarding film theory; Linda Hutcheon (2013) and Robert Stam (2006, 2009) in terms of adaptation theory; Aparecido Donizete Rossi (2008), Fred Botting (2005) and David Punter (2012) in relation to the Gothic; Gérard Genette (1982) and Julia Kristeva (2005 [1966]) vis-a-vis intertextuality, as well as on critical essays on Poe's works, and on the tale and the film here addressed. In this article, we intend to show how Franco configures the haunted house, within the scope of Gothic spatiality, in some scenes from the film, based on the concept of intertextuality, according to Kristeva.

Keywords: Usher; Edgar Allan Poe; Jess Franco; film adaptation; intertextuality.