

O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (E o que a literatura ainda aprende com o cinema)

Carlos Gerbase

PUCRS



RESUMO – Edgar Allan Poe é um dos autores mais adaptados pelo cinema em todos os tempos. Há quase 200 filmes baseados ou inspirados em obras de Poe. Este ensaio analisa os motivos da fascinação que Poe exerce sobre o mundo do cinema, a partir de um ensaio do realizador e teórico Jean Epstein, publicado em 1921, e de reflexões mais recentes de Umberto Eco sobre traduções e adaptações. As semelhanças e diferenças entre as linguagens literária e cinematográfica também são abordadas, na perspectiva pragmática do processo de realização.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Adaptação; Narrativa; Linguagens

ABSTRACT – Edgar Allan Poe is one of the most adapted authors in cinema of all times. There are almost 200 movies inspired in his works. This paper analyzes the causes of the fascination of Poe's work in the cinema world, based on an essay by the director and theorist Jean Epstein, published in 1921, and more recent reflections of Umberto Eco about translations and adaptations. The similarities and differences between the literary and cinematographic languages also are boarded, in the pragmatic perspective of the process of realization.

Keywords: Cinema; Literature; Adaptation; Narrative; Languages

Diz a lenda que, no final dos anos 1970, um cineasta brasileiro trouxe da Itália um renomado montador para seu longa-metragem recém filmado, um épico baseado em episódio da história do Brasil. Para que o italiano tivesse um primeiro contato com o trabalho que tinha pela frente, o copião (a totalidade das imagens captadas, ainda na ordem da filmagem) foi projetado numa sala de cinema. Ao final das mais de 20 horas de exibição, divididas em várias sessões de duas horas e pouco, o montador italiano virou-se para o cineasta brasileiro, dizendo: “No monta”. E, antes de qualquer contestação, completou: “I Io no monto!” Dali foi direto para o aeroporto, e nunca mais foi visto por estas bandas.

O filme, é claro, acabou sendo montado. Os juízos estéticos sobre o que pode ou não pode ser feito são sempre subjetivos. Para montar um filme, naquela época, nem precisava computador: bastava moviola, coladeira e durex. Essa lenda do mundo da montagem pode funcionar como uma bela fábula para o mundo das adaptações cinematográficas de obras literárias. Por mais assustadora que seja a tarefa da transcrição, por mais abalizadas que sejam as opiniões que desaconselham o empreendimento, sempre haverá um roteirista disposto a encarar o desafio.

Quando o cinema surgiu, em 1895, baseado na tecnologia fotográfica, ele parecia estar distante da

literatura. Afinal, os primeiros trabalhos dos irmãos Lumière, na França, e de Thomas Edison, nos Estados Unidos, não passavam, de “vistas animadas”, o que hoje talvez chamaríamos de “documentários encenados para a câmera”. Pouco depois, Méliès sofisticava o discurso audiovisual, lançando mão das primeiras trucagens e buscando contar uma história, quase sempre uma fábula bem conhecida. Também acontece uma aproximação com o teatro, pois Méliès dominava a técnica da pantomima.

Edwin Porter, nos Estados Unidos, em meados da década de 1910, mistura documentário e ficção em “A vida de um bombeiro americano”. Mas cabe a Griffith cristalizar a narrativa definitiva do cinema mudo no longa “O nascimento de uma nação”. Quando os produtores percebem que o público está mesmo ansioso por histórias e já se cansou das tais “vistas animadas” passam a chamar especialistas em narrativa ficcional, principalmente escritores, para desenvolver os roteiros. É também a época da criação do “star-system”, e Hollywood prepara-se para estender seus tentáculos por toda a superfície do planeta.

Em 1929, com o surgimento do cinema “falado”, acontece o abandono definitivo das técnicas de mímica (de origem circense) e a valorização dos diretores de teatro e dos atores e atrizes que sabem utilizar dramaticamente sua voz. E, a partir dessa valorização da palavra e do

diálogo, ocorre a grande e definitiva aproximação entre a literatura e o cinema. É importante lembrar que essa aproximação não se dá com a literatura como um todo, e sim com o gênero literário que dominava a Europa e os Estados Unidos no começo do século XX: o romance burguês, com todas as suas qualidades, e também com todos os seus defeitos.

O século XX foi o século da narrativa, pois o romance já tomara o lugar da poesia, e o cinema estendeu essa dominação para um público muito mais amplo. Para Benjamin, o romance é a concretização dos ideais de pequena burguesia, pois organiza o mundo segundo as leis capitalistas. Os filmes dariam sequência natural a esta representação. O cinema, contudo, enfrenta a constante tensão entre seguir as regras conhecidas, e milhões de vezes testadas pela literatura, e a tentativa de estabelecer suas próprias convenções narrativas. Cineastas que se dizem amantes da literatura vão adaptar milhares de romances, contos e novelas. Cineastas que defendem um cinema mais “puro” e distante (à medida do possível) das convenções literárias, vão exigir roteiros originais e atacar a simples migração das histórias já contadas por outras linguagens (incluindo aí o teatro).

Na verdade, ao comparar as grandes questões da criação literária com os dilemas dos realizadores cinematográficos, encontraremos muitos pontos em comum. Se procurarmos diferenças, também as encontraremos, é claro. Mas a influência da literatura sobre o cinema é inegável e pode ser facilmente comprovada no terreno das adaptações. Pretendemos, a partir daqui, mostrar que essa relação é muito mais rica e até acontece no sentido inverso, isto é, o cinema também pode influenciar a literatura. Nosso objeto de análise será a obra de Edgar Allan Poe, que não se enquadra exatamente no perfil do “romance burguês”, e suas interseções com a linguagem cinematográfica.

Edgar Allan Poe, seus colegas e o cinema

Consultando, em 27 de março de 2008, o IMDB (The Internet Movie Database), constatamos que Edgar Allan Poe é um dos autores mais adaptados pelo cinema em todos os tempos. Há 195 filmes baseados ou inspirados em obras de Poe. O primeiro é “Sherlock Holmes in The great muder mystery”, de 1908, baseado em “Os crimes da Rua Morgue”, o que já demonstra as estranhas hibridações que os roteiristas costumam fazer. O mais recente era “The light house”, curta-metragem baseado em conto de Poe, ainda em produção. “A queda da casa de Usher” teve 16 adaptações, algumas delas disponíveis na Internet. “O corvo” teve 12 adaptações. “Os crimes da rua Morgue” teve 8 adaptações. Portanto, a relação de Poe com o cinema é bastante intensa. Como explicá-la?

Poe nasceu em 1809, em Boston, e morreu em 1849, em Baltimore, devido a complicações causadas por alcoolismo. Portanto, ele morreu mais de 40 anos

antes do cinema ser inventado. Julio Verne (1828-1905), contemporâneo de Poe, mas com uma vida muito mais longa e uma obra muito maior, tem “apenas” 125 adaptações, incluindo um filme famoso de George Méliès, “Viagem à lua”, de 1902.

Arthur Conan Doyle tem 199 adaptações. Mas Conan Doyle possui uma obra mais numerosa, um personagem muito famoso (Sherlock Holmes), nasceu em 1859 e morreu em 1930. Tinha, portanto, 36 anos quando o cinema foi inventado e já era famosíssimo. H.P. Lovecraft (1890-1937) tem 74 adaptações de sua obra, mas a primeira data de 1963. Tolkien (1892-1973) tem 48 adaptações, a primeira de 1977, o que sugere que o cinema demorou muito tempo para descobrir as obras destes dois autores.

Agatha Christie, que viveu entre 1890 e 1976, tem 110 adaptações. Balzac (1779-1850) tem 145 adaptações. Zola (1840-1902) tem 79 adaptações. Dostoiévsky (1821-1881) tem 147 adaptações. Eça de Queiroz, nascido em 1845, tem apenas 17 adaptações. Machado de Assis (1839-1908) tem apenas 25 adaptações. Jorge Amado tem 26. O campeão provavelmente é Shakespeare, nascido em 1564, que tem 701 adaptações. Mas, a partir desses dados, o que é importante destacar? Que ser americano e, portanto, mais conhecido no país que mais produz cinema no mundo, é muito importante. Escritores ingleses (Conan Doyle, Agatha Christie, Shakespeare) também aparecem bastante. Os franceses (Verne, Zola, Balzac) pela força do cinema de seu país, igualmente foram lembrados pelos adaptadores. Já escritores brasileiros ou portugueses têm muito menos chances de serem lembrados. Que a qualidade literária da obra não é determinante. Flaubert tem apenas 28 adaptações. Por outro lado, produzir bastante, ou seja, criar muitas histórias, oferece muitos argumentos para o cinema. É o caso de Shakespeare, Balzac, Conan Doyle, Verne e Agatha Christie.

Outro dado importante é ser descoberto “cedo” pelo cinema, de preferência ainda na fase do cinema mudo. Poe não tem obra muito extensa (morreu com 40 anos), mas foi adaptado muito rapidamente. O cinema mudo tinha no gênero do terror e do suspense uma de suas preferências, e portanto suas histórias – cheias de lances sobrenaturais – pareciam ser adequadas para vários cineastas.

Griffith filmou os curtas “The sealed room” (baseado em “O barril de amontillado”), em 1909, e “The avenging conscience: or ‘Thou shalt not kill’” (baseado em “O poço e o pêndulo” e “The tell-tale heart”) em 1914. “Die pest in florenz”, de Otto Rippert (baseado em “The masque of the red death”), de 1919, teve roteiro de Fritz Lang. Jean Epstein filmou “A queda da casa de Usher” em 1928. Esses dados mostram que diretores importantes do cinema mudo, nos Estados Unidos, na Alemanha e na França, se interessaram muito cedo pela obra de Poe, que também foi adaptado na Rússia. Seus textos parecem ter um apelo universal.

Poderíamos talvez pensar que a estética de Poe “combina” mais com o cinema mudo (mais poético, sem diálogos sincronizados), mas isso não é verdade. Há “apenas” 25 adaptações entre 1908 e 1930, e são 170 adaptações daí por diante. Só na década de 60, são 25 adaptações.

Em relação à estética, o que é possível dizer? Que Poe era muito visual? Alguns dos autores mais influenciados por ele são Baudelaire, Nerval, Lautréamont, Rimbaud e Appolinaire. Fernando Pessoa traduziu “O corvo”. Como podemos perceber, em sua grande maioria eram poetas. Jean Epstein, cineasta e teórico do cinema, e que filmaria “A queda da casa de Usher” em 1928, depois de trabalhar o roteiro ao lado de Luis Buñuel, nos dá algumas pistas em seu texto “O cinema e as letras modernas”, publicado em 1921.

Epstein e Poe: procurando semelhanças

Para Epstein a literatura moderna está saturada de cinema, e o inverso também é verdadeiro. Ambos – literatura e cinema – seriam grandes inimigos do teatro, que, em sua opinião, estaria morrendo por absoluta falta de interesse do público. É claro que Epstein estava errado ao declarar o teatro defunto, mas ele acertou ao identificar as zonas de superposição das estéticas literária e cinematográfica. Mais do que isso, hoje é possível verificar como o estilo da prosa de Edgar Allan Poe está presente (visual e narrativamente) na adaptação de “A queda da casa de Usher” feita pelo próprio Epstein. São, segundo Epstein, sete as características que devem ser procuradas em conjunto pelas duas linguagens:

1. Estética de proximidade

É preciso estar perto, muito perto. Há uma isonomia entre os detalhes da narrativa literária moderna e os *closes* do cinema. *Não olhamos a vida, nós a penetramos*, diz Epstein (in: XAVIER, 1983, p.270). Podemos observar, por exemplo, a descrição de Usher pelo narrador do conto:

Tez cadavérica, olhos grandes, transparentes, luminosos sem comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de linhas incomparavelmente belas; nariz delicado tipo hebraico, mas de narinas largas, incomuns em sua falta de proeminência, ausência de energia moral; cabelos que lembravam a maciez e a suavidade de uma teia de aranha. Todos esses traços aliados a um desenvolvimento frontal excessivo compunham, em conjunto, uma fisionomia que não se esquecia com facilidade (POE, s.d., p.11-12).

Poe se esforça para construir o rosto de seu personagem com riqueza de detalhes, usando tanto dados objetivos (*lábios um tanto finos e muito pálidos*) quanto metáforas (*cabelos que lembravam a maciez e a suavidade de uma teia de aranha*) e afirmações bastante subjetivas

(*ausência de energia moral*). O efeito dessa descrição é, de acordo com Epstein, semelhante a um *close*, enquadramento em que o rosto de uma pessoa ocupa toda a tela e nos permite observar cada centímetro quadrado de seus traços, principalmente se a duração do plano for considerável. Em quatro segundos, um espectador comum é capaz de absorver quase toda a informação significativa de um *close*; com mais de quatro segundos, passará a buscar detalhes que antes passaram despercebidos.

O plano abaixo, retirado do filme de Epstein, é um bom exemplo de *close*. O enquadramento é tão fechado que não vemos o topo da cabeça nem a ponta do queixo. O rosto ocupa a esquerda do quadro, em vez estar centralizado, e a metade esquerda do rosto está parcialmente oculta por uma sombra, o que confere um certo estranhamento à composição.



Figura 1. Imagem de “A queda da casa de Usher”

Comparando a imagem com a descrição literária, fica evidente não só o esforço de Epstein em seguir as indicações de Poe, como a eficiência do *close* para dar dramaticidade ao rosto, que, é claro, foi devidamente preparado (maquiagem, cabelos, iluminação adequados) para cumprir o seu papel. Com toda certeza, essa preparação não teria o mesmo peso dramático se o ator estivesse num palco, muito mais distante do espectador. É o *close* que nos permite “penetrar” na intimidade de Usher, de modo semelhante ao que intenta o parágrafo de Poe.

2. Estética da sugestão

Quem está muito perto vê os detalhes, mas eventualmente deixa de observar o todo. Assim, Epstein sugere que o cineasta e o escritor moderno não devem simplesmente “contar a história”, e sim “indicar” um determinado trajeto de fatos, detalhes e sensações. Eles

devem deixar que o leitor e o espectador descubram a história, em vez de simplesmente consumi-la.

Sem dúvida, a sugestão é um dos pontos fortes de Poe, que deixa elipses e conta com a imaginação do seu leitor. Por exemplo:

Que era aquilo – detive-me a pensar – que era aquilo que tanto me enervava, ao contemplar a casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel; não podia lutar contra as sombrias visões que se amontoavam sobre mim enquanto pensava naquilo. Fui obrigado a recorrer à conclusão insatisfatória de que existem, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a análise desse poder se baseie em considerações que ficam além de nossa apreensão. (POE, s.d., p. 8)

Epstein pretende que *Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar*. (1983, p.271) Assim, coerente ao que preconizara, ao filmar o conto de Poe, Epstein constrói diversas imagens misteriosas, incompletas e cheias de sombras, como a da Figura 2.



Figura 2. Imagem de “A queda da casa de Usher”

3. Estética de sucessão

É preciso “fervilhar” como na vida, fazer que detalhes se sucedam ininterruptamente. Só depois é que se tem a “impressão geral” da obra. *Cinema e letras, tudo se mexe*. (EPSTEIN, in: XAVIER, 1983, p.272) Esse “fervilhar” é uma constante de Poe, inclusive quando a vida se aproxima da morte (e talvez aí a vida fervilhe com mais dramaticidade):

No mesmo instante, como se energia sobre-humana de suas palavras houvesse adquirido a força de um encantamento, as enormes e antigas folhas de pedra que ele indicava entreabriram, lentamente, as suas pesadas mandíbulas de ébano. Aquilo era obra de uma rajada de vento, mas, no marco daquela porta, surgiu, alta e amortalhada, a figura de Lady Madeline de Usher. (POE, s.d. p. 27)

O filme de Epstein, considerando o ano em que foi feito (1928), realmente “fervilha”, com imagens poderosas como a da Figura 3.



Figura 3. Imagem de “A queda da casa de Usher”

A velocidade com que as imagens se sucedem na tela é determinada pela montagem. Eisenstein e seus companheiros do cinema revolucionário soviético (especialmente Vertov), já fizeram pleno do “fervilhamento” das imagens filmicas. É comum o uso de planos muito curtos (com um segundo de duração, ou até menos do que isso), o que confere um ritmo por vezes alucinante à narrativa. Em “A queda da casa de Usher” a montagem é mais lenta e clássica, o que pode ser explicado pelo fato de Epstein ser francês e não ter recebido ainda a influência da vanguarda russa.

4. Estética da rapidez mental

Decorrente das propostas anteriores. É preciso que os leitores e espectadores “pensem rápido”, ou perdem o enredo. Aparentemente, esta é uma característica menos presente na obra de Poe, que não pode fugir ao ritmo de seu tempo. Mas, se o compararmos com escritores contemporâneos seus, como Balzac (que morreu um ano depois de Poe e também foi adaptado por Epstein), veremos que o leitor de Poe terá um outro ritmo para a recepção da obra.

Contudo, é claro que Epstein, nesta característica, estava mais preocupado com o cinema do que com a literatura. O leitor poderá sempre voltar atrás e reler. O espectador de cinema tradicional, numa sala, não pode deter o filme, e mesmo se a obra está sendo assistida em DVD, dificilmente vai voltar o filme alguns minutos para compreender alguma coisa que não ficou clara.

5. Estética da sensualidade

Epstein propõe que cinema e literatura suprimam a sentimentalidade e invistam na sensualidade. Nada de platonismo: em vez de idealismos, a precisão fotográfica. O sensual é traço muito presente em Poe. Alguns de seus personagens são, inclusive, levados à morte por sua submissão aos instintos. Em “A queda da casa de Usher”, há, mesmo que discretamente apresentada, uma tensão sensual mórbida entre o visitante, o proprietário da casa de Usher e sua irmã gravemente enferma.



Figura 4. “Imagem de “A queda da casa de Usher”

Epstein tentou colocar em seu filme esta mesma sensualidade, de forma mais explícita até. A personagem da irmã, que no conto aparece muito rapidamente enquanto está viva, tem no filme uma presença muito mais marcante. Poe tenta indicar ao leitor uma série de sensações que tomam conta do visitante à medida que a trama avança, e o mesmo acontece na obra de Epstein.

6. Estética de metáforas

Epstein prega o uso de superposições, fusões (e tudo o mais que for possível extrair do arsenal do cinema) para construir metáforas visuais equivalentes às dos grandes poetas modernos, como Rimbaud, Blaise Cendrars e Marinetti. Mas, atenção, “sem simbolismo” – *Que os pássaros sejam simplesmente pássaros* (EPSTEIN, in: XAVIER, 1983, p. 275).

Poe está cheio de belas imagens, algumas delas metáforas clássicas, outras bastante inusitadas:

Contemplei a cena que tinha diante de mim – a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos com uma completa depressão de alma,

que não posso comparar, apropriadamente, a nenhuma outra sensação terrena, exceto com a que sente, ao despertar, o viciado em ópio, com a amarga volta à vida cotidiana, com a atroz descida do véu (POE, s.d. p. 7).

Nesta passagem, três metáforas se sucedem (“olhos vazios” para as janelas, o despertar do viciado para a sensação do protagonista e “véu” para a volta à vida cotidiana). Há, inclusive, uma metáfora dentro de outra metáfora. Para reproduzir esse jogo de espelhos da linguagem verbal, Epstein sinaliza para o uso de efeitos especiais, mais simples ou mais complexos. Em seu filme, a teoria se concretiza em momentos como o da figura abaixo:



Figura 5. Imagem de “A queda da casa de Usher”

7. Estética momentânea

Epstein é contra a ideia de que obra de arte deve ser perene. *O filme, como a literatura contemporânea, acelera metamorfoses instáveis. Do outono até a primavera a estética muda* (EPSTEIN, in: XAVIER, 1983, p. 275). Imerso na ideia modernista de progresso constante, de refutação do estabelecido, Epstein acredita que sempre haverá uma vanguarda surgindo para declarar velha e ultrapassada a vanguarda que se estabeleceu, mesmo que há pouquíssimo tempo.

Na adaptação do conto de Poe, feita em 1928, com a colaboração de Luis Buñuel, Epstein não tem (e nem poderia ter, considerando o que escrevera em 1921) uma atitude de “respeito ao texto consagrado”, ou a procura de uma suposta “fidelidade”. Epstein sabe que dezenas de anos se passaram entre a publicação da obra de Poe e o seu filme. Importantes mudanças estéticas aconteceram, o que exige uma adequação do discurso audiovisual não apenas ao texto original, mas também ao momento presente da evolução da linguagem cinematográfica. A presença do

espanhol Luis Buñuel, ligado ao movimento surrealista, assegurou um olhar modernista (e vanguardista) ao texto de Poe.

Poe, Epstein e Eco: vendo diferenças

Se Epstein preocupou-se em prescrever o que seria o bom cinema e a boa literatura, Poe também aventurou-se na teoria da criação literária. Em seu ensaio “Filosofia da composição”, de 1845, ele explica, de forma analítica e racional, como redigiu “O corvo”, seu mais famoso poema. Poe ataca a ideia romântica de que o poeta é “tocado” por uma musa, ou tem um etéreo e infável momento de inspiração que o fará escrever sua obra de forma espontânea e intuitiva. Pelo contrário: Poe revela que sua criação depende de um planejamento prévio e da definição de um determinado objetivo para a obra, antes que ela comece a ser posta no papel.

Eis algo evidente: um plano qualquer que seja digno desse nome só pode ser traçado visando o desenlace antes que a pena ataque o papel. Só quando se tem continuamente presente a ideia do desenlace é que podemos conferir a um plano a sua indispensável aparência lógica e de causalidade, procurando fazer com que todas as incidências e, especialmente, o *tom* geral tendam a desenvolver a intenção estabelecida (POE, in: *Ofício Literário*, 2008).

O desenlace do conto “A queda da casa de Usher” – em meio a uma tempestade, a propriedade inteira desaba e é tragada por um lago, levando para as profundezas os cadáveres de seu dono e de sua irmã – é tão forte e tão impressionante que, a partir do que Poe prescreve, podemos afirmar que todo o resto do texto foi escrito para construir este clímax. O mesmo pode ser dito do filme de Epstein. Poe fala também da procura de um “efeito” para a obra literária:

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Tendo sempre em vista a originalidade (porque é falso consigo mesmo quem se atreve a desprezar um meio de interesse tão evidente e fácil), digo-me, antes de tudo: “Dentre os inumeráveis efeitos ou impressões que é capaz de receber o coração, a inteligência ou, falando em termos mais gerais, a alma, qual será o único que eu deva eleger no presente caso?” (POE, in: *Ofício literário*, 2008).

Poe nos conta, passo a passo, como analisou qual seria a melhor dimensão de sua obra – [...] *a extensão de um poema deve ser muito bem pensada, para manter uma relação matemática com o mérito do mesmo*. (POE in: *Ofício Literário*, 2008); como procurou o seu efeito principal; como determinou o seu tema (a melancolia) de modo a obter o efeito desejado; e como construiu o tom geral da narrativa, a partir da escolha de um estribilho, o célebre “Nevermore”.

Não temos um relato de Epstein sobre as fases de criação de “A queda da casa de Usher”, mas basta saber como um filme é produzido para verificar que essa perspectiva racional e metódica de Poe é bastante adequada para o trabalho de roteirização, filmagem e montagem de uma obra cinematográfica. Os cineastas são obrigados a considerar previamente a duração da sua obra (de curta, média ou longa-metragem); no roteiro, vão procurar o efeito geral do filme sobre a plateia, o que determinará o seu gênero (comédia, drama, suspense, etc.) e o seu tema principal; na filmagem, o tom geral do filme será construído com imagens e sons sincronizados; e, finalmente, na montagem, o ritmo e as ênfases dramáticas ganharão sua forma final.

Há diferenças entre a composição literária e a cinematográfica? É claro. Umberto Eco adverte que [...] *um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não se pode dizer que ambos sejam capazes de exprimir as mesmas coisas* (ECO, 2007, p. 378). Eco fala da impossibilidade de um quadro reproduzir o estribilho (“Nevermore”) do poema de Poe, pelo fato de não haver, no quadro, uma estrutura narrativa. Mas um filme poderia fazê-lo, pois é um sistema semiótico de base narrativa. Haverá limitações de outros tipos, que impedirão o total aproveitamento das qualidades do poema, mas é evidente que o cinema, apesar de usar imagens, está mais perto da literatura que das artes plásticas. Como linguagem de linguagens, o cinema é capaz de hibridizar signos sonoros, visuais e verbais, de modo que provavelmente está mais capacitado a praticar adaptações do que linguagens que estão baseadas em apenas uma ou duas matrizes semióticas.

Eco, por outro lado, evidencia algumas dificuldades clássicas das adaptações da literatura para o cinema. Este é obrigado a *fazer ver o não-dito* (ECO, 2007, p. 384). Se o escritor diz que determinada personagem feminina é “bela como uma pintura renascentista”, cabe ao leitor procurar em sua memória um quadro renascentista que considere belo e fazer a operação comparativa. Essa operação é impossível no cinema, pois o personagem será vivido por determinada atriz, tornando concreto o que antes era endereçado ao imaginário do leitor. Eco lembra também que caberá sempre ao cineasta procurar uma atriz que atenda (ou não) aos quesitos da obra original. Portando: *Na passagem de matéria, a interpretação é mediada pelo adaptador, e não deixada à mercê do destinatário* (ECO, 2007, p. 389)

Outras operações recorrentes nas adaptações são as de “não fazer ver o dito” (simplesmente ignorar determinadas passagens ou efeitos), “isolar um nível do texto fonte” (por exemplo: aproveitar apenas a fábula e a trama, sem considerar aspectos ideológicos ou pretensões filosóficas); e “fazer ver outra coisa” (promover mudanças nos personagens, na trama e outros aspectos importantes

da obra fonte). Quem já trabalhou na prática da adaptação de uma obra literária para um meio audiovisual sabe que essas três operações são inevitáveis e acontecem o tempo todo. Caberá ao roteirista lidar com essas transmutações da melhor maneira possível, considerando os objetivos que traçou para a obra adaptada.

Os escritores contemporâneos são, de modo geral, os primeiros a perceber as dificuldades que seus adaptadores enfrentam. John Updike chega a afirmar que [...] *difícilmente vou gostar de um filme baseado em um livro de que gosto* (UPDIKE, in: BRITO, 2007, p. 99). Isso não o impede de aceitar adaptações de seus próprios textos:

[...] não poderia recusar uma oferta, porque isso é dinheiro, e sou escritor profissional. Mas acho que livros são material literário, para ser lido. Se você tira a parte literária, não sobra muita coisa. Um livro deve ser cheio de sutilezas: um filme tem que ser mais direto, objetivo (Idem, p. 99).

O curta-metragem norte-americano “A queda da casa de Usher”, dirigido por James Sibley Watson e Melville Weber, foi produzido no mesmo ano do longa de Jean Epstein. Seus realizadores parecem contradizer a opinião de Updike, pois fizeram um filme nem um pouco objetivo. Trabalhando com cenários minimalistas e não-realistas (as maquetes são simples, quase infantis), procuram usar ao máximo os recursos cinematográficos (animações, fusões, superposições e outros efeitos) para resgatar os efeitos poéticos do conto de Poe. Muito mais vanguardistas que Epstein, construíram uma obra quase não-narrativa, uma sucessão de imagens expressionistas, no que parecem estar de pleno acordo com o que Epstein prescreve em seu texto teórico. Contudo, ao se afastarem demasiadamente da trama verbal do conto, valorizando demais o visual, afastaram-se de uma questão essencial para Poe: a força de um clímax narrativo.

A obra de Edgar Allan gerou 195 adaptações porque combina riqueza visual com tramas cheias de suspense e ação. Epstein e tantos outros perceberam que 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.

Referências

BRITO, José Domingues de (Org.). *Literatura e cinema*. São Paulo: Novera, 2007. Mistérios da Criação Literária, 4.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as artes modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

<http://www.imdb.com> – IMDB – Internet Movie Database. Acesso em: março 2008.

<http://oficioliterario.wordpress.com/tag/edgar-alan-poe/> – Ofício Literário. Acesso em: abril 2008.

Recebido: 04.04.2009.

Aprovado: 27.04.2009.

Contato: <cgerbase@puccrs.br>