

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUANDOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Milton José Cardoso Filho

Os encontros de Edgar Allan Poe e Pedro Morelli em *Contos do Edgar*:
uma análise tradutória

SÃO PAULO
2019

Milton José Cardoso Filho

Os encontros de Edgar Allan Poe e Pedro Morelli em *Contos do Edgar*:
uma análise tradutória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica. Área de concentração: Signo e significação nos processos comunicacionais

Orientador: Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro.

SÃO PAULO

2019

Milton José Cardoso Filho

Os encontros de Edgar Allan Poe e Pedro Morelli em *Contos do Edgar*:
uma análise tradutória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica.
Área de concentração: Signo e significação nos processos comunicacionais

Aprovada em ____ / ____ / 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro – PUC-SP

Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles Orientadora – PUC-SP

Prof. Dr. Luís Fernando dos Reis Pereira – FOC

O presente trabalho foi realizado com recursos financeiros do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq e da Fundação São Paulo.

Para Milton e Ana, meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto Federal do Piauí - IFPI, por ceder minha liberação para a pesquisa;

A Tuísa e Tania, por me encorajarem a participar deste programa de mestrado;

A Patrícia, por ter me apresentado ao tema que escolhi estudar;

A meus irmãos José Nilton, Maurilio e Milana, pelo apoio;

A Flor, Olivia, Benício e Benjamin, pelo apoio;

A Juliana por me ajudar a atravessar todas aquelas madrugadas em claro;

Ao grupo de amigos do “Bonde da Cecília”, pelos momentos de descontração;

A Ilza e Adriano, pelo apoio nas revisões;

Aos professores Cecília, Norval e Luís pela preocupação e zelo prestados no decorrer do programa; e

Ao professor Amálio, por todas as orientações e carinho com nossa pesquisa; Em meus agradecimentos não constam sobrenomes, porque é assim que chamo os amigos.

“A narrativa despreza a divisão em categorias de literatura boa ou ruim: ela é internacional, trans-histórica e transcultural. Está aí como a própria vida”. (Roland Barthes, 1965).

RESUMO

Esta dissertação tem o intuito de analisar a série televisiva *Contos do Edgar*, de Pedro Morelli, uma obra traduzida/adaptada de seis contos escritos por Edgar Allan Poe. Na série, Morelli amoldou a diegese das histórias, atualizando-as para o cenário de uma São Paulo atual. A problemática deste estudo está centrada no questionamento: como os fundamentos narrativos de Edgar Allan Poe – em meio às recomposições construtivas e tradutórias de Pedro Morelli para a obra televisiva – estão presentes na série *Contos do Edgar*? Para responder a essa pergunta, foi traçado como plano de pesquisa analisar especificamente três elementos narrativos: o enredo, o personagem e o narrador. Este é um estudo de caso com uma abordagem qualitativa, em que foram usados conceitos de narrativa de Gancho e conceitos de meganarrador de Gaudreault e Jost. A lógica do pensamento complexo de Edgar Morin serviu para interligar os conceitos de: Julio Plaza, Ana Hutcheon, Aroldo de Campos, Oswald de Andrade e Amálio Pinheiro para apreciações acerca de tradução/adaptação. Com respeito aos elementos narrativos, também foram buscados os aportes teóricos de Vanoye e Goliot-Lété, Tarkovski, Xavier e outros estudiosos da ciência narratológica. Os resultados da pesquisa apontaram que a série televisiva, embora seja uma tradução/adaptação livre, há sim os fundamentos narrativos de Edgar Allan Poe, mostrando que o cineasta mantém traços das escritas de Poe em sua recomposição construtiva tradutória.

Palavras-chave: Tradução/adaptação. Narrativa. Contos do Edgar.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyze the television series *Contos do Edgar*, by Pedro Morelli, a work translated / adapted from six short stories written by Edgar Allan Poe. In the series, Morelli adapted the diegesis of the stories, updating them to the scenario of a current São Paulo. The research problem is focused in the questioning: how are the narrative foundations of Edgar Allan Poe – amid Pedro Morelli's constructive translation recomposition for the television work - present in the series *Contos do Edgar*? To answer this question, it was outlined as a research plan to analyze specifically three narrative elements: the plot, the character and the narrator. This is a case study with a qualitative approach, in which concepts of Gancho's narrative and Gaudreault's and Jost's concepts of mega-narrator were used. The logic of Edgar Morin's complex thinking served to interconnect the concepts of: Julio Plaza, Ana Hutcheon, Aroldo de Campos, Oswald de Andrade and Amálio Pinheiro for appreciation about translation / adaptation. With respect to the narrative elements, the theoretical contributions of Vanoye and Goliot-Lété, Tarkovski, Xavier and other scientists of narratological science were also sought. The results of the research showed that the television series, although it is a free translation / adaptation, has the narrative fundamentals of Edgar Allan Poe, showing that the filmmaker keeps traces of the writings of Poe in his constructive translation recomposition.

Keywords: Translation / adaptation. Narrative. *Contos do Edgar*. Short stories of Edgar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pombas.....	47
Figura 2 – Meganarrador.....	60
Figura 3 – Tabela de combinação de cores.....	70

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Imagem de Edgar atendendo ao telefone (série <i>Contos do Edgar</i>).....	48
Fotografia 2 – Imagem de Edgar comemorando com o Pombo seu plano de matar Fortunato (série <i>Contos do Edgar</i>).....	49
Fotografia 3 – Imagem de Berê Bitoca escondendo os dentes durante a apresentação (série <i>Contos do Edgar</i>).....	54
Fotografia 4 – Imagem de Berê Sorriso confiante, com seus novos dentes, durante a apresentação (série <i>Contos do Edgar</i>).....	55
Fotografia 5 – Imagem de Berê Sorriso dopada de remédios durante a apresentação (série <i>Contos do Edgar</i>).....	56
Fotografia 6 – Imagens com exemplos de <i>close-up</i> nos cinco episódios da série <i>Contos do Edgar</i>	65
Fotografia 7 – Imagens dos oito planos mostrando o assassinato de Lenora (série <i>Contos do Edgar</i>).....	66
Fotografia 8 – Imagens de Edgar e Fortunato chegando ao bar – Grande plano e um plano de cima (série <i>Contos do Edgar</i>).....	67
Fotografia 9 – Sobreposição de imagens que mostra passado real e passado fantasioso de Edgar (série <i>Contos do Edgar</i>).....	69
Fotografia 10 – Imagem do vermelho em contraste com as cores frias, na cena (série <i>Contos do Edgar</i>).....	70

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	QUANDO TINTAS E PALAVRAS VIRAM IMAGEM E MOVIMENTO.....	18
2.1	A série é mestiça e antropofágica.....	20
3	O ENREDO: HISTÓRIAS NO PAPEL E SAINDO DELE.....	23
3.1	Um prelúdio para a narrativa poeana.....	23
3.1.1	A distância entre as obras já começa no papel.....	29
3.2	Seria a série feita de contos? Aqui te conto.....	33
3.3	Traços que encurtam as diferenças nos enredos de Poe e de Morelli.....	36
4	PERSONAGEM: O SER QUE AGE E TRANSMUTA.....	42
4.1	O personagem plano.....	44
4.1.1	Do ovo nasce o Corvo.....	44
4.1.2	A tradução vem no arrulho.....	46
4.1.3	Cenas e penas.....	48
4.2	O personagem redondo.....	50
4.2.1	Poe e Berenice.....	50
4.2.2	Morelli e Berê.....	53
4.2.3	Berenice e Berê: a tradução de uma personagem.....	56
5	O NARRADOR: MULTIPLICANDO-SE EM MEGANARRADOR.....	59
5.1	Luz, câmera e muitos outros: a ação coletiva para suprir o narrador literário	63
5.1.1	A câmera que traduz.....	64
5.1.2	A montagem que aflora.....	68
5.1.3	A cor e alguns outros elementos fílmicos.....	69
5.1.4	A trilha sonora.....	72
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
7	REFERÊNCIAS.....	79

1 INTRODUÇÃO

“Ver precede as palavras.” (JOHN BERGER, 2013, P. 14)

Sou Milton José Cardoso Filho, professor de ofício, e, quando não estou trabalhando, procuro exercitar meu ócio criativo desenhando *cartoons* e roteirizando para o cinema amador. Costumo dizer que de todas as maneiras, trabalhando ou descansando, sou um contador de histórias. Tenho formação na área da administração, me especializei em gestão empresarial e ministrei aulas nesta área, portanto minha relação com as narrativas de ficção, até então, era autodidata; consumia e produzia apenas por prazer. Entrando no curso de Mestrado em Comunicação e Semiótica, essa relação tomou um rumo acadêmico. Agora, além de consumir e produzir histórias, eu também as estudo. Sempre me fascinei com as histórias contadas nas revistas em quadrinhos, livros, cinema, novelas, séries, poesias, poemas, músicas vindas por todo tipo de mídia, e um autor cuja obra encontrei traduzida para quase todos os tipos de mídias foi Edgar Allan Poe. Li alguns de seus contos adaptados para quadrinhos, assisti curtas-metragens, longas-metragens, preto e branco, filmes mudos, séries americanas, tudo usando obras de Poe como base. Conheci os contos dele na adolescência. Deslumbrei-me com a carga de suspense que suas obras trazem; a sua maneira soturna de contar as histórias. É um escritor detalhista, que nos leva com maestria para seu universo. Destaco em suas obras um elemento que me encanta: a narrativa cativante e cheia de detalhes, com estilo gótico e enredos criativos, usando sempre as palavras certas como ferramenta para seduzir o leitor com o clima de horror que conseguia através de sua escrita. Para entender sua escrita é interessante conhecer um pouco de sua vida.

Poe nasceu em Boston, Massachusetts, Estados Unidos, em 1809, e viveu uma vida cercada por tragédias. Seus pais, David Poe Jr. e Elizabeth Poe, eram atores e viviam com bastante dificuldade financeira. O pai abandonou a família quando Poe ainda era uma criança, e pouco tempo depois sua mãe adoeceu de tuberculose e morreu. Edgar Poe foi adotado por uma rica família escocesa, e esta foi a que lhe rendeu o sobrenome Allan. Mas Poe nunca se deu bem com o patriarca da família, Sr. John Allan, ao contrário de sua mãe adotiva Sra. Francis Allan, uma mulher importante para Poe durante sua infância, pois é dela que recebe os carinhos e cuidados maternos. Contudo, essa gentil e cuidadosa mulher adoeceu e morreu. Um grande golpe para o filho Edgar. Sem a proteção materna, o pai, que não o havia adotado legalmente, casa-se novamente e deixa Edgar Poe desprovido de sua ajuda financeira, inclusive privando-o de sua herança.

Poe passa a morar com a tia viúva Maria Clemm e a filha, portanto sua prima, Virginia Clemm, por quem se apaixona e com quem se casa. A diferença de idade entre os dois era grande. Virginia casou-se com treze anos e morreu aos vinte e cinco do mesmo mal que a mãe de Poe, tuberculose. Mais um duro golpe e uma perda sofrida para o escritor. Ele teve outro envolvimento amoroso relevante depois da morte da esposa com a poetisa Sarah Helen Whitman, que o deixou por causa de seus hábitos etílicos. Notamos que a morte e as mulheres sempre fizeram parte da vida do escritor e ele retrata muito isso em suas obras.

Edgar Allan Poe morreu aos quarenta anos, por causas nunca descobertas. Foi encontrado inconsciente, na rua, com roupas que não eram suas, levado ao hospital e não demorou a falecer. Artur Hobson Quinn (1997) entende que Poe foi assaltado e largado na rua inconsciente; Jeanette Rozsas (2011) diz que o escritor foi encontrado numa taverna bêbado e inconsciente; já Charles Baudelaire (2003) defende que foi acometido de *delirium tremens*, uma doença que o acompanhava há algum tempo, devido a sua abstinência relativa ao álcool, indo assim inconsciente parar no hospital.

O certo é que depois da morte toda sua obra ficou aos cuidados de um escritor chamado Rufos Griswold, um grande desafeto de Poe, que tratou de difamar o falecido, ampliando seus defeitos e suprimindo suas qualidades. Por esse fato, os escritos de Poe passaram um bom tempo no ostracismo, e ainda hoje perdura uma fama de escritor bêbado e descontrolado.

Quinn (1997) compara o infortúnio do destino das obras de Poe a algo parecido com o que aconteceu ao compositor Wolfgang Amadeus Mozart, que ao morrer teve sua obra entregue a seu desafeto Antônio Salieri. A diferença é que Salieri, ao contrário de Griswold, admirava e respeitava a obra de Mozart.

Griswold odiava Poe porque, além de ser escritor, era crítico literário e não poupava os colegas de profissão em suas apreciações ácidas, realistas e pouco complacentes. Isso lhe rendeu muitos inimigos no meio literário da época. As obras medianas de Griswold foram sempre criticadas pelos comentários de Poe. Como Griswold era bem relacionado com os formadores de opinião da época fez com que a obra de Poe entrasse em uma espécie de esquecimento. Edgar Poe só tem o reconhecimento de sua genialidade depois de ter sido redescoberto pelo escritor e tradutor francês Charles Baudelaire.

Em carta a um crítico literário, datada de 1864, Baudelaire explica: “Sabes por que traduzi Poe com tanta paciência? Porque se parecia comigo. A primeira vez que abri um livro seu, vi, espantado e maravilhado, não apenas

assuntos cogitados por mim e escritos por ele, vinte anos antes”. (MARTINS, p. 7, 2003).

O tradutor francês dá o primeiro passo para tornar Poe conhecido e aclamado em toda a Europa e faz com que seu legado, apagado por Griswold, volte a ter a atenção merecida. E, embora tenha vivido apenas quatro décadas, Poe teve uma produção literária importante para a literatura mundial e influenciou muitos escritores como: Agatha Christie, Charles Dickens, Sir. Arthur Conan Doyle, Jules Verne e Stephen King. No cinema, vários roteiristas/diretores também se deixam influenciar pelo escritor, como é o caso do cineasta Alfred Hitchcock.

Gerbase (2009, p. 22), consultando o IMDB (The Internet Movie Database), constatou “que Edgar Allan Poe é um dos autores mais adaptados pelo cinema em todos os tempos”. Desde o cinema mudo, passando pelo cinema falado em preto e branco até chegar nos dias de hoje, as obras do escritor continuam sendo objeto fonte para o audiovisual.

Mais recentemente, em 2013, assisti à série televisiva *Contos do Edgar*. A obra me deixou instigado, pois eram textos de Edgar Allan Poe traduzidos/adaptados para a televisão e em um contexto diegético paulistano nos tempos atuais. Gostei tanto do resultado que peguei essa obra como *corpus* desta minha pesquisa acadêmica.

Contos do Edgar foi exibida em 2013 pelo canal FOX Brasil e esteve disponível na plataforma de filmes e séries online Netflix por um tempo e hoje pode ser vista no You Tube. Foi produzida pela O2 Filmes, de Fernando Meirelles, criada e dirigida por Pedro Morelli, sendo uma adaptação de seis contos escritos no século XIX por Edgar Allan Poe, para uma obra audiovisual que tem como diegese¹ uma São Paulo contemporânea.

Todos os episódios possuem nomes femininos e histórias independentes: o primeiro episódio é *Berê*, adaptado do conto “*Berenice*” (1835); o segundo é *Priscila*, adaptado de “*Metzengerstein*” (1832); o terceiro, chamado de *Íris*, é adaptado de “*O Coração Revelador*” (1843); o quarto é *Cecilia*, adaptado de “*A Máscara da Morte Rubra*” (1842); e o quinto é *Lenora*, adaptado de “*O Gato Preto*” (1843) e de “*O Barril de amontillado*” (1846). Nesta última história – que serve como gancho e vem sendo contada paralelamente nos capítulos anteriores –, Morelli aglutinou dois contos de Poe e apresentou como personagens principais: Edgar, que é o personagem narrador de todas as histórias, que carrega consigo um segredo que só se revelará no último episódio e que é interpretado pelo ator Marcos de Andrade, muito parecido em seu genótipo com a figura de Edgar Allan Poe; e Fortunato, um personagem

¹ Diegese, na acepção dicionarizada, significa: 1. ação de narrar, de descrever uma história; narração. 2. [Literatura] Extensão da ficção dentro de uma narrativa; refere-se à parte que, dentro da narrativa, é fruto da imaginação ou da invenção do autor, não possuindo correspondência com a realidade do mundo, compondo a realidade da própria narrativa.

vindo do conto “*O Barril de amontillado*”, interpretado por Danilo Grangheia, que dá um ar desleixado ao personagem. Eles trabalham em uma empresa de dedetização chamada “Nunca Mais”, uma alusão ao poema bem famoso do escritor Poe: *O corvo*. Em todos os capítulos, os personagens percorrem os cenários de tragédias e acontecimentos sombrios.

A produtora independente O2 Filmes é responsável por longas cinematográficos aclamados mundialmente como: *Cidade de Deus* (2002) e *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008). Produziu também séries televisivas como: *Cidade dos Homens* (2002-2005), *Som e Fúria* (2009) e *Felizes Para Sempre?* (2015).

O idealizador, co-roteirista e diretor geral da série, Pedro Morelli, é graduado em Audiovisual na Universidade de São Paulo - USP e especializado em Sonoplastia e direção cinematográfica. Em seu currículo está a criação e direção geral da série de televisão *Contos do Edgar* (2013), a co-direção do longa *Entre nós* (2013) e direção do longa *ZOOM* (2015) e da série de televisão *Rua Augusta* (2018).

Resolvi utilizar como meu objeto de pesquisa a tradução/adaptação das obras de Poe para a obra de Morelli. O cineasta não apenas traduz/adapta palavras para imagens, som e movimento; ele cria um novo ambiente diegético para acomodar o universo de Edgar Allan Poe, tornando-o mais comum, mais crível aos olhos do espectador brasileiro. Toda essa adaptação por causa da mudança de mídia, tempo diegético e cultura vai criando distâncias entre a obra fonte e a nova obra.

Mostro neste trabalho que mesmo sofrendo toda essa transformação tradutória e criativa a obra de Morelli ainda traz traços de Edgar Allan Poe. Analiso nessa tradução livre de Morelli que é possível encontrar traços dos modos de construção de linguagem do Poe que acabam por aproximar as obras mesmo com tantas diferenças. Como há uma vasta possibilidade de elementos a serem analisados na obra, delimitei a discussão a um único: a narrativa.

Segundo Candida Vilares Gancho (2008, p. 7), a narrativa possui seis elementos narrativos: enredo, personagem, narrador, tempo, espaço e ambiente. Como ficaria muito extensa a análise dos seis, delimitei-os em dois grupos e escolhi um para analisar, o dos elementos centrais: enredo, personagens e narrador, pois os vejo como componentes basilares, responsáveis pela ação narrativa. O outro grupo é dos elementos envolventes: tempo, espaço e ambiente, componentes que posicionam a narrativa, dando-lhe uma localização. Fazendo um adendo, não há nessa separação uma escala de importância; sua única serventia é a escolha de um dos grupos para estudo. Ademais, sigo os preceitos do pensamento complexo de Edgar Morin e não vejo nenhum desses seis elementos de forma separada e sim como um sistema

interligado e cibernético. Assim sendo, não estou aqui dividindo; apenas delimitando para estudo.

Nessa perspectiva, analisei os elementos centrais da narrativa (enredo, personagem e narrador) distributivamente nos cinco episódios da série. Assim, comparei esses elementos e ponderei sobre as convergências que aproximam a obra de Morelli à obra de Poe, respondendo dessa forma ao seguinte problema de pesquisa: como os fundamentos narrativos de Edgar Allan Poe, em meio às recomposições construtivas e tradutórias de Pedro Morelli para a obra televisiva, estão presente na série *Contos do Edgar*?

Para responder a essa pergunta dividi o estudo em quatro partes. Em todas usei como base de informação sobre Edgar Allan Poe os escritos de autores como: Charles Baudelaire, Julio Cortázar, Fiódor Dostoiévski, José Alcides Ribeiro, Ricardo Araújo e o próprio Edgar Allan Poe.

Introduzo o trabalho com um pequeno capítulo dedicado a considerações sobre a arte e ciência da tradução e nesse discurso uso o pensamento de autores como: Roman Jakobson, Robert Stam, Haroldo de Campos, Oswald de Andrade, Amálio Pinheiro, dentre outros.

No capítulo seguinte, faço uma análise sobre o enredo. Começo conceituando, e em seguida revelo como Edgar Allan Poe fazia para criar seus enredos. Depois falo sobre as diferenças do texto literário para o texto cinematográfico e mostro como Pedro Morelli fez para criar o seu enredo, ponderando, no final do capítulo, sobre os traços que coincidem entre os enredos dos dois autores.

No quarto capítulo, analiso os personagens. Início conceituando personagem, e, como seria muito longo falar de todos, escolho duas figuras dramáticas categoricamente diferentes na trama da série para fazer a análise tradutória: o primeiro foi o Pombo, tendo como personagem-fonte o Corvo, e o segundo a protagonista Berê, tendo como personagem-fonte Berenice. Sempre seguindo a linha de raciocínio de apresentar o personagem do escritor, apresentar o personagem do cineasta, e em seguida analisando seus traços convergentes.

No quinto e último capítulo, conceituo narrador e mostro como Poe fazia uso desse elemento. Logo após, conceituo meganarrador, apontando como a equipe de Morelli utiliza esse recurso vendo sempre os pontos de convergência entre o narrador utilizado na literatura e o empregado no audiovisual. Mas, antes de começar a procurar os traços do escritor na obra do cineasta, faço algumas ponderações sobre a tradução/adaptação entre mídias.

Finalmente concluo, no sexto e último capítulo, com as considerações obtidas através das análises decorrentes desta pesquisa, evidenciando os aspectos mais relevantes

relacionados à pesquisa, em resposta à pergunta inicial, constatando se o referencial teórico escolhido foi cumprido, e uma perspectiva em relação ao assunto.

2 TRADUÇÃO ENTRE MÍDIAS: QUANDO TINTAS E PALAVRAS VIRAM IMAGEM E MOVIMENTO

Enquanto o projecto de discussão e explicação da natureza como concatenação de “comportamentos” gerados por um pequeno número de regras repetidas fracassou, faz o seu aparecimento a ideia de um universo fragmentado, composto de comportamentos locais diferentes pela qualidade. (OMAR CALABRESSE, 1999, p. 159).

Para discutir a tradução de literatura em audiovisual e perceber um encontro de Poe e Morelli na série *Contos do Edgar*, acho interessante primeiro discutir um assunto recorrente na tradução entre mídias, mesmo não sendo esse nosso cerne, pois a adaptação dos contos de Poe para essa série carrega uma antiga discussão a respeito da tradução entre mídias, que é saber qual das obras é a melhor: o texto fonte ou a adaptação em audiovisual. “Achei o livro melhor que o filme” é um comentário muito utilizado por quem lê uma obra e depois a assiste adaptada para o audiovisual. Relacionar uma obra com a outra não é errado, sendo que, como diz Roman Jakobson (2010, p. 151), isso prova que “as diferentes artes são comparáveis”. O engano é compará-las sem distingui-las, pois cada narrativa tem sua realidade midiática, suas particularidades na linguagem e seu criador. O que geralmente confunde o apreciador das duas obras é que, ao mesmo tempo, em outro âmbito, traços poéticos e semióticos nas obras convergem para um mesmo ponto, podendo, estes, sim, serem comparados.

Numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, quer dizer, à semiótica geral. Essa afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos). (JAKOBSON, 2010, p. 152).

Nessa direção, o mais correto é comparar as obras com equidade, procurando suas limitações e diferenças, para cada uma ser analisada a seu modo, e também seus pontos comuns, e só então serem confrontadas. Melhor explicando, a narrativa no texto escrito tem duas aliadas: a palavra, que bem escrita e expressa de maneira inteligente faz com que a experiência da leitura seja algo fascinante e cativante; e a imaginação do leitor, que não precisa de orçamento ou recurso financeiro nenhum para criar os mais diversos cenários,

figurinos, fotografias e tudo mais que a leitura levar a imaginar. Como essa imaginação é subjetiva, cada leitor a faz da melhor maneira que lhe convier. Sendo assim, ele não se decepciona com sua *mise-en-scène*². Em contrapartida, quando um cineasta usa esse texto literário e o transforma em audiovisual, o que era subjetivo já não mais o é; toma forma, se concretiza no olhar do cineasta e de toda sua equipe: iluminador, figurinista, atores, editores e outros componentes. E, para tirar a narrativa textual do papel, tornando-a concreta em imagem, som e movimento, há o custo financeiro e todo o trabalho de produção. Assim, comparar a narrativa escrita com a audiovisual levando em conta esses fatores não vira tarefa simples.

Ainda hoje é comum fazerem comparações rasas e imprudentes, principalmente em espaços não acadêmicos, entre obras audiovisuais traduzidas de obras literárias, exaltando as obras-fonte e desmerecendo as outras, mantendo assim preconceitos antigos. Robert Stam (2006, p. 21) resume esses preconceitos em seis:

1. Antiguidade, (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores);
2. Pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura);
3. Iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais);
4. Logofilia (a valorização oposta, típica das culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos);
5. Anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso;
6. A carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”).

Saliento que, culturalmente, nas regiões latino-americanas esses tabus acontecem de forma mais branda, pois é própria desses lugares uma cultura mais permissiva às adaptações. A cultura barroca recebe as traduções/adaptações com naturalidade. Isso ameniza muito os preconceitos citados por Stam.

É preciso se desarmar para perceber a materialização dos personagens e dos textos do romancista norte-americano nas telas dos televisores ou computadores sem preconceitos iconofóbicos ou logofóbicos. Não perceber a série como uma tradução narrativa *ipsis litteris* e sim como uma obra original de tradução/adaptação é importante e ajuda a conscientizar o

² “O termo vem de uma expressão teatral francesa que na tradução literal é “colocar no palco” – o que transpondo para o cinema seria “colocar na tela” –, e engloba todos os elementos reconhecíveis de um filme: cenário, atores, figurino, maquiagem, e até mesmo luz! Resumindo, é tudo aquilo que aparece no quadro e a forma como ele é montado”. (O QUE É..., 2018).

espectador a colocar as duas obras em um mesmo patamar. E essa é a linha de ponderação usada neste trabalho. André Gaudreault (1988) cita Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Albert Laffay, dentre outros estudiosos, como colaboradores da ciência narratológica – que estuda a narrativa – ajudando-a a se disseminar, e essa ciência acorda que todo tipo de narrativa, seja na literatura, seja no cinema, seja em qualquer outra forma de mídia, é considerada obra de mesmo nível, convergindo assim com minha linha de raciocínio. O que também ajuda meu estudo a equalizar as duas obras, não havendo espaço para uma discussão de qual das duas obras é a melhor, pois tratamos as duas como complementares, é o pensamento de Walter Benjamin (1992), que trata a tradução como uma sobrevida do original, perpetuando-o, pois quem assiste à narrativa audiovisual de Morelli acaba também por assistir ou encontrar um pouco dos fundamentos narrativos textuais de Poe.

2.1 A série é mestiça e antropofágica

Contos do Edgar é uma obra característica da cultura ibero-americana. Reflete uma particularidade, um grande emaranhado de misturas que se aglutinam em uma miscigenação cultural. Como diz Amálio Pinheiro (2013, p. 111), “o continente ibero-americano já nasceu barroco”. A arquitetura, a gastronomia, a música, a poesia e até mesmo nossa paisagem natural são cheios de dobras mestiças. Usamos aqui o termo mestiço como Pinheiro costuma usar, não como raça e sim como uma atitude, um modo de pensamento ou um costume.

A mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosas e solitariamente a instâncias auroras perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão. Aquilo que pretende permanecer como diferença totalizante em si mesma, fora das texturas fronteiriças em trânsito, corre o risco de transformar-se em homogeneidade carrancuda, repetitiva e totalitária. (PINHEIRO, 2013, p. 94).

Um exemplo gastronômico é o sushi feito no Brasil, que é diferente do sushi feito no seu país de origem, o Japão. Aqui foi dado ao prato um leque de variedades, acrescentando à iguaria japonesa elementos como frutas, couve frita, goiabada, dentre outras guloseimas que abrasileiraram o prato oriental. Não leia a adaptação do prato como um desrespeito pela gastronomia oriental; é apenas uma releitura, que traz a cultura gastronômica oriental a nosso encontro, diminuindo distância entre as culturas. Antes de o sushi se adaptar ao paladar brasileiro, Oswald de Andrade (2011, p. 67), em seu manifesto antropofágico, diz: “só a

antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. É a cultura brasileira deglutindo o sushi e digerindo-o, abraçando-o, para depois ser saboreado por todos.

Pedro Morelli fez isso com a série: escolheu os contos de Poe escritos nos Estados Unidos, no século XIX, e os deglutiou, traduzindo/adaptando-os para uma realidade brasileira do século XXI. O romance gótico se torna também barroco, em uma carnavalização de misturas que passa a ter novos significados, contendo a mesma essência – textos góticos traduzidos para a ação de luz e sombras que conta mesmas histórias com novos símbolos.

O barroco, tanto na literatura brasileira como em várias outras literaturas latino-americanas, significa ao mesmo tempo hibridismo e tradução criativa. Tradução como apropriação transgressiva e hibridismo (ou cruzamento) como a prática dialógica de expressar o outro e expressar-se através do outro, sob o signo da diferença. Nesse sentido, as reflexões de Walter Benjamin sobre a “alegoria” têm um significado especial para o barroco ibero-americano: alegoria no seu sentido etimológico de um “dizer alternado”, um “dizer outra coisa”, um estilo em que, no limite, qualquer coisa pode simbolizar qualquer outra. (CAMPOS, 2011, p. 125)

A base do romancista gótico continua no texto fílmico, mas vem trazendo novos significados, pois a realidade dessa nova obra obriga Morelli “a dizer outra coisa”, como sugere Campos (2011). A distância temporal e cultural entre obras-fontes e obra traduzida são alguns dos motivos, pois Morelli, seguindo os passos do tradutor e poeta Haroldo de Campos e considerando os contos de Poe como “matriz aberta”, quis adequar as narrativas à nossa época, uma forma de conquistar a empatia do público, tornando mais fácil o entendimento diegético e de *mise-en-scène* ao receptor. Transformar narrativas com certa erudição em narrativas mais populares não é tarefa fácil, mas “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2013, p. 104). Outro motivo para isso é que a arte fílmica, ao contrário da escrita, é coletiva. Inevitavelmente, a obra final traz significados embutidos pelo diretor, pelo ator, pelo iluminador, pelo figurinista, pelo roteirista, pelo fotógrafo, pelo editor, pelo cinegrafista etc.

Em relação à tendência comunicativa do ato criador, devemos mencionar também os processos coletivos, como nos casos do cinema, do teatro, da dança e da música. São manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos que desempenham papéis de uma grande diversidade. Como consequência, mostram uma rede criadora bastante densa. Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades. (SALLES, 2013, p. 56).

Um dos papéis de Morelli foi mediar as essências do grupo – uso aqui a palavra essência para figurar fundamentos de construção narrativa – com as essências de Poe e, feito um alquimista, conseguiu misturar todas sem perder a objetividade de encontros nas curvas de um mosaico de criação tradutória. Um bom exemplo da adaptação da manifestação artística do escritor para uma manifestação artística coletiva de Morelli e seu grupo é a transmutação dos elementos que analisamos a seguir: o enredo, o personagem e o narrador.

3 O ENREDO: HISTÓRIAS NO PAPEL E SAINDO DELE

*Quero escrever, porém me sai espuma,
Quero falar muitíssimo e me entalo;
Não há cifra dita que não dê mais uma,
Não há pirâmide escrita, sem seu talo.*

*Quero escrever, porém me sinto puma;
Quero laurear-me, mas me cinjo de alho.
Não há voz tossida, que não chegue a bruma,
Não há deus nem filho seu, sem desdobrá-lo.*

*Vamos embora, por isso, comer erva,
Carne de pranto, fruta de gemido,
Nossa alma melancólica em conserva.*

*Vamo embora! Vambora! Estou ferido;
Vamos, então, beber o já bebido,
Vamos já, corvo, fecundar tua corva. (CÉSAR VALLEJO, 1988, p. 117).*

3.1 UM PRELÚDIO PARA A NARRATIVA POEANA

O primeiro elemento da narrativa que analisei para encontrar traços de Poe na obra de Morelli foi o enredo. Isso porque ele serve como espinha dorsal na narrativa dando sustentação para que os outros elementos possam ser trabalhados. Gancho (2000, p. 7) conceitua enredo como “o conjunto dos fatos de uma história”. Segundo ela, pode ser chamado também de trama, ação, intriga ou história. Para alguém contar uma história, primeiro tem que saber qual o assunto, quais acontecimentos dele fazem parte e como serão organizados para que o receptor possa entendê-los. Campos (2011, p. 99) explica enredo de uma maneira que me lembra um prato de espaguete: para ele existe uma “massa de estória” e essa massa é na verdade a união de vários “fios de estória”. Então o escritor, ao compor uma narrativa, seleciona de dentro da “massa de estória” os fios que quer que sejam narrados. Nessa meada de fios o enredo é o “fio de estória” selecionado pelo narrador. Este escolhe não só um, mas vários fios: um “fio de estória” principal que será o enredo basilar visto pela ótica do narrador; um “fio de estória” secundária, sendo uma história paralela, que geralmente também acontece com a ótica do narrador; e complementa com “fios de estória” que agem como subtramas, que acontecem em volta do “fio de estória” principal para compor e dar robustez à narrativa. *Voilà!* Está composto o prato de espaguete. É importante salientar que a narrativa não é apenas um contar histórias; é preciso guiar o receptor a um entendimento.

O significado começa a ser gerado quando se determina o enredo. Ao se analisar um filme ou se preparar para a criação de um filme, é possível começar com uma história abrangente, mas o enredo deve seguir rapidamente para que as coisas façam sentido. (EDGAR-HUNT, 2013, p. 45).

Na citação acima, o autor fala especificamente de filme, mas posso levar a noção de enredo subjacente em seu comentário a uma maior abrangência incluindo outras formas narrativas, como séries e contos literários.

Nesse particular, Edgar Allan Poe, autor-fonte dos enredos que foram adaptados e compuseram a série *Contos do Edgar*, deixou uma obra chamada *A filosofia da composição* (1846), que explica seu método de criação literário. Poe confessa que para uma narrativa ter mais probabilidade de dar certo, antes de escrevê-la, é preciso ter a ideia de onde quer chegar, onde a história irá findar.

É bastante obvio que todo enredo, que mereça este nome, deve ser elaborado até o fim antes que o autor escreva uma só linha. Só tendo em vista, constantemente, o final da história é que podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causa, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom, apontem, o tempo todo, para o desenvolvimento da intenção. (POE, 2008, p. 18).

Segundo respalda o autor, sabendo-se aonde se quer chegar, fica mais fácil criar enredos com lógicas mais atraentes e críveis. Os enredos vão convergindo para um fim único, trazendo para a história, mesmo fictícia, um ar verossímil. De posse dessa compreensão, Poe conseguia criar os enredos que se desenvolviam em uma conexão harmônica e calculada, tendo assim total controle sobre suas histórias.

Nos livros de Edgar Poe, o estilo é cerrado, concatenado, a má vontade do leitor ou sua preguiça não poderão passar através das finas malhas dessa rede trançada pela lógica. Todas as ideias, como flechas obedientes, voam para o mesmo alvo. (BAUDELAIRE, 2003, p. 67).

O encanto do enredo ficcional é, dentro da ficção, ser plausível, pois, mesmo sabendo que está diante de uma história fictícia, o receptor quer uma narrativa minimamente racional e lógica para convencê-lo a “comprar” aquela ideia. Então é preciso trazer a verdade para a ficção, mas com cuidado para não deixá-la tomar toda a história, pois “se copiarmos

totalmente o real, a criação artística está dispensada e a ficção perde o seu encanto” (ANDRADE, 2003, p. 116).

Poe escrevia seus enredos com uma finalidade base: encantar o leitor causando-lhe algo quando este fosse ler seus textos. Então, preocupando-se sempre em manter a originalidade ao contar uma história, seus enredos vinham com o que ele chamava de efeito.

Tendo escolhido uma emoção nova, em primeiro lugar, e intensa, em segundo, eu penso se ela pode ser melhor trabalhada por incidente ou tom – se por incidentes comuns e tom peculiar, ou o contrario, ou pela peculiaridade tanto de incidentes quanto de tom – procurando em seguida a minha volta (ou melhor, dentro de mim) aquelas combinações de eventos, ou de tom, que melhor me ajudem na construção da emoção. (POE, 2008, p. 18).

Valia-se o autor de que a maneira de contar era tão importante quanto o conteúdo da história. E esse trabalho de dosagem do tom e incidentes garantiram as suas histórias o efeito da tensão, do suspense e do terror. Nesse cenário, Indrusiak (2016, p. 144), analisando o efeito final do conto *O gato preto* de Edgar A. Poe, diz que este “resulta de um paulatino incremento da tensão criada em torno de eventos cotidianos, e não de uma repentina revelação fantástica. Essa construção narrativa é, precisamente, o suspense”. Poe manipulava seus leitores e os guiava a situações de horror.

Na teoria poeana do conto, um princípio básico consiste na intensão de dominar o leitor. [...] Para a captura definitiva do leitor, o interesse criado costuma atingir alta voltagem. Toda a articulação narrativa, da seleção do tema ao tratamento dos meios expressivos, é feita em função do efeito único a ser obtido, da impressão a ser provocada no leitor. (MARQUES, 1999, p. 78).

Para conseguir segurar a atenção do leitor e garantir esse efeito único, Poe acreditava que a obra teria que ser breve. Em sua concepção, o estado de euforia do leitor não dura por muito tempo, então decidiu que, para conseguir o efeito em seus textos, o limite de sua extensão é o de uma leitura sem interrupções, “feita de um só folego”, para que o suspense criado no enredo não perdesse a força com paradas e retomadas de leitura. “O limite de uma só assentada”, como ilustrava o próprio escritor:

Se alguma composição literária é longa demais para ser lida de uma só vez, temos que concordar em abrir mão do efeito imensamente importante que deriva da unidade de impressão – pois, se forem necessários dois momentos

de leitura, os assuntos do mundo interferem e qualquer intenção de totalidade é destruída na mesma hora (POE, 2008, p. 20).

O leitor se entrega ao exercício da leitura, é fisgado pela trama, se a história é extensa demais e ele precisa parar para continuar em outra oportunidade o suspense que está sendo construído, a tensão, o envolvimento nas situações da história são desacelerados, e a sensação que o escritor queria causar com sua obra é dissipada.

Seus enredos são envoltos em fatos extraordinários. Então desvencilhar-se da trama antes que ela acabe voltando aos assuntos da vida cotidiana – usando a mesma referência que me causou Campos no começo do capítulo – é o mesmo que fazer com que o leitor pare de comer o prato de espaguete no meio da degustação. Ao voltar a comer, o sabor e o desejo pelo prato não mais serão os mesmos. Junto a essa curta extensão, os contos de Poe são o que Cortázar chama de esféricos:

O sentimento de esfera deve preexistir de algum modo ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, existisse implicitamente nela e a levasse a sua tensão extrema, o que constitui justamente a perfeição da forma esférica.

É quando se cria uma história que, mesmo curta, se basta, como se ela própria fosse um universo, com seu começo, meio e significado, sem precisar de uma continuação ou explicação. Além de serem esféricos, seguiam a tese de Piglia (2004, p. 89): “um conto sempre conta duas histórias”. Segundo ele, existe a trama que é contada pelo escritor, onde o leitor é induzido a perceber a história da maneira que o narrador quer. E existe um enredo silencioso sendo construído em paralelo, que, dependendo de quem escreve, só é revelada no final da história. Poe costumava usar essa estrutura, e essa segunda história quando revelada geralmente é a responsável pelo efeito que Poe tanto presava. Exemplifico com seu conto *o coração delator*: nele há a história do sujeito que planeja a morte de um velho e, em paralelo, silenciosamente há a história de sua esquizofrenia descontrolada que vai tomando forma, e só no final da trama as histórias se encontram.

Ainda que a narrativa possa abordar temas desprovidos do caráter misterioso e surpreendente que tanto agradava a Poe e comumente associado à palavra suspense, é este desenrolar paralelo dos dois relatos, nem sempre evidente, que amarra o leitor, cria subterfúgios e distrações aqui ou ali, joga-lhe areia nos olhos para, ao final, desferir o Knock-out de que já nos falava Julio Cortázar. (INDRUSIAK, 2009, p. 63).

O *Knock-out* citado por Indrusiak é uma expressão usada por Cortázar para nominar o que Poe chama de efeito. Então, em seus romances curtos e com histórias duplas o escritor trabalha seu realismo fantástico cativando a atenção do público para conseguir surpreendê-lo no final de cada enredo. Como expõe Baudelaire (2003, p. 100), “nenhum homem jamais contou com mais magia as exceções da vida humana e da natureza”. Essas exceções fazem parte do universo da escrita poeana; é o fantástico, onde as narrativas ficcionais usam elementos não existentes ou não reconhecidos na realidade pela ciência da época em que a obra foi feita, e para tornar esses elementos mais palpáveis para os leitores, Poe enriquece seus textos com detalhes. Dostoiévski (2002, p. 8) destaca-o no meio literário, por seu poder imaginativo, chamando atenção para um aspecto criativo que aparece sempre em suas narrativas: a “força nos detalhes”. E essa força ajudou a dar o tom pretendido aos assuntos que Poe se sentia mais confortável para usar em seus enredos, o tom gótico.

Como explica Ribeiro (1996, p. 55), “na última década do século XVIII, o romance gótico passa a ser chamado de romance de terror na Inglaterra, e na França é conhecido como romance de terror ou romance negro”. Na Europa esse tipo de romance utilizava elementos como: castelos abandonados, seres nefastos e assustadores (vampiros, lobisomem, Frankenstein), um terror que aborda medos exteriores, utilizando-se de lendas populares e da arquitetura antiga europeia. Poe, por ser americano e por querer ambientar seu terror à realidade do seu país – muito novo para ter castelos antigos –, busca o gótico no interior das pessoas e, junto a alguns outros escritores, molda a literatura gótica americana. Na sua literatura, em vez de castelos encontraremos porões e em vez de monstros encontraremos a loucura e a obsessão, temas que ajudaram a popularizar sua literatura, pois a tornava mais condizente com a realidade americana.

O folhetim (não todos, refiro-me aos de Poe e ao *Memórias de um sargento de milícias*) começou a retirar o romance de um certo pedestal de verbalidade escrita sacralizada, conivente com modos de leitura derivados dos olhos e das categorias da ciência. Urbano e híbrido torna a leitura palpável e semovente; daí a necessidade de modificações cronotópicas, em que o clima dos castelos góticos é substituído por tensões trágico-grotescas, poços e porões. (PINHEIRO, 1996, orelha).

Junto a esse estilo gótico americanizado Poe acrescenta aos enredos algo que lhe é dado como criação dentro da literatura, a escrita que leva o leitor à subjetividade na trama, deixando-o sem saber se suas conclusões são certas ou não. O leitor fica livre para deduzir e perceber a história da maneira que melhor lhe convier.

Poe mostra seu estilo próprio de escrever, estilo esse que será usado como referência. Em Poe encontra-se aquilo que é de maior aceitabilidade na literatura do horror, visto que suas obras tratam o sobrenatural de maneira subjetiva. Poe deixa o leitor imaginar as cenas de maneira própria, não lhe impondo nada, algo semelhante a Lovecraft, o qual deixa o “monstro” sem aparecer por vezes. As obras de Poe têm um teor poderoso de impessoalidade, comprovada por sua poderosa capacidade de fazer o leitor não perceber a existência de um narrador, como se o próprio leitor estivesse vivenciando o que a história narra. Além disso, suas obras exploram algo que será muito utilizado na literatura de horror: o suspense. (SILVA, 2012, p. 244).

Essa maneira nova de contar a história ainda hoje é utilizada. Mesmo tendo certa erudição na escrita e vindo com essa forma nova da subjetividade nos enredos, trabalhar com o romance de terror utilizando a ambientação local, os medos americanos, transformou-o em um escritor mais popular para os leitores norte-americanos da época. Poe é descrito por Indrusiak (2016, p. 137) como “um escritor eminentemente popular, fato que potencializa ainda mais sua centralidade no âmbito do conto literário e das narrativas góticas”. Nessas narrativas o herói, geralmente narrador – pois Poe utiliza muito a narração em primeira pessoa –, desperta o fascínio do leitor com seu sofrimento, agonia, medo e dúvidas, levando o leitor, por meio dos enredos, transcender-se às mesmas experiências do herói.

O estranho prazer despertado no público pelo testemunho do sofrimento do herói em sua crise de difícil superação é explicado pela empatia que, a meio caminho entre a distância e o compartilhamento do sofrimento, permite assimilar a experiência alheia como experiência adquirida – assim se processaria o aprendizado produzido pelo enredo trágico, com sua carga de sofrimento, a violência de suas tomadas de decisão e a intensidade dramática de ações que de outro modo não experimentaríamos de maneira segura. (CHAGAS, 2015, p. 108).

Poe consegue o efeito pretendido em seus contos, pois histórias curtas garantem a leitura em uma só assentada, os incidentes e o tom utilizados cativam o leitor a uma imersão nas histórias.

Vários cineastas ao redor do mundo também foram cativados por Poe. O escritor é adaptado para o cinema desde quando a cinematografia ainda era uma arte muito jovem.

A escolha dos principais contos de Edgar Allan Poe por cineastas norte-americanos, alemães, franceses, italianos e russos parece ser justificável na medida em que eles se relacionam com desenvolvimento de uma linguagem dita propriamente cinematográfica. (ARAUJO FILHO, 2015, p. 48).

O barril de amontillado foi a primeira adaptação de uma obra poeana para a sétima arte. O cineasta D. W. Griffith é o responsável pelo curta-metragem de 1909. Daí por diante inúmeros outros trabalhos cinematográficos trazem os escritos de Poe como obra-fonte. Sendo elas do século retrasado e de domínio público, os cineastas possuem uma liberdade irrestrita para adaptá-las. Alguns são mais fiéis ao enredo, outros menos; não há qualquer delimitação. Sendo assim, cada obra tem traços particulares de Poe mantidos. Outro fato a ser notado é que a escrita e o formato de um roteiro são diferentes dos de um livro, o que auxilia no distanciamento dos conteúdos literários.

3.1.1 A distância entre as obras já começa no papel

Pedro Morelli teve uma tarefa árdua, recriando, adaptando, mantendo traços e simetrias poeanas na narrativa de sua série, para que o público pudesse assistir a uma obra nova, podendo também reconhecer as obras-fonte dentro desse novo trabalho.

O diretor deve recriar um mundo que ele encontra já realizado, no qual já existem personagens e eventos, enredo, o estilo do autor e dos personagens. O papel do cineasta é, portanto, o de recriar aquele mundo utilizando seu código expressivo, as imagens, para que ele possa chegar a uma obra original que não seja simplesmente a divulgação da obra literária, mas seja ela mesma uma obra de arte. A transposição cinematográfica de um texto literário é a passagem de um código baseado na escritura a um código que utiliza imagens. (ROSA, 2007, p. 298).

Pedro Morelli toma as obras de Edgar Allan Poe para si e não apenas as traduz da literatura para o audiovisual; o autor da série as deglute, utilizando somente o que lhe é interessante. Isso é o que Oswald de Andrade chama de Antropofagia cultural – Antropofagia é um ritual geralmente religioso ou com um cunho místico. Consiste em um ato canibalístico em que um ser humano come a carne de outro ser humano. Mas antropofagia não é canibalismo puro e simples, pois junto com o ato de comer carne humana vem toda uma simbologia trazida pelas tribos antropofágicas. Um guerreiro comia outro guerreiro não pra se alimentar da carne dele, mas sim por acreditar que o comendo estaria deglutindo sua força, sapiência, astúcia, agilidade ou qualquer outra qualidade que este lhe pudesse oferecer. Oswald de Andrade aproveita o termo para criar a Antropofagia Cultural, que tem um significado parecido, em que uma cultura “deglute”, se apropria de algo de outra cultura e aproveita o conteúdo cultural estrangeiro da maneira que melhor lhe convier. Um exemplo disso é uma de suas célebres frases, “Tupi or not tupi, that is the question”, que Oswald

sabidamente brinca, toma para si, saboreando e abrasileirando a famosa frase de Shakespeare, dando ao questionamento europeu um tom latino-americano, um tom indígena, menos freudiano e mais macunainesco, adaptando a culpa cultural europeia a uma leveza alegórica indígena. Isso é o mesmo que Morelli faz com as obras de Poe, trabalha misturando-as entre si, à cultura brasileira e, adaptando-as ao tempo atual, cria uma obra completamente nova e mestiça.

A tradução/adaptação das obras de Poe não é algo inédito. Outros cineastas já o fizeram. Em 1968, Federico Fellini, ao traduzir para o audiovisual o conto de Poe *Nunca aposte sua cabeça com o diabo*, transformado no título *Toby Dammit*, dita todo seu estilo pessoal na obra e reconta a história literária em uma adaptação livre, modificando toda a diegese do conto.

O filme de Fellini é obra audiovisual que faz saltar a própria “desobediência” inventiva, em que o universo de Poe é conduzido a uma revisão anticônica da literatura segundo a perspectiva do autorismo cinematográfico dos anos 60. (BULHÕES, 2017, p. 151).

Felline, Morelli e muitos outros tradutores utilizam o mesmo autorismo criativo e apenas tomam para si a tarefa de criar usando como base uma obra que merece ser transformada em outra obra, nem melhor nem pior, apenas diferente, e essa transformação acontece a todo instante, inclusive com os leitores e espectadores como receptores das obras que leem ou assistem.

Segundo Barthes (2004, p. 64), “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor”, ou seja, a interpretação da obra não depende apenas do autor; cada leitor (receptor) vai dar o significado à obra lida da maneira que melhor lhe convier. Isso não é uma transformação ou tradução da obra, mesmo que na cabeça dos receptores? Podemos comparar com o que Viveiros de Castro chama de diferença entre perspectivas ou perspectivismo, costumando criativamente brincar, chamando também de “diferOnça” – que é a perspectiva de realidade que cada espécie tem sobre as outras, ou seja, para um ser humano, ele é um ser humano e uma onça é uma onça. Já para a onça o ser humano pode ser um porco do mato, uma vez que ela trata o homem e o porco do mato da mesma forma, sendo os dois um possível alimento. Assim também o leitor ou espectador, de acordo com suas vivências, cultura e inúmeros outros fatores, possuem perspectivas ou leituras diferentes das obras que leem ou assistem. Então deixemos de lado essa preocupação que muitos têm em uma tradução literal, *ipsis litteris*.

Haroldo de Campos (1992 p. 35), ao falar de tradução entre textos, diz que “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”. Isso se encaixa em traduções entre mídias também, pois, além da preocupação com a tradução cultural, passar informações e sentimentos com palavras escritas é naturalmente diferente de passar por meios audiovisuais.

Contos do Edgar, embora tenha como obras-fonte uma literatura norte-americana do século XIX, é um produto genuinamente brasileiro do século XXI. Sendo assim, como todo produto nascido aqui, carrega o amálgama do Brasil.

Precisamos perceber que o Brasil é uma rede de grandes traduções, pois somos, desde nossa “colonização”, um país mestiço, e todos os povos que vieram compor a história deste país misturaram suas vivências e culturas trazidas dos países de origem à cultura que já habitava aqui. Amálio Pinheiro (2013, p. 27), ao falar das paisagens da América Latina, explica: “teorias antigas ou distantes, se submetidas à outra paisagem, têm de ser traduzidas para a nova dimensão de conhecimento e modificar (muitas vezes radicalmente) seu campo e método de aplicação”. Ou seja, tudo no Brasil, desde a época de sua conquista, é híbrido: a arquitetura, a gastronomia, a música, as tendências de moda. Pedro Morelli nada mais fez do que seguir esse fluxo cultural brasileiro quando misturou os contos de Edgar Allan Poe à diegese e aos costumes atuais paulistanos.

Para fazer a adaptação, buscamos a essência de cada conto, os elementos mais importantes de cada um deles. A partir disso, fizemos uma recontextualização das histórias originais para o universo paulistano contemporâneo, fugindo dos clichês de filmes de terror. (MORELLI, 2013).

Mesmo que o cineasta queira manter o máximo de fidelidade à obra de um autor literário, precisará criar, interpretar e adaptar em cima do texto-fonte antes de tirar do papel, ou seja, ainda no roteiro, pois não se escreve um livro da mesma forma que se escreve um roteiro. São formas de literatura diferentes, como diz Comparato (2009, p. 20): “[...] uma obra literária é escrita para o olho do leitor, enquanto o roteiro é concebido para trabalhar com o olho da câmera e o espaço cênico”.

Trazendo para a nossa pesquisa, o conto de Poe foi escrito como produto final. Aquelas palavras já se transformarão em ação narrativa na mente de seus leitores assim que as lerem. O roteiro de Morelli e de seu grupo de roteiristas foi escrito para que diretores de fotografia, iluminadores, atores, cenógrafos e todos os que compõem o quadro de produção da

série possam traduzi-lo em ação narrativa audiovisual. Só aí o espectador recebe o produto final.

Enquanto o autor de um livro dispõe somente de palavras para emocionar o leitor, o roteirista sabe que poderá contar, além das imagens, com a trilha sonora, os efeitos, o sound design, enfim, uma boa quantidade de recursos que, utilizados da maneira apropriada, são as ferramentas que fazem o público se emocionar. (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 102).

Embora as estruturas narrativas sejam ambas escritas, se compõem de maneira diferente. Vou demonstrar a seguir como o escritor literário e o roteirista escrevem. Um escritor literário:

O homem sentado no canto da cama desfeita olha fixamente para o guarda-roupas de cerejeira. Entre seus dedos um cigarro esvai-se lentamente em uma fina fumaça, que dança no ar. Sua mulher abre a porta do quarto e dissimuladamente, fingindo surpresa, pergunta:

– Nossa! Chegou que nem vi entrar! Foi liberado mais cedo?

O homem a fita dos pés a cabeça, lentamente percebendo-a. Aquela fina camisola preta lhe cai muito bem, desenha os segredos mais tenros de suas curvas. Combina com os cabelos negros que se avolumam e presos de qualquer jeito caem escondendo um lado do rosto que abriga os olhos de pálpebras pesadas e lábios carnudos. Os mais lindos que ele já viu. Leva o cigarro até a boca, traga e, soltando a fina fumaça com suas palavras cheias de certeza, pergunta:

– Quem é o homem que está escondido no guarda-roupa?

(Criação própria)

Em um roteiro cinematográfico essa mesma cena seria escrita de maneira diferente:

QUARTO CASAL. INT. DIA

Homem está sentado na beira da cama fumando e olhando para o guarda-roupa, quando a mulher abre a porta e entra no quarto perguntando:

MULHER

Nossa! Chegou que nem vi entrar! Foi liberado mais cedo?

HOMEM

Quem é o homem que está escondido no guarda-roupa?

(Criação própria)

No roteiro, em cada cena tem um cabeçalho indicando o local onde se passa a cena. Depois, se esse local é uma gravação interna – dentro de algum ambiente fechado como um quarto, uma sala, um corredor – ou externa –, em algum ambiente aberto como uma praça, um jardim, uma varanda –, e se na cena será dia ou noite. Em seguida, a cena é narrada com as descrições que o roteirista acha importante para a história e as falas dos personagens, se

houver. O tom, a poesia e o sentimento quem vai dar à obra é o diretor e a equipe que lhe assessora, ou seja, a função do roteiro é narrar a cena para quem vai construí-la no audiovisual, diferente do texto literário, que vem narrado utilizando o tom, a poesia e o que mais o escritor quiser utilizar para entreter e encantar o leitor. Isso não implica que o roteiro não seja literatura. “É literatura também, mas a serviço de uma cadeia de criação coletiva”. (COMPARATO, 2009, p. 17). Um roteiro bem escrito comunica ao coletivo – diretor, câmeras, atores, figurinista, iluminador, editor etc –, que interpreta e converge para uma mesma plástica criativa, combinando os pedaços que darão forma ao mosaico fílmico.

Quando se lê um livro, cada pessoa imagina orientada pelo autor, os personagens, por exemplo. E por mais que este personagem esteja descrito tanto física quanto psicologicamente, cada leitor fará a sua interpretação. Para um roteirista e toda a equipe acertar a interpretação de um *best-seller* que envolve milhões de pessoas ao redor do mundo com diferentes culturas e costumes, sem dúvida é uma tarefa muito, mas muito difícil mesmo. (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 105).

Ao roteirizar um romance, o roteirista está escolhendo a maneira como aquela história-fonte será representada pelo meio audiovisual. É papel dele propor por meio de seu roteiro as soluções de tradução, trabalhando como um tradutor intersemiótico: “Nenhum espécime linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema” (JAKOBSON, 2010, p. 82). A história-fonte precisa ser modificada para caber na tela, sendo possível a ação de concretizar a sua audiovisualidade no tempo e com o orçamento que será destinado para a obra. Assim, quando a obra é de domínio público, o roteirista tem “carta branca” para usar o texto-fonte criando e adaptando a história da maneira que melhor lhe convier: “O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p. 50).

Nessa linha, o cunho crítico e literário do diretor cinematográfico Pedro Morelli escolheu seis contos do escritor Edgar Allan Poe, subverteu os enredos e os recriou para a série *Contos do Edgar*.

3.2 Seria a série feita de contos? Aqui te conto

Para que eu possa mostrar traços poeanos nos enredos da série *Contos do Edgar*, é interessante conceituar narrativa cinematográfica longa, ou seja, série e novela. Iremos seguir a linha de raciocínio de Kallas (2016) que explica o conceito de cinema como adjetivo, não se

restringindo apenas ao objeto filme, que é passado na sala de cinema, muito embora existam radicais que substantivam e consideram cinema apenas filmes rodados em 35mm, se contrapondo a uma corrente de pensadores mais inclusivos, que veem cinema de uma forma mais ampla, como uma narrativa que utiliza o audiovisual e que tem a ver com exploração e espetáculo, com o poder de penetrar profundamente na vida e no cotidiano, ajudando a reorganizar maneiras familiares de pensar e sentir, auxiliando as mudanças estruturais da realidade. “Talvez o cinema esteja, de fato, em toda parte. Talvez ele seja não um meio ou um formato concreto, mas um estado de espírito – que pode ser encontrado tanto em filmes quanto na TV”. (KALLAS, 2016, p.13).

Sendo assim, adjetivar como cinema a série *Contos do Edgar* não é nenhuma injúria. Inclusive, com a tecnologia se popularizando, algumas obras feitas para a TV vêm utilizando equipamentos de produção iguais aos utilizados nos filmes feitos para cinema. O Oscar deste ano (2019), evento que premia obras cinematográficas, teve como um dos concorrentes de melhor filme – categoria principal do festival – uma obra original do provedor de conteúdo audiovisual Netflix, *Roma* (2018), que inclusive ganhou três óscares: melhor fotografia, melhor filme estrangeiro e melhor diretor, mostrando que existe cinema além das salas de cinema.

O enredo de um filme para a TV, também chamado telefilme, segundo Comparato (2009), segue um formato de tempo que dura 1h30 em média. Também existe o filme curto de 25 minutos e os que chegam até 45 minutos. As séries geralmente estendem seus episódios entre esses dois tempos também. *Contos do Edgar*, por exemplo, tem entre 25 e 30 minutos por episódio. Os enredos dos episódios geralmente possuem a mesma técnica de formato de tempo.

É o formato do capítulo da telenovela e do telefilme curto. Do ponto de vista estrutural, *grosso modo*, se divide em quatro partes: primeira: de 2 a 3 minutos de abertura; segunda: 10 minutos (desenvolvimento até a crise); terceira: 10 minutos (desenvolvimento até o clímax) e quarta: de 2 a 3 minutos (resolução). (COMPARATO, 2009, p. 42).

Essa divisão de tempo dos episódios serve tanto para as séries que possuem enredos que começam e encerram a cada episódio, chamado por Mittell (2012, p. 36), “formato episódico convencional”, quanto para séries que possuem um enredo que começa no primeiro episódio e só encerra no último, que Mittell (2012, p. 36) chama de série com “Complexidade narrativa”. Nos dois casos, com o enredo se encerrando ou não, a divisão de Comparato é válida, pois, mesmo que o enredo não se finde, é preciso criar um clímax e uma resolução em

cada episódio para que o público não perca o interesse. “Todas as cenas têm emoção em final de episódio ou em final de ato porque isso é a essência do drama”. (RODRIGUES, 2014, p. 99).

Podemos dizer que Contos do Edgar é uma série híbrida, pois mistura o formato convencional com a complexidade narrativa funcionando da seguinte forma:

[...] dentro de cada episódio, há um caso específico que os personagens assumem e resolvem dentro do mesmo episódio. Paralelo a isso, ocorre um único caso que vai sendo descoberto no decorrer dos episódios, com arco narrativo que dura uma temporada inteira e que permite a conexão entre as partes por gancho de tensão (AZEVEDO; ROCHA, 2018, p. 105).

Existem várias séries que possuem o mesmo formato como: *Dr. House* (2004/2012), *Dexter* (2006/2013), *The Mentalist* (2008/2015) e *Sherlock* (2010/2017). É como se cada episódio fosse um conto e uma história paralela – que chamamos de arco –, tivesse em seu enredo um gancho para interligar os contos, transformando cada conto em uma longa digressão, algo utilizado por Poe em seu romance *A narrativa de Artur Gordon Pym*. Na obra, o escritor, vez por outra, direciona a atenção do leitor para outra coisa, fora da trama principal, e começa a narrar sobre outras coisas que têm ligações aparentes com a história-base, tirando a atenção do leitor para explicar detalhes ou narrar pequenas subtramas. Depois a narrativa retorna para a história base. O gancho de tensão é uma técnica utilizada por escritores antigos que escreviam seus romances e publicavam pequenas partes, semanalmente, como episódios. “O emprego desta técnica narrativa do romance-folhetim estabelece um suspense que mantém acesa a expectativa do leitor para o prosseguimento da leitura da história” (RIBEIRO, 1996, p. 86).

Edgar Poe utilizou também o que Ribeiro chama de “a técnica de conduzir para trás”, criando um paralelo entre duas histórias, em seu romance *A narrativa de Artur Gordon Pym* (1838). Assim o leitor vai acompanhando o que acontecia em dois núcleos da história no mesmo tempo diegético. Pedro Morelli também a utilizou em sua série, no último episódio, quando o público acompanha concomitantemente o que acontece na realidade e na cabeça de Edgar, em seus devaneios. No último capítulo, exemplifico essa técnica quando falo sobre o narrador.

3.3 Traços que encurtam as diferenças nos enredos de Poe e de Morelli

Morelli e sua equipe recriam as histórias de Poe preocupados em serem leais ao estilo poeano, no entanto criando algo novo: “Nos esforçamos para sermos fiéis à essência da obra de Poe e originais ao mesmo tempo, recontextualizando seus contos de uma forma nova, um suspense tropical” (MORELLI, 2013, p. 2).

O que ele chama de suspense tropical é uma maneira abrasileirada de conseguir o “efeito” trabalhado por Poe. O escritor-fonte consegue construir suspense criando narrativas densas, soturnas e melancólicas. Já o cineasta, em meio a esse tom poeano, traz em alguns momentos a leveza cômica, ou até mesmo burlesca, dando ocasiões de respiro ao espectador, abrandando a tensão. Esse termo é muito bom porque o que ele faz é realmente mudar o clima do suspense, saindo de algo mais frio ou denso para algo mais quente ou leve. Tropicalizar o suspense foi importante para adaptar o tom à diegese brasileira, tornando-o mais parecido com a cultura ibero-americana.

A contento, para criar o enredo, precisavam de uma história-arco, que se entrelaçasse às outras. Pensaram em um personagem que pudesse caminhar por várias realidades e por todas as histórias, testemunhando os fatos e servindo para interligá-los, já que os enredos vinham de contos distintos. Resolveram que esse personagem seria uma homenagem a Edgar Allan Poe, que o representaria nas histórias e seria quem iria narrá-las.

A primeira ideia foi fazer o Edgar como um policial investigando crimes, mas acharam muito clichê. Pensaram em um Edgar escritor que escreveria as histórias, mas também não se empolgaram com a ideia. Depois de conjecturarem muito sobre o personagem Edgar, que daria interligação a todas as tramas, chegaram a um detetizador.

De cara essa ideia nos agradou porque está diretamente ligada à morte. A profissão dessas pessoas é matar pragas – de certa forma, eles são matadores. Há um tom ironicamente mórbido nessa profissão e, ao mesmo tempo, é um universo popular, o que cola muito bem com a nossa proposta de adaptação ao contexto popular brasileiro. O outro ponto que nos fez escolher essa profissão foi a enorme variedade de encontros que ela possibilita. Os detetizadores entram nas casas das pessoas de todos os ambientes sociais, e lá podem observar tudo. Era o formato perfeito para nosso Edgar poder observar os personagens e imaginar suas histórias macabras. (MORELLI, 2013, p. 2).

A história do personagem Edgar é a adaptação de dois contos, *O gato preto* e *O barril de amontillado*. Morelli misturou as duas tramas e criou a história de Edgar, o ex-dono de um bar que, largado pela mulher, foi trabalhar com seu colega Fortunato, dono de uma

dedetizadora *DDT Nunca Mais*. Eles vão passando por lugares que os contratam, e Edgar acaba por saber das histórias macabras que aconteceram nos locais e conta a seu amigo de profissão. Essas histórias são os enredos dos capítulos. Nesse último episódio, o espectador descobre que Edgar, desde o início da série, está bolando um plano para matar Fortunato, o assassino de sua esposa Lenora. Em um dia de carnaval, Edgar leva Fortunato até a adega, localizada no fundo do bar – que está fechado há anos –, com a desculpa de que lá existe uma garrafa de cachaça mineira que deixou de ser fabricada há muito tempo, uma relíquia chamada Amontilhada. Fortunato, já meio bêbado, o acompanha até o local e é algemado. Edgar lhe revela que tudo aquilo está acontecendo por vingança e que Fortunato irá morrer ali por ter friamente cortado a garganta de Lenora com uma navalha. Fortunato então relembra que a navalha havia sido dada por ele como presente a Edgar muito antes de Lenora sumir. Edgar acaba abrindo um espaço de lembrança em sua mente confusa, recordando que, na verdade, ele mesmo matou a mulher e a havia escondido lá naquele local também. Decide assim continuar com sua fantasia esquizofrênica e empareda Fortunato – preso e vivo – com o cadáver de Lenora, nos fundos do bar abandonado.

Em *O sorriso de Berê*, primeiro episódio da série, baseado no conto *Berenice*, Fortunato e Edgar vão dedetizar o bar de Cícero, onde estão aparecendo ratos. Edgar acaba conhecendo e contando para Fortunato a história de amor trágica entre Cícero e sua prima que cantava no bar, Berê Bitoca, moça que tinha dentes feios e passa a fazer sucesso depois que o primo lhe paga um tratamento dentário, daí o nome “Berê sorriso”. O tratamento não dá certo por ser clandestino e feito por um profissional duvidoso, infecciona a boca de Berê e ela acaba morrendo por falta de cuidados. Cícero, obcecado, tem um ataque de loucura e arranca todos os dentes da prima morta. Depois acaba assimilando a realidade e percebendo que arrancou todos os dentes de Berê sem que ela estivesse verdadeiramente morta, pois sua prima sofria de catalepsia.

No segundo Episódio, que toma por base o enredo de *Metzengerstein*, Fred reabre a oficina do pai, assassinado por uma rixa familiar que envolvia uma moto possuída por um espírito e um grafite misterioso e profético feito na parede da oficina. Ele contrata Edgar e Fortunato para dedetizar a oficina contra aranhas. Edgar conta ao amigo a história de Fred, que mata o algoz de seu pai, um pastor que, por sua vez, era pai de Priscila. Esta, para se vingar, incendeia a oficina de Fred e acaba morrendo queimada com ele dentro do local.

No terceiro, adaptação de *O coração delator*, a empresa *DDT Nunca Mais* é chamada para dedetizar uma infestação de formigas no apartamento de um casal de idosos. Edgar conta a história trágica para Fortunato: o marido Jorge não aguentava mais o barulho causado pela

vizinha Íris uma garota que gostava de dar festas e escutar música alta. Jorge desenvolve uma espécie de esquizofrenia com o barulho das músicas altas e tenta matar Iris envenenada, mas não consegue. Então a afoga e esconde o corpo da moça sob o assoalho do apartamento dela. Porém, o assassino continua ouvindo a música cada dia mais alto até que decide se entregar para a polícia por não aguentar mais aquele som ensurdecedor que só ele ouvia.

No quarto episódio, adaptado de *A máscara da morte rubra*, os detetizadores são chamados a uma loja de fantasias carnavalescas para tratar uma infestação de cupins. Lá Edgar conhece a história de Cecília e a narra para Fortunato. Cecília é vítima de estupro por um sujeito usando uma das máscaras da loja, uma máscara vermelha. Desde então passa a ter síndrome do pânico, alucinações, e, ao surtar em uma festa pré-carnavalesca na própria loja, acaba por matar a sócia e amiga. Logo após, comete suicídio.

Depois de conceituar enredo, mostrar como uma história se desenvolve em uma série e revelar o enredo de *Contos do Edgar*, posso então dizer onde enxerguei os vários encontros entre o Edgar Allan Poe e Pedro Morelli na recriação das histórias para a série. Chamo de recriação porque, embora o roteirista tenha trazido as histórias para outra época e cultura e tenha modificado fatos e personagens, os valores e ideias do escritor-fonte permanecem no enredo.

Não se deve confundir recriação com desvirtualização. Desvirtuar é fazer com que a obra original fique desfigurada no seu *ethos*, ao passo que na recriação este se mantém intacto. A recriação é um processo que utilizamos mais para o conto, já que este é curto e merece novos ingredientes. (COMPARATO, 2009, p. 316).

Estabelecido isso, na recriação dos contos Morelli mantém o *ethos* de Poe, conservando os traços mais fortes dos enredos do escritor, alinhando-os com as mudanças das novas tramas.

Pedro Morelli escolheu um assunto muito atual para trabalhar em sua série, a violência contra mulher. Não é à toa que todos os episódios levam como título o nome de personagens femininos. E cada uma delas tem seu fim trágico. Encontro Poe neste primeiro detalhe do enredo que afronta, com um ar maldito, no feminino, a beleza e a violência que o cerca. O escritor-fonte expõe que, ao escrever o poema *O corvo* – e podemos levar a fala para outras de suas obras –, utiliza esse embate.

Considerando, então, a beleza como sendo o meu terreno, minha questão seguinte foi quanto ao tom de sua mais alta manifestação – e toda experiência demonstrou que este tom é de tristeza. Beleza de qualquer tipo,

em sua manifestação suprema, leva, invariavelmente, a alma sensível às lágrimas. A melancolia é, portanto, o mais legítimo de todos os tons poéticos. (POE, 2008, p. 24).

Em cada episódio é possível ver o contraste do ser feminino, o belo – exaltado e colocado no centro da história, com seus nomes inclusive sendo usados como título – com a violência, a melancolia e a tristeza de seus destinos mortais. Berê tem os dentes arrancados à força e é enterrada viva; Priscila morre queimada; Cecília mata a sócia e amiga e, em seguida, comete suicídio com um tiro na própria cabeça; Íris é envenenada e afogada em uma banheira; e Lenora morre com a garganta cortada por uma navalha. O feminicídio é assunto atual no Brasil. Morelli traz dos contos *Berenice* e *O gato preto* esta temática e lança-a sobre o enredo da série, mostrando que o contraste do belo com a morte continua tão atual quanto no século retrasado.

Ao discorrer sobre tal temática, o roteirista mantém a simetria poética de Poe em seus enredos:

[...] Um outro elemento importante do poema, descrito pelo poeta-teórico, está ligado à lógica matemática. Mas deve-se sublinhar que não se trata de uma matemática quantitativista, medida por números ou equivalentes, e sim, por uma disciplina guiada pela intuição da similaridade, pela simetria ou consistência [...] (ARAUJO, 2002, p. 92).

Há uma métrica constante no enredo de todos os episódios. As histórias são sempre narradas por Edgar a seu amigo Fortunato. Em todos os capítulos Edgar entrega um objeto a um dos personagens da trama e esse elemento é utilizado nos momentos de tragédia. Em Berê, Edgar, no começo do episódio, empresta um alicate a Cícero. Esse instrumento é o utilizado para violentamente arrancar os dentes de Berê; Em Priscila, Edgar empresta o isqueiro que é usado para causar o incêndio; Em Cecília, no momento do estupro, a protagonista está usando a máscara de dedetização dada por Edgar; Em Íris, o veneno utilizado na morte foi um do tipo utilizado em dedetização contra formigas, entregue por Edgar ao assassino; e, em Lenora, Edgar utiliza uma navalha, presente de seu amigo Fortunato, no assassinato de sua mulher.

Todos os episódios da série terminam com o protagonista verbalizando a expressão “Nunca Mais”, atendendo ao telefone da firma de dedetização, seguindo o exemplo da poesia *O corvo*.

Em todos os episódios, quando Edgar fica pensando e conjecturando sobre Lenora e o passado, um pombo aparece na janela da firma de dedetização e nos remete à imagem do corvo no poema poeano. Os elementos no momento de grande tensão, a expressão no fim dos

episódios e a aparição do Pombo são detalhes no enredo que dão a simetria nos episódios, e me faz encontrar as proporções poéticas usadas por Poe.

Morelli também mantém a brevidade das histórias com uma média de 25 minutos por episódio. Nesse aspecto, “o limite de uma só assentada” usado por Poe está garantido, o que acaba mantendo também a unidade de impressão, em que o suspense é construído até chegar ao clímax do enredo sem que o espectador precise desviar a atenção da história.

E, por fim, Morelli mantém o enredo com narrativa dupla, muito utilizada pelo escritor-fonte:

No conto de Poe, nota-se uma repetição literal da narrativa. Esta como que se desdobra, se reduplica, intensificando-se a atmosfera fantástica que a circunda. Pode-se afirmar que a narrativa comporta duas histórias emparelhadas, feitas por um mesmo narrador-personagem (MARQUES, 1999, p. 85).

Reafirmando e mantendo a teoria de Piglia vista anteriormente sobre os contos terem sempre duas histórias, na série, cada episódio na verdade tem até mais que duas histórias nas tramas, pois em uma gramática audiovisual silenciosa a história do personagem Edgar vai tomando forma a cada episódio.

Outro fato é que o público está assistindo a uma narrativa em primeira pessoa, vista pela ótica do personagem Edgar, um esquizofrênico, deixando em dúvida a veracidade dos fatos, transformando esta em uma dupla narrativa, como costumava fazer Edgar Allan Poe.

Criar o personagem Edgar leva o público a um encontro com Poe também, pois Morelli criou um personagem aos moldes dos personagens poeanos, que são na verdade um reflexo do escritor.

Os personagens de Poe – ou, antes, o personagem de Poe: o homem de faculdades superapuradas, o homem de nervos relaxados, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, aquele cujo olhar se estende com a inflexibilidade de uma espada sobre objetos que crescem à medida que os olha – é o próprio Poe. (BAUDELAIRE, 2003, p. 102).

Assim é o Edgar de Morelli que serve para narrar e trazer dúvidas e, ao mesmo tempo, traz fisicamente uma lembrança bem-vinda, dando uma impressão figurativa e imagética do escritor maior a quem o público assiste. Embora Edgar seja um personagem criado para a trama da série, não equivalha a uma personagem fonte, encontramos muitos traços poeanos

nele, e não só é nítido encontrar Poe nos personagens da série. Fiz essa busca no capítulo que segue.

4 PERSONAGEM: O SER QUE AGE E TRANSMUTA

Pegue seus personagens pela mão e conduza-os firmemente até o final, sem deixar que nada o desvie do caminho traçado. Não abuse do leitor. Um conto é um romance depurado de resíduos. Tenha isso como verdade absoluta, mesmo que não seja. (HORACIO QUIROGA, 2010, p. 190).

Comecei a pesquisa analisando o elemento base da narrativa, o enredo. Decidi seguir com o elemento personagem por estarem esses dois elementos fortemente interligados. Gancho (2018, P.10) diz que “o personagem ou a personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo”. É o propiciador da ação, é quem dinamiza a trama, portanto

Não há força maior em uma história do que ele. Uma boa história sobrevive por cento e vinte minutos apenas se tiver bons personagens. É comum o escritor primeiro ter a ideia do personagem para depois criar a história e o universo ao redor dele (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 49).

Talvez o personagem seja a primeira ideia da história de muitos escritores por ser o fio condutor dos elementos narrativos, o elemento que ajuda a interligar todo o universo ficcional.

Personagens são o elemento mais importante do mundo inconfundível de uma narrativa, depois da história-base. O perfil de cada personagem está obrigatoriamente relacionado à história-base e às definições de época, lugar, cenário. (RODRIGUES, 2014, p. 41).

Sendo assim, para que o espectador acredite na história, é importante que o personagem se mostre crível. Isso traz uma responsabilidade grande a esse elemento, pois se falei no capítulo anterior que o enredo precisa passar verdade para o espectador, o personagem também deve seguir o mesmo raciocínio. E como o escritor pode trazer essa verdade para a ficção? Segundo Campos (2011, p. 139), “personagem é a representação de pessoas e conceitos na forma de uma pessoa ficcional”. Ou seja, esse elemento – a personagem – carrega personalidade. “A única maneira de o público entrar no mundo criado por você e se relacionar com ele é reconhecer algo de si na personalidade dos personagens” (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 50). Assim se cria empatia com o público, trazendo as verdades do mundo real para o mundo ficcional.

Sendo as personagens seres ficcionais elas não são reais, todavia devem ocasionar a sensação de realidade com porções de verossimilhança e alguma veracidade. Mesmo que tais premissas sejam todas falsas. (COMPARATO, 2009, p. 68).

O que ajuda nessa figura mais real, mesmo que falsa, são os detalhes da personalidade, os defeitos e contradições que o ser humano do mundo real carrega consigo. A realidade deve estar contida na ficção.

O que os personagens fazem na narrativa de ficção, o que sofrem, o quanto erram, o quanto machucam é semelhante ao que pessoas de carne e osso fazem na vida. [...] Personagens têm relação direta com o gênero no qual a narrativa está inserida. (RODRIGUES, 2014, p. 42).

Geralmente os traços do personagem condizem com a história pela qual ele está passando. Histórias trágicas possuem personagens trágicos, enredos cômicos trazem personagens cômicos. Isso ajuda na coerência narrativa. Não significa que o personagem de um enredo cômico tenha que ser só engraçado. Há personagens com características mais monocromáticas, com poucas variações de características e outros que são mais complexos. Gancho afirma que os personagens se caracterizam em dois tipos. O primeiro é o personagem plano, que é simples, fácil de ler e identificar e que, por sua vez, também se dividem em dois: a) *o tipo*, que é o personagem que possui características invariáveis, quer sejam elas econômicas, quer sejam sociais, culturais ou de qualquer outra ordem. Exemplo: a dona-de-casa; mulher que cuida da casa, dos filhos e do marido, uma aglutinadora da família tradicional; como a Dona Nene, personagem da obra seriada *A grande família*, exibida na década de 70 e com um remake no ano 2000; e b) *a caricatura*, projetado pelos escritores com características fixas, às vezes ridículas, às vezes exageradas. Exemplo: o matuto, homem da roça que possui a sabedoria simples e popular, mas desconhece a complexidade da cidade grande, preguiçoso, muitas vezes astuto, porém sem estudo, engraçado, na maior parte das vezes, como é o personagem Jeca Tatu, de Mazarope. O segundo tipo de personagem é o Redondo, que, diferente do plano, é mais bem trabalhado na riqueza de detalhes e complexidades, é constituído de traços plurais, inclusive podendo ser contraditório no decorrer da história.

Como estenderia por demais analisar a tradução/adaptação de muitos personagens, me detive em um personagem de cada categoria, um plano e um redondo. Como personagem

plano analisei o Pombo, um personagem que aparece algumas vezes no enredo-base da série. E como personagem redondo analisei Berê, a personagem protagonista da primeira história.

4.1 O personagem plano

Como já enunciado, entre as personagens da narrativa, as planas ou esféricas (redondas) são as mais limitadas em seus atributos. São, por isso mesmo, normalmente mais fáceis de serem identificadas.

4.1.1 Do ovo nasce o Corvo

Para entender como o Pombo, personagem da série, foi criado, é preciso conhecer a concepção do personagem-fonte.

O escritor Edgar Allan Poe, defendia a arte da escrita com métodos e técnicas de criação, sem fantasiar ou romancear a maneira de criar suas obras, em um conceito antagônico à visão romântica de seus contemporâneos, como vimos no primeiro capítulo. Marques (1999, p. 78) corrobora com essa afirmação quando diz que Edgar Poe “opera sua máquina textual com perfeito domínio do aspecto técnico, pelo qual tudo é submetido a um cálculo preciso. Até mesmo o horror. Rigor e precisão pontuam a sua escrita fantástica”.

Em um processo de criação o autor utiliza toda uma rede de conhecimentos. Ele busca em si suas memórias e vivências. Busca não só em si, mas também fora, nas culturas que conhece, em seu conhecimento histórico. Alguns, inclusive, fazem pesquisas para conhecer melhor o assunto que vão abordar em sua obra para embasar seu conhecimento sobre aquilo que vão argumentar.

O conhecimento está ligado por todos os lados, à estrutura da cultura, à organização social, à práxis histórica. Ele não é apenas condicionado, determinado e produzido (o que demonstra de maneira evidente a aventura do conhecimento científico). E, sempre e por toda parte, o conhecimento transita pelos espíritos individuais, que dispõem de autonomia potencial, a qual pode em certas condições, atualizar-se e tornar-se um pensamento pessoal. (MORIN, 1998, p. 31).

Utilizando seu conhecimento e criatividade, Poe pratica a “efervescência cultural” conceituada por Morin – quando emerge com ideias novas e desenvolve críticas – sem se preocupar com o “ego de poeta”, ao escrever sua *Filosofia da composição*, já citada no

capítulo anterior, explicando seu método de criação literária para conceber um de seus mais famosos poemas, “O corvo”. Dessa forma, ajuda a mudar a imagem do poeta inspirado por algo especial, divino, mostrando sua tarefa árdua de escritor como um ofício não tão glamoroso e mostrando que sua arte é calculada, pensada e repensada, para chegar a um resultado satisfatório para ele e para o leitor.

Lá ele explica como chegou até o personagem Corvo. Já vimos no capítulo anterior que Poe queria dar à sua poesia um tom melancólico, e então definiu a morte como tema. Decidiu trabalhar com um refrão repetitivo que trouxesse um ar monótono e triste. À vista disso, resolveu usar uma palavra que trouxesse essa sensação. Para isso, as letras *o* e *r* foram escolhidas como componentes-chave do refrão.

Tendo me decidido por um refrão, a divisão do poema em estrofes era, é claro, uma consequência, com o refrão fechando cada estrofe. Este fechamento, para ter força, devia ser sonoro e suscetível a uma ênfase prolongada, não devia admitir nenhuma dúvida, e estas considerações me levaram, inevitavelmente, ao *o* longo e como sendo a vogal mais sonora, acompanhada do *r*, a consoante mais producente. (POE, 2008, p. 24)

Depois que ele determinou o som do refrão chegou até a expressão *nevermore*, que seria pronunciada várias vezes durante o poema de maneira soturna, mas lhe causava estranheza que fosse proclamada por um ser humano, daí ponderou que esse personagem poderia ser um animal não racional. Primeiro pensou em um papagaio, mas o papagaio não trazia a soturnidade e a melancolia pretendida, então o substituiu pela figura de um corvo, que traz o tom melancólico e combina com maior veracidade diegética ao tema da morte. Sem falar no quase palíndromo que a palavra *never* e *raven* formam. No final do poema o leitor acaba intrigado, já que Poe utiliza o corvo para incutir a dúvida: o animal realmente existe ou é apenas um devaneio, uma loucura?

Oliveira (2011, p. 10) relata que a figura do corvo tem muitas leituras em volta do mundo, inclusive com significados antagônicos, de ser da luz ou das trevas e em tempos e lugares diferentes. Na Grécia, era sagrado para Apolo, deus da luz; ajudava-o a profetizar. Na China, ele tem um significado positivo também. Existe uma lenda que conta a história de um corvo de três pernas que vive no sol, e cada perna significa um momento: uma é a aurora, outra o meio dia e outra o crepúsculo. Na mitologia nórdica, dois corvos: Hugin (pensamento/espírito) e Munin (memória) estão ao lado do deus Odin, a divindade suprema. Já na Bíblia, o corvo aparece em alguns momentos com uma boa imagem e em outros com uma imagem ruim. Por exemplo, os corvos ajudaram o profeta Elias a sobreviver, levando-lhe comida, em

uma das passagens do livro. Em outras, sua presença é temida ou indesejada. Segundo Gregório Magno, o negrume da plumagem do corvo simboliza o pecado dos pagãos e a infidelidade dos judeus. Nessa linha, alguns o veem como pecador por suas penas negras e seu corvejar, que, em algumas línguas, lembra a palavra “amanhã”, semelhantemente ao pecador que procrastina e deixa tudo para depois, fazendo assim menção a um dos pecados capitais, a preguiça. Conforme Alagôa (2017, p. 12), em seu quadro *Campo de trigo com corvos*, que faz parte de uma série de últimos quadros que o artista pintou, seguindo a linha da morte e melancolia de Poe, Van Gogh utiliza-os para simbolizar a melancolia e o isolamento.

Então, notando as referências citadas, podemos refletir que o Corvo de Poe tem uma expressiva semanticidade que vem de muitos tempos e lugares, podendo ser lido como um profeta, um agourento, um ser funesto. É um personagem que vem inserido em uma rede de relações culturais.

O sujeito individual não é, em seu âmago, uma esfera privada. [...], é distinguível, mas não separável de outros, sua identidade é constituída pela relação com outros. A pessoa não é só um possível membro de uma comunidade, porém, como sujeito, tem a própria forma de comunidade. (SALLES, 2014, p. 15).

Assim, vemos que o personagem de Edgar Allan Poe surge de uma ideia, relacionando-o tanto com seu poema quanto com a imagem cultural que esse ser carrega, para romantizar seu poema imprimindo sensações múltiplas ao leitor, deixando-o intrigado com tal figura dramática.

4.1.2 A tradução vem no arrulho

Pedro Morelli partiu do mesmo princípio de Poe quando traduziu o personagem. Quis algo que combinasse com sua diegese, algo que mantivesse a história crível. Sendo assim, abrandou-o, mas conservou as características do personagem-fonte. De certo, ficaria muito estranho manter o personagem Corvo na história, pois não há registro de tal ave na fauna urbana local. Nesse caso, o cineasta optou por traduzir o animal para a figura de um pombo. Os pombos, como os corvos, também são figuras dúbias na cultura global.

Figura 1 - Pombas



Fonte: DOVE (2018).

A Figura 1 acima, tirada dos Bestiários Medievais – que, segundo Bruinelli (2017, p. 230) basearam-se, em sua maioria, num manuscrito apócrifo do séc. IV chamado *Physiologus*, que, de acordo com L. Charbonneau-Lassay (1997) foi o segundo livro mais lido e copiado do período, perdendo apenas para a Bíblia – mostra uma pomba branca e uma cinza. Elas estão se encarando. A branca está do lado direito e a cinza, do lado esquerdo.

Essa disposição das figuras remete ao conceito, bastante utilizado no medievo, das direções, onde o esquerdo era geralmente associado ao que era considerado funesto, mau e negativo, ao passo que o lado direito era considerado positivo, “correto”. (BRUINELLI, 2017, p. 235).

A pomba branca, na Bíblia, representa o Espírito Santo, o renascimento de Jesus, paz e prosperidade. Já a pomba cinza, que é mais comum e se adaptou muito bem às cidades, carrega consigo o estereótipo da doença, pois são várias as doenças que elas proliferam nos ambientes urbanos, como toxoplasmose e salmonelose, o que não deixa de ter uma ligação com a morte.

Pedro Morelli traduz o Corvo de Poe em uma pomba cinza e ela aparece em momentos em que o personagem Edgar está refletindo sobre seu segredo, compondo o ar de mistério e suspense da trama.

4.1.3 Cenas e penas

Da mesma forma que o Corvo no poema, o Pombo vem carregado de mau agouro, morbidez e mistério, só que em menores proporções. Pedro Morelli dá ao personagem do Pombo uma carga dramática menor, inclusive para não estragar o suspense narrativo e perder a surpresa (efeito) do final em que o espectador descobre a loucura e esquizofrenia do personagem Edgar.

O cineasta trouxe uma solução para a fala do Corvo: “Nunca mais”. Sendo a loucura e esquizofrenia de Edgar pontos a serem mascarados na narrativa, ficaria ruim o Pombo falar: “nunca mais”, pois deixaria em dúvida a sanidade de Edgar logo no primeiro capítulo. Tal caso Morelli resolveu batizando de “Nunca mais” a empresa de dedetização onde Edgar trabalha. Assim, no final de cada capítulo, quando Edgar se encontra só, em um monólogo com o Pombo, e há a deixa para a fala ser proferida, o telefone toca e o próprio Edgar, em um gesto próprio de organizações comerciais, atende pronunciando o nome da empresa: “Nunca mais”.

A primeira cena em que o Pombo aparece é no final do primeiro episódio. Edgar conversa com seu amigo Fortunato, despede-se, Fortunato sai de cena. Edgar mostra-se rancoroso com Fortunato, vai até a janela onde está o Pombo, alimenta-o e fala: “Viu aquele palhaço? Aquele palhaço foi quem fodeu com tudo”. Então o telefone toca e Edgar vai atender (ver Fotografia 1). Ele põe o telefone no ouvido e diz: “Nunca mais”. Ocorre o *fade out* e termina o episódio, deixando o mistério de Edgar a ser resolvido nos próximos capítulos.

Fotografia 1 – Imagem de Edgar atendendo ao telefone (série *Contos do Edgar*)

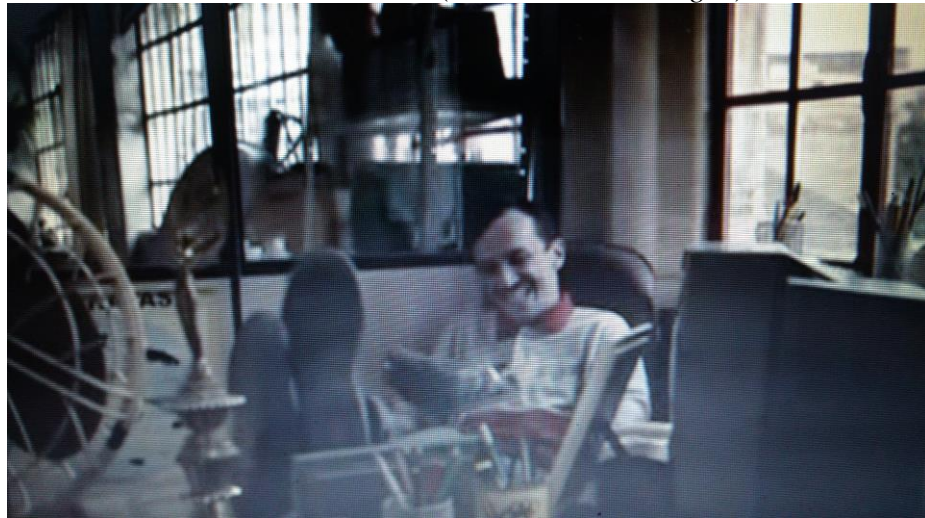


Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

Colocar o próprio personagem Edgar para proclamar a fala “nunca mais” foi uma solução, pois não tira o ar de veracidade da história; mantém uma postura diegética e mantém a loucura e esquizofrenia de Edgar em segredo, para que a surpresa do espectador funcione no final do último episódio.

No último capítulo o espectador descobre que Edgar é louco e havia projetado em sua mente um culpado, Fortunato, para o assassinato de sua mulher Lenora, tendo sido ele mesmo, na verdade, quem matou sua mulher. Edgar, em um plano de vingança, prende Fortunato sob uma parede de tijolos no porão de um bar abandonado e volta para a dedetizadora como se nada houvesse acontecido. Edgar, com um sorriso satisfeito no rosto, vai até a janela, pega o Pombo nas mãos e o leva até o escritório. Senta-se, põe os pés sobre a mesa e fica acariciando o Pombo, deleitando-se de sua vingança (ver Fotografia 2). O telefone toca, e ao atender Edgar escuta a voz de Fortunato: “Nunca mais, Edgar?” Edgar faz uma cara de susto. E pergunta: “Fortunato?” Acontece o *Fade out* e o episódio termina.

Fotografia 2 – Imagem de Edgar comemorando com o Pombo seu plano de matar Fortunato (série *Contos do Edgar*)



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

Percebo que o Pombo sempre aparece nos momentos de devaneios de Edgar, momentos em que ele está fantasiando a morte de sua Lenora e planejando a morte de Fortunato. No último capítulo, quando Edgar pega o Pombo e o leva consigo, fazendo carinho no animal, é como se estivesse abraçando e acariciando sua loucura e esquizofrenia, aceitando e se conformando com o distúrbio mental.

Morelli consegue, a meu ver, nesse personagem plano uma tradução/adaptação imagética mantendo as características culturais estereotipadas que o personagem precisa ter,

sustentando nele um significado parecido com o que o animal do poema-fonte possui, encarnando a loucura e a melancolia da morte. Em uma visão antropofágica, o Pombo se alimenta do Corvo, deglute-o, aproveitando dele o que melhor lhe convém.

4.2 O personagem redondo

Berenice e Berê, diferente do Pombo e do Corvo, são personagens redondos e possuem nuances e momentos em que se mostram diferentes nas tramas, trazendo uma complexidade maior ao personagem, transformações que tornam essas mulheres mais humanas, verossímeis aos olhos dos leitores e espectadores.

4.2.1 Poe e Berenice

Imagem é algo de conceito muito fluido, polêmico, por suas várias concepções, o que não é ruim. Mas, o objetivo deste trabalho não é a discussão de imagem em si, portanto usei alguns conceitos como base para trabalhar a análise das personagens Berenice e Berê.

Utilizei o conceito de imagens internas (endógenas), que são criadas dentro do sujeito, chamadas também de fantasia, imaginação; (CONTRERA, 2001) cita que, segundo a filosofia junguiana, “a imaginação é o trabalho das imagens em nós, é o processo pelo qual, ao nos ocuparmos com as imagens, somos ocupados por elas”. E imagens externas (exógenas) são as advindas de fora do sujeito, do meio ambiente.

O neurologista A. Damásio (2000, p. 24), julga imagem como “um padrão mental em qualquer modalidade sensorial”, ou seja, imagem é formada por sentidos. Não só a visão é capaz de criar uma imagem; os outros sentidos também o são. Como ao sentir um cheiro ou um gosto, ou ao tocar ou ouvir algo, imagens brotam da nossa mente representando sentidos.

Sendo assim, para Damásio imagem é representação, da mesma forma que para Morin (1988, p. 98-99 *apud* CONTRERA; BAITELLO, 2006, p. 118),

[...] a imagem não é só uma simples imagem, mas contém a presença do duplo do ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão sobre a imagem (enfeitiçamento).

Mas, quando falamos em representação, utilizamos um sentido mais amplo do uso corriqueiro da palavra, como um complexo sensorial, uma atividade criativa, ou seja, falamos

de uma forma subjetiva de criação. Em nosso caso, é uma representação advinda da visão e de suas experiências passadas, pois é através delas, lendo o conto, que os leitores criam a imagem da personagem Berenice e a representam subjetivamente, conforme o narrador os leva a imaginar através das palavras; um processo que leva cada leitor a criar sua própria imagem de Berenice.

Poe tem um fascínio particular pelo ser feminino que na maioria das vezes tem destaque em suas histórias. São personagens sofridos e com traços clássicos da cultura gótica. Segundo Araujo Filho (2015, p. 54), “A heroína gótica é geralmente apresentada como uma mulher jovem, bela, atraente, desejável e ao mesmo tempo elogiada por ser pura. Ela é também dócil, inteligente, conhecedora das artes e possui uma moral inviolável”. Ele ainda classifica as personagens femininas de Poe como: esposa submissa, esposa dominadora e mãe. Podemos em poucas palavras categorizar cada um dos tipos. A esposa submissa é uma mulher sem voz na narrativa obediente, casta, pura, atende aos desejos do marido e não os contesta, um exemplo de mulher perfeita para a sociedade patriarcal estadunidense da época. A esposa dominadora é contestadora, inteligente, manipuladora e provoca desconforto nos personagens masculinos por sua altivez, uma megera. A mãe se assemelha muito à imagem da esposa submissa, mas cativa a afeição dos narradores pelo fato de serem progenitoras, causando um sentimento de respeito e gratidão.

A personagem Berenice, por ser uma criação romântica e gótica do século XIX, se encaixa perfeitamente na descrição de esposa submissa, mesmo que no conto ela ainda não seja a esposa e sim noiva. Para melhor aclarar essa linha de raciocínio, comentamos a sinopse do conto, com um direcionamento para trechos onde a imagem da personagem melhor aparece. É uma linda moça, casta, pura, que, em um dado momento da história, acomete-se de uma doença desconhecida e começa a definhar. Junto com sua enfermidade vem a admiração e paixão de seu primo Egaeu, que a idolatra e noiva com ela. Quanto mais Berenice se afunda na doença mais Egaeu alimenta uma obsessão por sua amada prima, em especial por seus dentes. Até que Berenice morre e Egaeu, diante de um ataque de loucura obsessiva, arranca os dentes do suposto cadáver. Mas, em um ressuscitar de sua razão, descobre que os dentes que arrancara não eram de um defunto, pois Berenice ainda estava viva, apenas em um estado de catalepsia.

Sigo aos fatos. O narrador do conto é o personagem Egaeu. A personagem Berenice não tem fala, nem um diálogo sequer no conto. Outra coisa que agrava sua situação submissa e passiva na história é que o narrador a coloca como uma lembrança. Lembranças não

contestam e aparecem da forma que o personagem e o narrador permitem. Ou seja, Berenice nunca teria como contestar qualquer verdade relatada por Egaeu.

Berenice! – conjuro seu nome – Berenice! – e das ruínas cinzentas da memória, mil tumultuosas recordações despertam com o som! Ah! Vividamente vejo sua imagem perante mim agora, como nos remotos dias de sua despreocupação e alegria! Oh! Beleza deslumbrante e no entanto fantástica! Oh! Sífide entre os arbustos de Arnheim! – Oh! Náíade entre suas fontes! – e depois – depois tudo é mistério e terror, e uma história que não deveria ser contada. (POE, 2012, p. 192).

A personagem Berenice é descrita pelo narrador em duas fases na história, primeiro a fase de saúde e beleza e depois a fase de doença e morte. Curiosamente Egaeu cria sua obsessão pela personagem nesta segunda fase, demonstrando uma psicopatia, uma anomalia mental que ele mesmo chama de monomania. Na primeira fase, Berenice é descrita como “ágil, graciosa, transbordando de energia [...] vagando tranquilamente pela vida sem pensamento algum para as sombras em seu caminho, ou para o voo silencioso das horas com suas asas de corvo” (POE, 2012, p. 192). Ou seja, o leitor é levado a imaginar uma bela, saudável e jovem garota, sem preocupações maiores, tranquila. Já na segunda descrição o narrador a apresenta com um perfil funesto, doente e até fantasmagórico, mas ao mesmo tempo carregando uma beleza branca e saudável, seus dentes.

Sua frente estava alta, e muito pálida e singularmente plácida; e os cabelos outrora negros como azeviche caíam parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. Os olhos estavam sem vida, e sem brilho, e como que sem pupilas, e me encolhi involuntariamente ante aquele olhar vidrado e contemplei os lábios finos e enrugados. Eles se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão os dentes da transformada Berenice revelavam-se vagorosamente à minha visão. Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvesse eu morrido! (POE, 2015, p. 196).

Ao ler o conto percebo que mesmo sem pronunciar uma só palavra, mesmo sendo a personagem uma esposa submissa, segundo Araujo Filho (2015), Berenice é o centro de toda a narrativa. Tornando-se um personagem incomum, pois, mesmo tendo a imagem de esposa submissa, à sua maneira, sem fazer esforço, controla ou causa o descontrole obsessivo do personagem narrador. É um personagem redondo, forte, dramaturgicamente observando, pois carrega a dualidade da submissão e do controle. Pedro Morelli, ao traduzir Berenice, manteve

essa força dramática e criou um personagem tão forte quanto ela. Apresento-lhes, a seguir, Berê.

4.2.2 Morelli e Berê

Diferente de Edgar Allan Poe, que tinha seu papel, sua tinta e sua astúcia para ajudá-lo a traçar as imagens da personagem Berenice na mente dos leitores, Pedro Morelli, por se tratar de um criador audiovisual, teve a *expertise* de toda uma equipe para ajudá-lo em uma criação da imagem de Berê – tradução da personagem Berenice – que chega à tela da TV. Enquanto os leitores de Poe utilizavam apenas o sentido da visão, para ler e imaginar Berenice, com a personagem Berê, além da visão os telespectadores utilizam o sentido da audição e recebem uma imagem já formada e em movimento, não precisando imaginá-la. Isso facilita para quem recebe a concepção da imagem, pois a torna mais objetiva, no entanto mais trabalhosa para quem arquiteta.

Para conceber a imagem de Berê, Morelli teve a ajuda criativa do figurinista, do maquiador, dos profissionais que trabalham com a câmera, iluminação, fotografia, edição e áudio, que garantiram a construção da personagem. A atriz que dá vida à personagem também tem um papel fundamental nessa criação. Logicamente todos seguem uma direção geral regida por Morelli, ou seja, a arte é coletiva. A propósito do que diz Salles (2017; p. 45), são sujeitos que viabilizam as produções em equipe, visando a uma ação geral ou projeto comum. E complementa refletindo sobre a complexidade de cada sujeito:

É interessante pensar que esses sujeitos em criação agem em meio à multiplicidade de interações, inseridos em suas redes culturais encontrando modos de manifestação de sua singularidade em sensações: suas dores, seus amores [...] (SALLES, 2017, p. 45).

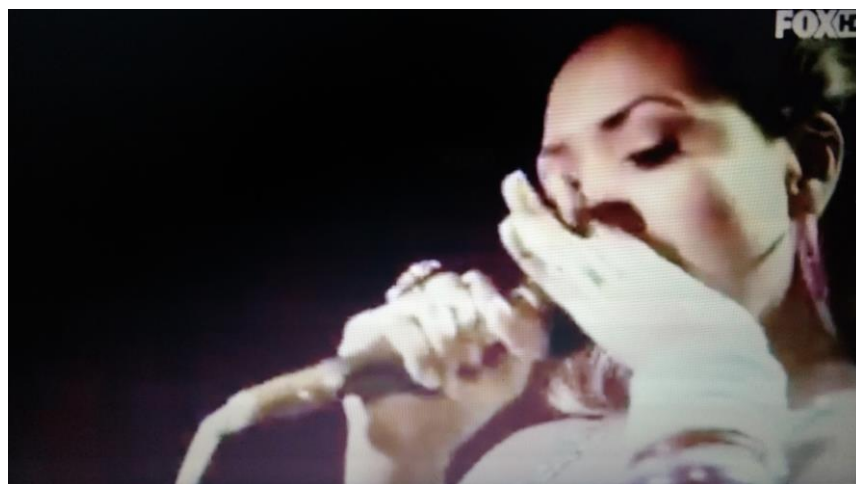
Sendo assim, o resultado final da criação, no caso, a personagem Berê, é decorrência de um mosaico criativo coletivo, em que resumimos e simplificamos o crédito de criador a Pedro Morelli, por ser ele o diretor geral e idealizador da obra, sabendo que toda sua equipe, também é responsável pela criação.

Na adaptação, a personagem Berê acompanha o retrato da mulher contemporânea, trabalha, possui uma carreira profissional, é cantora. Talvez por este motivo Gaby Amarantos tenha sido escolhida para interpretar a personagem. Por ser cantora profissional, facilitou a veracidade na *mise en scène*.

Para melhor situar a análise, relembro brevemente o enredo, botando em primeiro plano a personagem. O narrador é Edgar, um personagem âncora da série, que aparece em todos os episódios testemunhando as histórias. Ele é chamado para dedetizar o pub onde Berê se apresenta como cantora todas as quartas-feiras, com o codinome Berê Bitoca. O bar é do primo de Berê, Cícero ou Cisso, que percebe a baixa autoestima da prima por causa de seus dentes feios (Fotografia 1) e decide pagar-lhe um tratamento dentário em que ela troca todos os seus dentes. A partir daí, Berê melhora sua autoestima e passa a lotar seus shows, transformando-se em uma diva da música tecnobrega. Por causa da nova e bela arcada dentária, começa a utilizar o codinome Berê Sorriso. Cícero principia uma estranha obsessão por Berê e por seus dentes. Dá início a um caso amoroso com a prima, A nova arcada dentária de Berê tem complicações pós-operatórias, mas o primo protela a resolução do problema de Berê com o uso de remédios fortes que acabam levando-a à morte. Impulsionado pela loucura obsessiva, Cícero a desenterra e arranca todos os seus dentes. Mas, ao recobrar um pouco de sua razão, descobre que não havia arrancado as próteses dentárias de um cadáver e sim as de uma mulher que estava em estado cataléptico.

A personagem Berê tem três fases. A primeira é quando carrega o nome artístico de Berê Bitoca, uma cantora de tecnobrega que canta bem, mas não faz o devido sucesso por não ter dentes esteticamente bonitos (Fotografia 3), razão de sua baixa autoestima. Depois vem a fase da Berê Sorriso, uma mulher sexy, confiante, uma cantora de tecnobrega com sucesso de bilheteria e público, e em seguida a fase da mulher doente, que definha por seu problema dentário.

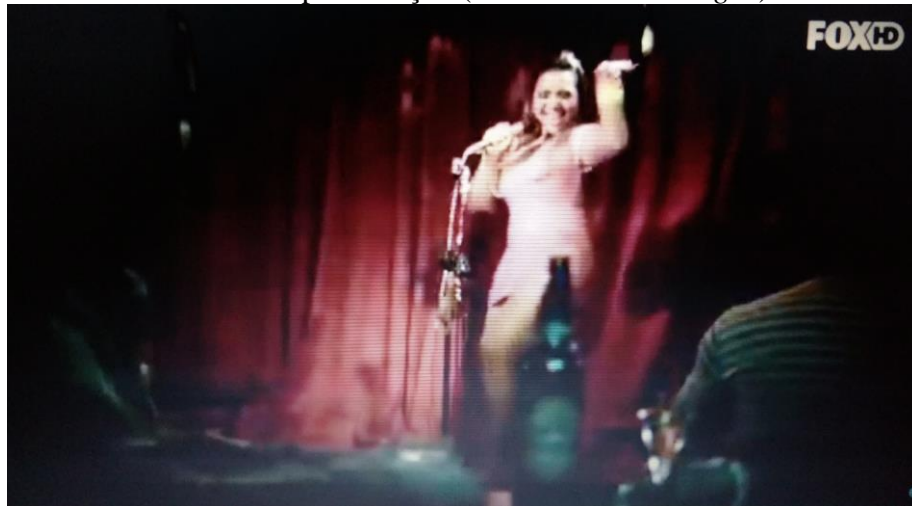
Fotografia 3 – Imagem de Berê Bitoca escondendo os dentes durante a apresentação (série *Contos do Edgar*)



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

Como se vê na fotografia da série, Berê Bitoca é apresentada com a imagem de uma boa cantora, cativa os olhares masculinos, mas sem muito carisma e confiança por causa dos dentes feios, Está sempre fazendo gestos com as mãos para esconder seu defeito dentário. Sua voz é afinada, mas não passa tanta confiança, como também sua presença de palco. Nessa cena, Berê recebe um elogio, mas, logo em seguida, é criticada por ter dentes feios. Há um bom trabalho do maquiador com os dentes da personagem, um bom trabalho na direção artística, o tom de voz e gestos cênicos da atriz passam a falta de confiança na própria imagem da personagem, um jogo de movimentação de câmera que ajuda a denotar o defeito dos dentes e o constrangimento da personagem por possuir tal distorção estética.

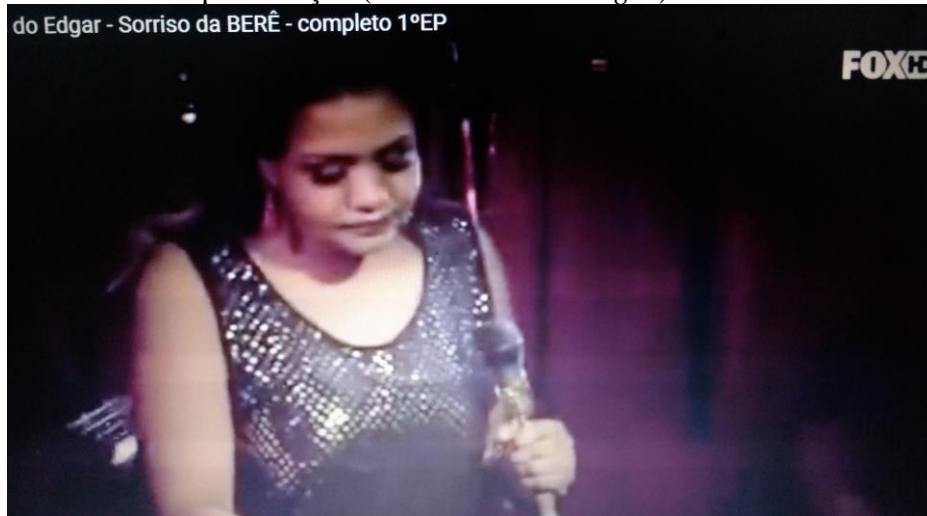
Fotografia 4 – Imagem de Berê Sorriso confiante, com seus novos dentes, durante a apresentação (série *Contos do Edgar*)



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

Já na cena mostrada na Fotografia 2, que acontece depois que ela faz a cirurgia e coloca os dentes novos, pagos pelo primo, sua imagem é mais bem aceita pelo público e ela passa a atender pela alcunha de Berê Sorriso, torna-se uma mulher confiante, alegre, sexy, o que reflete em ascensão na sua carreira de cantora. Vemos uma personagem de movimentos provocantes, olhar confiante, voz forte e proeminente. O trabalho interpretativo da atriz, a movimentação de câmera e edição nos levam a imaginá-la vibrante, ativa, cheia de vida e realizada com seu sucesso.

Fotografia 5 – Imagem de Berê Sorriso dopada de remédios durante a apresentação (série *Contos do Edgar*)



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

Conforme representada na Fotografia 3, a última fase de Berê principia quando as próteses dentárias começam a dar problema pós-cirúrgico e Berê adoce. Sua imagem passa a ser de uma mulher que definha, dopada por remédios, cantando para cumprir contrato, sempre doente e escrava de seu compromisso com a carreira musical. Somada a isso está a loucura obsessiva de seu primo. A atriz dá um ar cansado, exaurido e dopado à personagem, a voz fica mais vagarosa e, no palco, a iluminação deixa-a, em grande parte das cenas, na penumbra ou com uma imagem mais escura, trazendo uma ideia mais funesta e decadente.

Então podemos dizer que Berê é um resultado criativo grupal, tornando-se uma autoria coletiva, corroborando com o conceito de autoria comunitária em que

o próprio sujeito não é só um possível membro de uma comunidade, como também tem a forma de uma comunidade; não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros (SALLES, 2016, p. 14).

Cada sujeito da equipe de Morelli e ele próprio criaram Berê, cada um com sua forma, com seu ofício, levando sua identidade e ao mesmo tempo a identidade do coletivo, e assim se apresenta um belo trabalho com a imagem da personagem.

4.2.3 Berenice e Berê: a tradução de uma personagem

No que diz respeito à tradução de imagens, Norval Baitello Jr. chama de Iconofagia a imagem que se apropria de outra imagem precedente e suga parte dela. Isso é o mesmo que

Morelli faz com as personagens de Poe: mistura-as entre si, mistura-as à cultura brasileira, mistura-as ao tempo atual e cria personagens completamente novos e mestiços.

Como acontece entre o Pombo e o Corvo, podemos perceber que Berê deglutiou Berenice. As duas possuem a mesma essência, só que Berê vem adaptada, traduzida para um Brasil atual, que vai vê-la e entendê-la como brasileira, como uma mulher dos tempos atuais. Essa antropofagia cultural feita por Morelli (2013) é uma licença poética.

Começamos a pensar em como adaptar os contos pra São Paulo hoje em dia. Essa foi a parte mais divertida. Transformar Berenice em cantora de música brega, transformar o castelo de Metzengerstein em uma oficina mecânica etc. Investimos muitas vezes em uma liberdade poética para deixar a série o mais original possível, ambientando-a em locais e contextos inesperados para quem assiste a uma adaptação de Edgar Allan Poe.

O cineasta, sem nenhum pioneirismo, pois vários artistas já o fizeram, utiliza o autorismo criativo e apenas toma para si a tarefa de recriar usando como base uma obra que merece ser transformada em outra obra, nem melhor nem pior, apenas diferente, e essa transformação acontece a todo instante, inclusive com os leitores e espectadores como receptores das obras que leem ou assistem.

Pinheiro (2013 p. 27), ao discorrer sobre as paisagens da América Latina, explica: “teorias antigas ou distantes, se submetidas à outra paisagem, têm de ser traduzidas para a nova dimensão de conhecimento e modificar (muitas vezes radicalmente) seu campo e método de aplicação”. Ou seja, tudo no Brasil, desde a época de sua conquista, é híbrido: a arquitetura, a gastronomia, a música, as tendências de moda. Pedro Morelli nada mais fez do que seguir esse fluxo cultural brasileiro quando misturou os contos de Edgar Allan Poe à diegese e aos costumes atuais paulistanos.

Para fazer a adaptação, buscamos a essência de cada conto, os elementos mais importantes de cada um deles. A partir disso, fizemos uma recontextualização das histórias originais para o universo paulistano contemporâneo, fugindo dos clichês de filmes de terror. Ao invés de castelos e casas mal assombradas, nossas locações são realistas e voltadas à cultura popular brasileira: oficinas mecânicas, botecos etc., retratando o lado underground de São Paulo. O objetivo é abordar diversos meios sociais da cidade, sempre mostrando seu lado obscuro ao tratar de temas indigestos. (MORELLI, 2013)

Concluimos que Berê, mesmo sendo uma criação adaptada, brasileira e moderna, mesmo sendo uma tradução de uma imagem endógena para uma imagem exógena, mesmo tendo mais de um século que separa sua criação da personagem-fonte, é possível perceber

elementos importantes de Berenice em sua essência, como, por exemplo, a submissão a seu primo e a admiração doentia e patológica dele por ela. As personagens aparecem na trama da mesma forma. Berenice era uma lembrança de Egeu, e, embora Berê, ao contrário de sua personagem-fonte tenha diálogos, também é uma lembrança do personagem Edgar, já que ele é o narrador da série e todas as histórias são apresentadas por sua ótica.

Mostro no capítulo que segue que o personagem Edgar é o narrador, mas não só ele. Existem outros narradores que ajudam na tradução da obra literária para as mídias audiovisuais.

5 O NARRADOR: MULTIPLICANDO-SE EM MEGANARRADOR

A realidade atenuada da imagem vale mais que a ausência total de realidade, quando o cinematografo oferece, como dizia Méliès, “o mundo ao alcance das mãos”. Capitais estrangeiras, continentes desconhecidos e exóticos, ritos e costumes bizarros suscitam reduzidos, talvez, as participações cósmicas que seria mais agradável viver de forma prática – viajando – mas que estão, na prática, fora de alcance. Mesmo desvalorizada na prática, a realidade atenuada da imagem vale mais, em certo sentido, do que uma realidade perigosa – tempestade em alto mar, acidente de automóvel – porque ela permite que se experimente de forma moderada e inofensiva o inebrio do risco. (EDGAR MORIN, 2014, p. 118).

Neste último capítulo, analiso o narrador que, na mudança de mídia da literatura para o audiovisual, se transmuta para um meganarrador. Segundo Gancho (2006, p. 14), “Não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história”. É quem irá contar a trama para o público. Seu papel é apresentar o enredo, o personagem e suas ações. É pelo olhar dele que se enxerga toda a história.

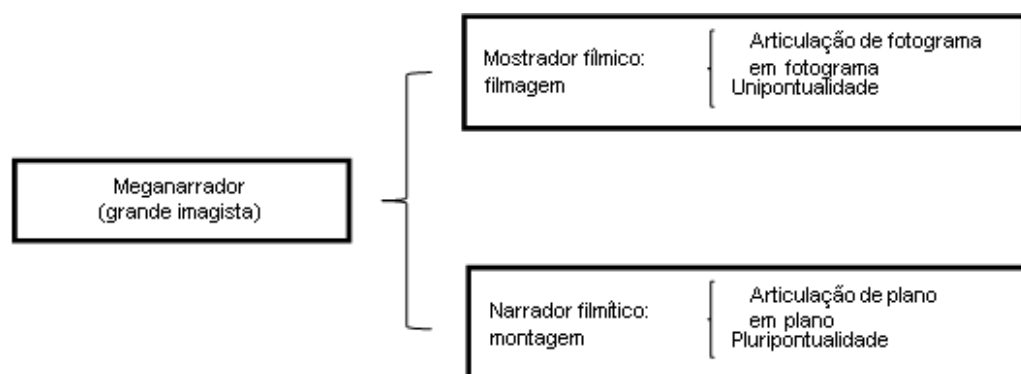
Os seis contos de Edgar Allan Poe que Pedro Morelli escolheu para traduzir em sua série têm dois tipos de narradores. *O barril de amontillado*, *O gato preto*, *Berenice* e *O coração revelador* possuem um narrador personagem protagonista. São narrativas em primeira pessoa, nas quais Poe escreve mostrando o ponto de vista subjetivo do narrador, trazendo o suspense para um nível psicológico, instigando a dúvida do leitor sobre os fatos narrados. Os personagens narradores desses quatro contos são desprovidos de sanidade mental. Bêbados, esquizofrênicos, apaixonados em excesso, figuras dramáticas com traços passionais e insanos que os descreditam como bons relatores. Poe usa as fraquezas psicológicas dos narradores para trazer suspense à trama. Já *A máscara da morte rubra* e *Metzengerstein* possuem um narrador onisciente seletivo. São narrativas em terceira pessoa, nas quais o escritor utiliza um narrador que conhece o íntimo dos personagens, relatando seus sentimentos e pensamentos diante dos acontecimentos, das histórias, usando inclusive a voz em primeira pessoa em alguns momentos para dar mais dramaticidade. Esse narrador de Poe utiliza bem as palavras e segura a atenção do leitor durante todo o conto.

Pedro Morelli opta por um narrador personagem protagonista, Edgar, que tem sua história narrada por seus próprios olhos no último episódio da série. E, nos quatro episódios anteriores, funciona como um narrador onisciente seletivo, ou seja, temos sempre a versão do olhar de Edgar – isso se eu continuasse falando de uma narrativa de caráter monódica. Como a tradução ocorre de texto para audiovisual, o panorama muda e a maneira de perceber e estudar o narrador também. Segundo a terminologia de Genette (1972, p. 256), o personagem

Edgar é um “narrador intradieético”, que está dentro da trama diegética, uma figura dramática. Ele faz parte do que André Gaudreault e Françoise Jost (2009, p. 67) chamam de “subnarração”, pois, segundo eles, o audiovisual é composto de uma narrativa dupla: oral e audiovisual. “A narrativa dupla mostra-se como uma concomitância entre ‘voz’ narrativa do meganarrador fílmico, responsável pela narrativa audiovisual, e a do (sub)narrador verbal, responsável pela (sub)narrativa oral” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 70).

O que os dois cinematologistas nomeiam como meganarrador é o narrador primeiro da narrativa audiovisual, conhecido também como grande imagista. Ele é composto pelo mostrador fílmico, que é a encenação (tudo que está posto na cena), e o enquadramento (limites do que se está vendo em cena), articulação de fotograma em fotograma, e pelo narrador fílmico, que é a montagem, a articulação de plano em plano, construindo uma sequência em narrativa. Portanto, o meganarrador é um trabalho coletivo de câmera, figurino, luz, som, trilha sonora, atuação, fotografia, edição, maquiagem, cenografia etc.

Figura 2 – Meganarrador



Fonte: Graudeault (1988, p. 116).

O meganarrador e o subnarrador estão em instâncias ou camadas diferentes, trabalham em hierarquia, às vezes narrando concomitantemente e outras vezes não. As subnarrativas são sempre comandadas pelo meganarrador. Francis Vanoye (2009) defende que a passagem de uma instância narrativa para outra, ou seja, do meganarrador para o narrador e vice-versa acontece de forma tão sutil e, por vezes, rápida, que se torna difícil atinar para ela.

Nos quatro primeiros episódios da série estudada, o personagem Edgar é um narrador que está no entorno da diegese. Segundo Vanoye (2009, p. 43), Cristian Metz chama a voz desse narrador de “peridiegética”. Edgar é um observador das histórias e, sempre no começo de cada episódio, faz uma quebra da quarta parede, antes de delegar sua condição de narrador para o meganarrador.

Abro um parêntese para comentar sobre esse momento da quebra da quarta parede pelo narrador, algo importante, pois temos um encontro de olhares entre Edgar Allan Poe e Pedro Morelli aqui. A quarta parede é a parede invisível que separa o espetáculo do público. Para melhor compreensão, olhe para um palco de teatro e veja-o como um cubo. Todos os lados do cubo fazem parte da *mise-en-scène*, menos o lado que está aberto para a plateia. Ali é a quarta parede.

No século XVII, o teatro assumiu com maior rigor a “quarta parede” e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de tableau que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo”. (XAVIER, 2003, p. 17).

Para o audiovisual, a quarta parede é a câmera e, quando o personagem interage com o público, quebra a quarta parede, transformando o seriado em uma metaficção, em que o personagem de Edgar acaba se tornando um narrador/autor, já que as histórias são contadas por sua ótica. Nesses termos, Hutcheon (1984) pensa que a ambiguidade e a falta de um final fechado permitem que o leitor tire suas próprias conclusões, dando vazão para a dúvida. E não era isso que Edgar Allan Poe fazia em suas obras, com seus narradores insanos? Quando Pedro Morelli dá o papel de narrador/autor ao personagem Edgar, passa a garantir a seus espectadores o mesmo tipo de sensação que os leitores de Poe sentiam. No caso de *Contos do Edgar*, o espectador, tomando a linha de raciocínio de Browne (2005), assente que quem conta a história são os personagens e não todo o aparato audiovisual em conjunto. É como estar lendo o relato do personagem; é ler, assistindo, o que Edgar quer que o espectador leia.

No primeiro episódio, fica bem explícita a quebra da quarta parede, quando Edgar chama o público para acompanhar a história de Berê, uma cantora de boate. Em voz *over*, ou voz de deus – chamada assim porque a figura que conta se torna um narrador onisciente –, Edgar fala com o espectador: “Foi naquele dia, lá atrás da boate mesmo, que eu a vi pela primeira vez. Berê Bitoca. Ela era linda mesmo, a não ser por uns defeitos. Eu não sei se eu devia, mas eu vou te contar como Berê Bitoca virou Berê Sorriso”. Nesse momento, o subnarrador entrega a narração para o meganarrador, que passa a narrar a história até o fim. Quando a história se conclui, o meganarrador devolve a narração ao subnarrador Edgar, que está contando a história para seu colega de trabalho Fortunato: “[...] a sangue frio, ela

acordou, mas, mesmo assim, o cara foi até o fim, arrancou um por um”. Ao proferir a frase ele se refere aos dentes de Berê. Esse formato de passagem de instância narrativa vai se repetindo.

No segundo episódio, Edgar faz a quebra da quarta parede com a voz *over*: “Aquele grafite prendia o olhar da gente. Tinha alguma coisa de outro mundo nele e o pior é que dava pra ver que o moleque já tinha sido enfeitado pelo desenho”. Desse ponto, o meganarrador assume e retorna a narração para Edgar, que está finalizando a história para Fortunato: “[...] quando estavam vivos, um era praga do outro, aí quando um morreu levou o outro junto”, se referindo à morte de Frede e Priscila.

No terceiro episódio, Edgar convida o espectador para acompanhar sua história lançando uma frase que atina a curiosidade: “Aquele velho que parecia tão simpático, quem diria! Era como se o veneno tivesse despertado algo que tá muito bem escondido”. Depois de entregar a história para o meganarrador, recebe-a novamente em seu final, como se a estivesse contando para Fortunato: “[...] ele teria salvo se não tivesse caído na besteira de se entregar. Não aguentou a própria culpa”, falando do velho que matou Iris.

E, finalmente, no episódio quatro, Edgar cria um clima de suspense ao lançar o comentário para o espectador: “Ali no canto do armário tava ela, cor de sangue, e eu vi no olhar dela que alguma tragédia ia acontecer”. O meganarrador assume a narração e a devolve no momento em que Edgar finaliza a história para Fortunato: “[...] lá dentro, mesmo com grade, alarme e segurança, quando deu meia-noite já não tinha mais festa nenhuma”, falando sobre o assassinato que ocorreu durante a festa de Cecília.

Como o último episódio é sobre a história de Edgar, o formato da narração muda. Edgar, logo depois de quebrar a quarta parede com o pensamento, comenta:

Foi ele, eu tinha que me vingar. Ele ia saber que eu tava me vingando. Fortunato tinha um defeito, gostava de dizer pra todo mundo que manjava de cachaça. Manjava mesmo. Mas esse negócio de querer provar isso o tempo todo [...] Bom, eu me aproveitei.

Nesse trecho, deixa de ser subnarrador e passa a fazer parte da meganarração como personagem principal. Nesse capítulo, Morelli aglutina dois contos do Poe em uma única história: *O gato preto* e *O barril de amontillado*. Essa utilização da quebra da quarta parede acaba sendo um belo encontro entre o autor literário e o autor cineasta. Nos dois contos, Poe utiliza narrador em primeira pessoa e também utiliza a quebra da quarta parede com seus

narradores, no começo dos dois contos. Em *O gato preto*, o narrador personagem descreve as condições em que começa a contar a história:

Para a narrativa sumamente extravagante e, contudo, sumamente trivial em que tomo de pena não espero nem peço crédito. De fato, louco seria eu de esperar tal coisa, num episódio em que até meus próprios sentidos rejeitam o que testemunharam (POE, 2012, p. 81).

No meio do conto ele utiliza do mesmo artifício ao falar diretamente com quem lê a história: “O leitor há de recordar que essa mancha, embora grande, havia se mostrado muito indefinida”. Em *O barril de amontillado*, o narrador de Poe também começa dialogando com seus leitores: “os senhores, que tão bem conhecem a natureza de minha alma, não irão supor, entretanto, que dei vazão a alguma ameaça”. Morelli e Poe aproximam seus públicos das suas obras e os tornam cúmplices de seus narradores.

É oferecida ao espectador a possibilidade de ser o destinatário idealizado pelo narrador e assim poder se identificar com a posição de segunda pessoa do relato. A pessoa à qual a narração é dirigida, o destinatário específico do relato, desfruta assim de uma relação de cumplicidade junto ao narrador, desfrutando de informações e confidências privilegiadas. (PICCININ, 2017, p. 159).

É tirar o sentimento de passividade do público, tornando-o um participante da história, um confidente do narrador, trazendo, assim, o suspense e o horror dos contos para mais perto, convidando o leitor a entrar na diegese. Consigo ver os encontros de Edgar Allan Poe e Pedro Morelli na instância primeira também, no meganarrador, em vários momentos em que a narração visual de Morelli se encontra com a narração textual do Poe.

5.1 Luz, câmera e muitos outros: a ação coletiva para suprir o narrador literário

Como disse anteriormente, a meganarração é uma narração coletiva. Portanto, apontarei alguns narradores que compõem essa narração de instância primeira do seriado, analisando-os e procurando traços de Poe. Vou começar com a câmera, que é uma das “penas” do diretor para escrever essa gramática tão complexa que é o audiovisual.

5.1.1 A câmera que traduz

Para falar não se precisa de palavras, também se fala com imagens, afirma Deleuze (2018, p. 325), para quem “O cinema mudo não era mudo, era apenas silencioso”. A câmera não é apenas uma registradora de imagens em movimento. Ela capta para “falar”, para facilitar ou tornar mais artística a maneira de contar a história. Alguns recursos dessa ferramenta são os planos, os ângulos e os movimentos que ela pode fazer.

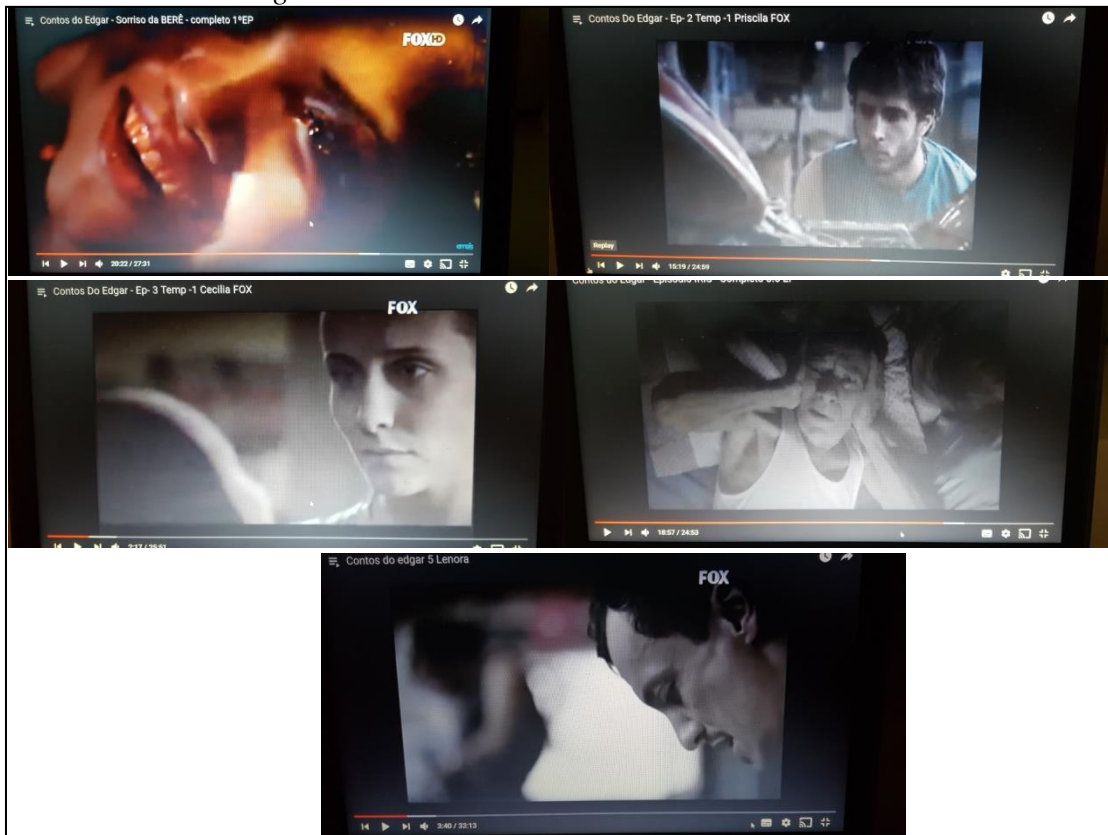
Os planos muitas vezes estão diretamente ligados ao estilo geral, ao gênero, e à narrativa do filme. Dependendo do contexto, os tipos de plano podem ter significados diferentes, ainda que o público espere ver um *close-up*, quando se trata de uma parte importante do diálogo ou da reação de uma personagem. É importante mostrar detalhes significativos para que a narrativa funcione (EDGAR-HUNT, 2013, p. 124).

Pedro Morelli utiliza muito os planos americano, médio e *close-up*, isso por estar trabalhando uma narrativa que está mais interessada nas figuras humanas que compõem a diegese e seus problemas psicológicos do que com qualquer outra coisa. O plano americano enquadra os personagens mais ou menos dos joelhos para cima; o plano médio enquadra-os da linha da cintura para cima; e os *close-ups* destacam detalhes como mãos, rosto e objetos de cena. Foi uma ótima maneira de trazer o olhar de Poe, um escritor que trabalhava o gótico de dentro das pessoas, as doenças e meandros da mente humana. Nesses planos, as imagens de Morelli se “encontram” com as palavras de Poe.

Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior. (MARTIN, 2007, p. 39).

O que Martin chama de cinema interior é o cinema que trabalha com a descrição de sentimentos, puxando a atenção do espectador para o que realmente importa na narrativa. Um olhar em *close-up* nunca é só um olhar, pois narra muita coisa: medo, culpa, felicidade.

Fotografia 6 – Imagens com exemplos de *close-up* nos cinco episódios da série *Contos do Edgar*



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

Alguns planos são fixos, outros são plano-sequência com movimento de câmera. Quando a dramaticidade chega a um ápice, Morelli emprega vários microplanos-sequência (planos rápidos) para narrar uma só sequência, trazendo assim uma carga dramática maior. Um exemplo é a sequência de 21'30" até 21'40" do último episódio, o momento em que Edgar mata Lenora com uma navalhada no pescoço: os dez segundos são narrados por oito microplanos-sequência.

Fotografia 7 – Imagens dos oito planos mostrando o assassinato de Lenora (série *Contos do Edgar*)



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

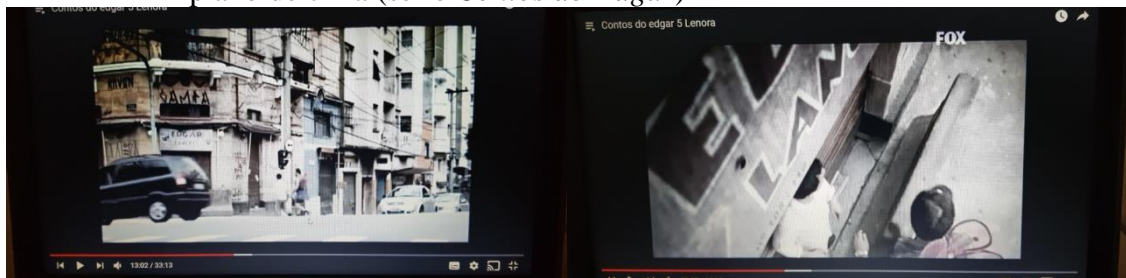
Junto a isso, o diretor usa também a movimentação de câmera, para aumentar a dramaticidade da narração, logo antes dos 21'30". Isso é mostrado, por exemplo, de 21'22" até 21'30", momento em que a câmera, em um movimento de *close-up*, do rosto até a mão (na altura da cintura) e voltando até o rosto, narra Edgar pegando o instrumento que irá usar no assassinato da esposa. O movimento de câmera, como diz Martin (2007, p. 47), tem uma *função encantatória*, mexendo com as sensações do espectador, ajudando a aflorar medo, mistério, alegria, desconforto, satisfação etc.

Outro modo em que o cineasta utilizou a movimentação de câmera de uma maneira muito útil para a narração foi na descrição do espaço onde as histórias se passam. Sempre locais velhos, abandonados ou bem deteriorados, seguindo a narrativa gótica do escritor-fonte.

Em todo começo de episódio a câmera sai lentamente detrás de entulhos, lixos, objetos antigos ou velhos, para mostrar a ambientação aonde a história irá se desenrolar.

Não temos nenhum plano aberto da cidade de São Paulo, mostrando a cidade do alto. São sempre planos menores; no máximo a fachada de um prédio, uma rua, um beco, trazendo o *mise-en-scène* para um âmbito mais fechado, envolvendo a série em uma claustrofobia imagética. Como diz Martin (2007, p.52), “muitas vezes a trajetória, colocada na abertura de um filme, serve para introduzir o espectador no universo que ela descreve com maior ou menor instância”. Faço a leitura de que as câmeras veem sempre de locais onde seres peçonhentos vivem, buracos e cantos escuros e esquecidos, pois estão também em ângulos que propiciam tal raciocínio. Os ângulos também narram. A cena de Edgar levando Fortunato para seu bar no último capítulo da série tem uma certa tensão. O espectador tem indícios de que algo de ruim irá acontecer ali. Então, aos 12’58”, é utilizado um grande plano geral (pouco utilizado na série inteira), o que dá um respiro ao espectador, aliviando um pouco da tensão, e, logo em seguida, aos 13’07”, a câmera fica em posição alta, suavizando, mas já voltando com o clima de suspense, recolocando o peso necessário ao plano. Monclar (2009, p. 36) diz que “em uma narrativa tensa, quando desejamos ‘respirar’ entre uma sequência e outra, empregamos um plano geral com a câmera posicionada de um ponto de vista alto ou aéreo”.

Fotografia 8 – Imagens de Edgar e Fortunato chegando ao bar – Grande plano e um plano de cima (série *Contos do Edgar*)



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

A montagem é muito importante para que esses planos funcionem em sua totalidade. O montador ajuda a narrar, construindo um discurso com um quebra-cabeça de sequências de planos que lhe é dado. É na montagem que a narrativa fílmica aflora.

5.1.2 A montagem que aflora

Nos cortes, o editor tem o poder final da narração. Todos os que fazem parte da meganarração já a fizeram, e fica a cargo do editor sincronizar e dar o último tom do discurso que será passado para o público. Não é à toa que em todo contrato de produção cinematográfica hollywoodiana vem uma cláusula para definir quem tem o direito do último corte (edição) da obra, que geralmente fica a cargo ou do diretor ou da produtora. Quem coordena o último corte é o responsável pela versão final da narrativa fílmica. Um bom exemplo disso são as “versões sem corte” de alguns filmes que geralmente são mais violentos, viscerais ou possuem cenas mais “difíceis” de assistir por alguma parcela do público. Um exemplo é o filme *Blade Runner: o caçador de andróides*, lançado em 1982, com duração de 113 minutos. Depois de seis versões mal resolvidas entre os Estúdios Warner e o diretor Ridley Scott, finalmente foi lançada em 2007 uma sétima e última versão, chamada de *Edição de 25º Aniversário*, com 117 minutos de duração e tendo seu corte final assinado pelo diretor.

Edgar-Hunt (2013, p. 150) vê a continuidade na edição “como uma forma na qual o espaço, o tempo e a narrativa podem ser construídos a partir de centenas de fragmentos para formar um todo coerente, lógico e contínuo”. Um dos motivos que faz o espectador comprar a ideia da narrativa é a lógica e a coerência do que lhe é passado. Mostrar em *Contos do Edgar*, no último episódio, entre os 23’20” e 24’10, o passado real do personagem Edgar e seu passado fantasioso criado pela esquizofrenia exigiu uma exibição explícita da dupla narrativa. Ele sobrepôs passado real e passado fantasioso em vários microplanos até conseguir narrar a ideia de que Edgar realmente acreditava na história que criara até aquele momento e que a verdade foi tão chocante para ele quanto foi para Fortunato. O editor ainda mistura a esses *flashbacks* de Edgar as ações que estão acontecendo no presente diegético: Edgar emparedando Fortunato, para deixá-lo morrer no sótão do seu bar. Isso era algo já utilizado nas narrativas de Poe, “A técnica de conduzir para trás” como explico no primeiro capítulo deste trabalho.

Fotografia 9 – Sobreposição de imagens que mostra passado real e passado fantasioso de Edgar (série *Contos do Edgar*)



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

Pedro Morelli utiliza um tipo de edição que acompanha o nível de tensão e suspense que suas histórias precisam para fazer aflorar no público o terror e o horror tão bem trabalhados por Edgar Allan Poe.

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposições de sensações intelectuais associativas. (EISENSTEIN, 2003, p. 83).

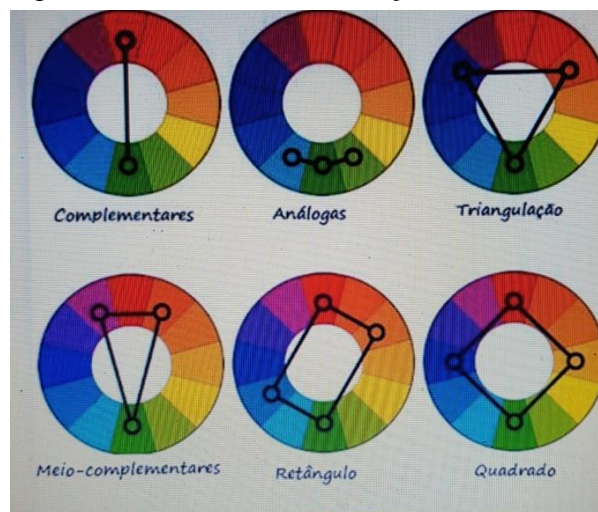
Para montar sensações, é preciso juntar os planos e sequências, utilizando o que Martin (2007, p. 136) chama de “montagem expressiva”, que é buscar, por meio da montagem, manifestar sentimentos e ideias, sendo não mais um meio e sim um fim. Por isso, a montagem é uma ferramenta tão poderosa, por ter a capacidade de controlar o que vai aparecer, como vai aparecer, quanto tempo irá aparecer, em que sequência, dando a forma final à meganarração.

5.1.3 A cor e alguns outros elementos fílmicos

Algo que ajuda bastante a dar a coerência que Morelli deseja para a montagem é a utilização das cores. Ele utiliza uma película azulada nas cenas que se passam no presente e uma película amarelada nas cenas que se passam no passado diegético. A cor azul utilizada na tonalidade da película nas cenas do tempo presente pode significar tristeza e melancolia na cultura ocidental, segundo Morton (1997, p. 28). É uma representação da solidão e caos urbano, onde pessoas psicologicamente doentes pelo ritmo de vida e imposições sociais acabam se encontrando e construindo as histórias da série. A cor fria também serve para perpetuar imagetivamente o discurso gótico do escritor fonte. Já o amarelo utilizado nos *flashbacks* pode ser explicado por uma linha de raciocínio usada por Stamato (2013, p. 9), que

associa esta cor ao ciúme, egoísmo, esperança, expectativa e ao ódio, casando com a trama das histórias. Ela ainda comenta que alguns cineastas utilizam a cor sépia (justamente o tom de amarelo utilizado por Morelli) para trazer nostalgia, ou seja, auxilia na descrição das imagens que são lembranças dos personagens, para facilitar assim a narração. Além da utilização de tom de cores nas películas para ajudar a narração fotográfica, geralmente uma tabela de círculo de cores e modelos de combinação de cores é utilizada para compor fotograficamente as cenas, compondo a estética e o significado dos figurinos, dos objetos cênicos e de tudo aquilo que faz parte do *mise-en-scène*.

Figura 3 – Tabela de combinação de cores



Fonte: Stamato (2013).

Em *Contos do Edgar*, cada episódio tem suas nuances contrastantes, sendo as cores frias as preponderantes na fotografia, para manter o clima gótico. Em *Berê*, por exemplo, o vermelho e suas nuances são as cores que em alguns momentos contrastam com as cores frias que compõem as cenas (ver Fotografia 10).

Fotografia 10 – Imagem do vermelho em contraste com as cores frias, na cena (série *Contos do Edgar*)



Fonte: Acervo pessoal de Milton José Cardoso Filho.

Às vezes o vermelho está na luz, nos objetos cênicos ou nas roupas dos personagens, como vemos na imagem acima. A quebra das cores frias com o vermelho simboliza a paixão presente na trama e o sangue que será derramado no fim do episódio. O figurino também tem seu peso na narração, ajudando a colocar os personagens em um ambiente diegético, corroborando com a coerência nas informações que estão sendo passadas para o público.

No universo ficcional o figurino exerce a função de narrar, visualmente, certas características da personagem. Assim como a roupa, as indicações de gênero, status, hierarquia e gostos pessoais são refletidos e estão presentes nos figurinos, de modo que o espectador possa construir uma história a partir do que vê. (MACIEIRA, 2010, p. 5).

O personagem Fortunato, por exemplo, quando não está com o uniforme da empresa, anda sempre de camisa com gola aberta, casacos de couro ou com cores vivas, indumentárias como óculos escuros estilo aviador no colarinho, sempre com a barba por fazer (já falando um pouco da maquiagem, uma especialidade que muitas vezes é estudada junto com o figurino, por se complementarem no corpo do ator em cena), para tornar o figurino um meio de expressão, passar a imagem de um sujeito desleixado, pouco elegante, muitas vezes sarcástico e cínico e ajudar algumas vezes na tropicalização do tom e do suspense na história. Um anti-herói coerente em seu discurso verbal e não verbal deixa o público sempre em dúvida se na história ele é um “anti-herói com cara de vilão” ou um “vilão com cara de anti-herói”. É assim que Edgar Allan Poe gosta de manter suas narrativas, misteriosas até o desfecho. O que auxilia também nessa narração imagética são os trejeitos do ator. Sua movimentação, o uso de semblantes, entonação vocal. Fortunato é a tradução moderna do personagem homônimo do escritor Edgar Allan Poe, e tanto ele quanto os outros personagens cabem e se complementam no cenário de uma tradução tropicalizada que Morelli fez das paisagens góticas de Poe.

“O realismo inerente à coisa filmada parece exigir obrigatoriamente o realismo do quadro e da ambientação”, diz Martin (2007, p. 62), ou seja, para que o público veja veracidade na narrativa é preciso haver uma convergência nas informações dadas pelo ambiente, pelos personagens, pelo figurino e por todos os outros narradores do meganarrador. Por isso, Morelli transformou os porões e palácios das narrativas de Poe em oficinas e bares abandonados ou prédios velhos, mantendo o discurso gótico inclusive na ambientação. E, como último elemento do meganarrador, quero comentar sobre a trilha sonora, pois a vejo como a “cereja do bolo”, dando o toque final ao meganarrador de Morelli.

5.1.4 Trilha sonora

Quando falo em trilha sonora, não me refiro apenas às músicas ou melodias que estão na série. Refiro-me também à voz, ruídos e inclusive ao silêncio, que é um grande instrumento de suspense. No episódio *Cecília*, de 6'44" até 8'30", a sequência de cenas tem como trilha sonora o silêncio, quebrado em alguns momentos por sons ambientes como passos, respiração ou algum objeto que apareça em cena. O silêncio, nesse momento, se torna um narrador de medo, suspense e terror. A voz, de maneira geral, é a principal ferramenta que os personagens têm para dialogar, comunicando diretamente a narrativa para o espectador. Faz parte do personagem, tanto quanto seu figurino e maquiagem. O diálogo, como reflete Martin (2007, p. 177), deve ser sempre dosado da maneira correta com a expressão visual, afinal “todo enredo puramente verbal deveria se reduzir ao mínimo em cinema, já que a imagem é capaz de mostrar os acontecimentos”. É papel do diretor dosar a narrativa verbal e a visual nas cenas. Os diálogos em *Contos do Edgar* são bem colocados, esteticamente bem naturais e casam com a narração visual. Por exemplo, no último capítulo, na última cena, quando Edgar atende ao telefone, a narração verbal é:

Fortunato: Nunca mais, Edgar.
Edgar: Fortunato!?

O diálogo é curto, diante das informações visuais que são narradas, como o rosto de espanto e terror de Edgar, um semblante interrogativo por não saber se aquilo era real ou sua mente doentia lhe pregando uma peça. Nesse momento, a câmera, que estava em plano médio, dá um *zoom* repentino para plano *close-up*, narrando a surpresa do personagem. A fisionomia de Edgar, em um segundo, muda de relaxada e satisfeita, com a postura corporal confiante, com os pés na mesa, para uma expressão facial de horror. Uma trilha de suspense surge e encerra a cena. Tem-se muita narração para meganarrar um ótimo final, digno dos contos de Poe.

Desse ponto de vista, pode-se afirmar que seguramente a Música, em *Contos do Edgar*, é um sutil narrador, compondo o coletivo de narradores. Como se percebe,

A música não pode comunicar diretamente a narrativa da mesma maneira que o diálogo. Contudo, pode servir de cenário para eventos visuais e diálogos. É essa sutileza que pode colocar o público em uma posição que o diálogo não pode (EDGAR-HUNT, 2010, p. 58).

No episódio *Íris*, a música é a adaptação feita por Morelli para o som do coração presente no conto *O coração delator*. É quase um personagem; compõe as cenas como o motivo central da discórdia entre o protagonista e o antagonista da trama e, mesmo com toda a atenção narrativa voltada para ela, a sutileza do seu narrar é um complemento aos narradores visuais. A batida cadenciada da música lembra em muito a narração sobre as batidas do coração do conto de Poe. São, desse modo, sons que aproximam o diretor e o escritor de mais um encontro dentro da obra.

Para finalizar, utilizo o exemplo da música como narrador quando, na última cena da série, referida neste trabalho poucas linhas antes, o samba-canção, composto por Danilo Dumas, que sai do rádio, fazendo parte do espaço diegético, narra na voz de João Macacão – em uma interpretação que lembra Nelson Gonçalves – toda a trama de Edgar com seu amigo Fortunato durante a série. A letra da canção diz:

Nunca mais ela voltou
E se eu sozinho estou
O culpado foste tu

Nossa vida envenenaste
Tu não passas de um traste
Que voltou feito urubu

Nunca mais a tua conta
Eu penduro pois afronta
Finalmente fui cobrar

Eu comi meu prato frio
Hoje choras e eu sorrio
Nunca mais saís do lugar

Eu já estava em teu encalço
Nunca mais amigo falso
Me comovo com teus “ais”

Pois se depender de mim
Tua festa teve fim
Outro brinde nunca mais

A música, além de narrar a história criada por Morelli, resumindo o drama do personagem Edgar, enfatiza que essa criação é uma tradução/adaptação dos textos de Poe, por repetir insistentemente a expressão “nunca mais” de seu famoso poema, *O corvo*. E reambienta todo o enredo ao ritmo de um samba-canção, música tipicamente brasileira, mostrando a hibridização da obra.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E o corvo, na noite infinda, está ainda
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.
Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão há mais e mais,
Libertar-se-a... nunca mais! (EDGAR ALLAN POE, 2012, p. 246).*

Diante de todo o conteúdo dissertativo, trago aqui as considerações do meu estudo. *Contos do Edgar* é uma tradução/adaptação livre de seis contos de Edgar Allan Poe, em que o cineasta Pedro Morelli cria uma obra com “distanciamentos e aproximações” das obras-fonte. Notei que distanciar-se – no sentido de criar tomando por base os textos do Poe –, modificando a época, o local diegético, trazendo a trama para o Brasil e o fato de ser uma tradução midiática de textos escritos para textos audiovisuais tornou sua obra visivelmente outra. Morelli, ao causar esse “distanciamento” por causa das adaptações, não deixa dúvidas de que é o criador.

Mas, após a análise, vi também que, embora haja todo esse abismo de época, cultura e mídia separando por diferenças criativas as obras em suas narrativas, também há fatos que as aproximam por semelhança. Entendendo isso, respondo a pergunta inicial: como os fundamentos narrativos de Edgar Allan Poe – em meio às recomposições construtivas e tradutórias de Pedro Morelli para a obra televisiva – estão presentes na série *Contos do Edgar*? Construo a resposta utilizando a análise dos três elementos narrativos previamente delimitados: Enredo, personagem e narrador.

O enredo de Pedro Morelli foi transcrito envolto em uma diegese paulistana do século XXI, abrindo espaço para a modernização no conteúdo da trama, na verdade, uma modernização sem tirar da linha que Poe costumava abordar. A morte e a beleza feminina eram muito usadas como tema por ele. Existe inclusive um livro chamado *Over her dead body* (1992) da escritora Elisabeth Bronfen, que toma como base esse preceito da beleza feminina e morta usada por Poe e estuda a utilização do corpo feminino morto em obras artísticas. Morelli continua trabalhando essa questão, tornando-a apenas um pouco mais coeva. Afinal, o feminicídio é um tema atual na sociedade brasileira.

O formato de série transformou seis contos em cinco histórias divididas em cinco episódios, cada um tendo como teor uma história completa e uma história arco, interligando

todos os episódios. A história arco teve como base de recriação dois contos, que se misturaram em uma única história. Mesmo tendo todas essas modificações, o roteiro ou enredo utilizou vários fundamentos narrativos do escritor-fonte. A tradução/adaptação de Pedro Morelli continua Esférica, com histórias que se bastam. Sem precisar de continuções ou explicações anteriores, há uma abertura para uma segunda temporada, mas a primeira se basta. Não ficam “pontas soltas”; todas as histórias tem uma conclusão.

Morelli mantém a estrutura de duas histórias, uma sendo explicitada ao público e outra sendo construída silenciosamente, como na teoria do iceberg de Ernest Hemingway, em que o que está aparecendo, sendo narrado ao público, é só parte da trama. Há todo um conteúdo sendo formulado sob as “águas” dos conteúdos dos roteiros. O momento que esta história submersa surge é o clímax da trama, e este é o momento responsável pelo efeito causado no público. Efeito este visto como um dos elementos primordiais em uma narrativa, segundo Poe. Morelli consegue esse efeito em todos os episódios. Em *Berê* acontece quando Cicero descobre que arrancou os dentes da prima ainda viva. Em *Priscila* acontece quando a moto restaurada por Fred encarna o espírito vingativo do pai de Priscila e leva Fred e Priscila para dentro da oficina em chamas. No episódio *Iris*, acontece quando Jorge tem um ataque esquizofrênico e se entrega para a polícia. Em *Cecilia*, o clímax está no momento em que a protagonista por conta de delírios mata a sócia e depois comete suicídio. E no último episódio o efeito está na revelação de que Edgar é o verdadeiro culpado pela morte de sua esposa. Morelli usa uma técnica também adotada por Edgar Poe em suas narrativas, a Técnica de conduzir pra trás, quando a história de Edgar vai sendo narrada em paralelo as outras tramas, sendo usada como gancho de tensão, para manter o interesse do público em assistir os episódios seguintes.

Outro fato é que o cineasta dá aos episódios uma métrica, da mesma forma que Poe em seus poemas e até mesmo em seus contos. Em *o poço e o pendulo* (1842), na versão original, é possível sentir através da leitura o movimento do pêndulo nas palavras cuidadosamente utilizadas pelo escritor, criando assim uma métrica fonológica no texto. Em contos do Edgar há uma métrica na trama, em todos os episódios há uma mesma distância entre o começo e o fim da história, sendo a trama dividida em uma media de 2 minutos de abertura, 10 minutos de desenvolvimento até a crise, 10 minutos de desenvolvimento até o clímax e 2 minutos para conclusão, como mostra o modelo de Comparato. São métricos também alguns acontecimentos nos enredos: em todas as histórias Edgar entrega um objeto que será usado pelos personagens em algum momento trágico da história. E todos os episódios terminam com a expressão “Nunca mais”. Fazendo uma alusão ao poema o Corvo.

Portanto, Pedro Morelli se preocupou em manter o *Ethos* do enredo poeano. Mas, muda o tom de um suspense romântico/gótico para um suspense tropical, mantendo traços góticos, e acrescentando certa leveza abasileirada, como: transformar Fortunato em um dono de Dedetizadora, Berenice em Berê sorriso, dando um toque burlesco à trama. Sempre conservando os hábitos narratológicos fundamentais dos enredos do escritor fonte.

Os personagens do cineasta são adaptações livres dos criados por Poe, muito embora, a uma primeira vista, mesmo com as diferenças, é possível para os espectadores que são familiarizados com os contos do Escritor, reconhecerem as traduções.

Na análise dos dois personagens, um plano e um redondo, o que percebi foi que no caso do plano, o animal representativo muda, mas o significado dele permanece o mesmo. O corvo de Poe é traduzido/adaptado para um pombo. Morelli muda o signo, mas não o significado. Para Poe o corvo representa a melancolia, a dúvida, à insanidade de um homem perante a morte da amada. Para Morelli o pombo significa a mesma coisa. A escolha da tradução mantém o ar crível da história, colocar o termo “nunca mais” para ser proferido por quem atendesse ao telefone da empresa foi também uma criativa resolução para uma adaptação coerente com a realidade do enredo.

Com relação ao personagem redondo, elegi Berê para a análise. E a transcrição também mantém traços poeanos. Há uma iconofagia na criação de Berê, a imagem da mulher atual devora a imagem da mulher do romance do século retrasado. Na comparação a personagem-fonte era totalmente passiva. Ela não participa de um único diálogo em todo o conto. É uma lembrança do narrador, não tendo possibilidades de ação própria. Berê possui o estereótipo da mulher do século XXI, trabalha, tem sonhos, é proativa ao buscar melhorar na carreira e na beleza física, para se sentir sexy. Mas, junto com essa vontade de conquistas traços poeanos brotam da personagem. Ela é muito dependente da aprovação do primo. Submissa a ele. Submete-se a uma operação arriscada em prol da beleza e da carreira, mas sempre manipulada pelo primo. No fim da história percebemos que os traços de passividade de Berenice habitam em Berê. As duas personagens mudam física e psicologicamente no decorrer das histórias. Enquanto Berenice passa de mulher jovem, bela, inteligente e saudável a uma mulher bela, mas triste e moribunda, Berê percorre três momentos que acabam por ser parecidos com o da personagem fonte. Uma mulher pouco confiante com potencial para a carreira de cantora, passando a uma mulher confiante, sexy, com uma carreira de cantora em plena ascensão e, por fim, tornando-se uma mulher triste, doente e moribunda. E as duas terminam do mesmo modo, enterradas vivas por causa de um estado cataléptico e sem os dentes por terem sido arrancados pelo primo obsessivo. Embora sejam personagens diferentes

a jornada das duas são bem parecidas, nos fazendo perceber a base poeana na tradução/adaptação.

Analisando o narrador que se traduz/adapta para um meganarrador, por conta da mudança de mídia, percebemos traços que reaproximam *Contos do Edgar* de suas obras-fonte, causando o que chamamos de “encontros” entre o cineasta e o escritor-fonte. Morelli busca manter o estilo narrativo de Poe, conservando seu “tutano” gótico, utilizando para isso as tonalidades das cores onde há uma predominância das cores frias, dando um tom melancólico à fotografia. Os cenários suburbanos, com prédios velhos, instalações antigas, becos sujos, traduzem a ideia de um gótico atual. O gótico de Edgar Poe também é trabalhado pelos planos de câmera. Pois o escritor usa muito as doenças e conflitos da mente para causar horror, Morelli utiliza muito os planos mais fechados, enquadrando o rosto dos personagens, mostrando esse horror pela expressão facial. Medo, agonia, loucura, sofrimento, são facilmente lidos pelos espectadores. Nos momentos de clímax, para ajudar com o efeito, a movimentação de câmera e a edição mais rápida traduz o momento ápice, fazendo com que o espectador mantenha a atenção na tensão que as cenas trazem. Outro instrumento de tensão é a trilha sonora, que, junto com todos os outros narradores já citados complementam o clima denso das *mise-en-scène*.

O cineasta utiliza também a quebra da quarta parede com o leitor – espectador no caso de Morelli – para manter uma forma de discurso análogo ao do escritor fonte. O narrador subjetivo também aproxima as obras, pois faz parte da essência dos contos utilizados jogar com a confiança, sobre os fatos narrados, por parte do leitor. Tudo isso é mantido, fazendo com que os fundamentos narrativos de Edgar Allan Poe estejam presentes na série *Contos do Edgar*.

Encontrar os fundamentos narrativos do Poe na obra de Morelli é perceber a popularização de uma obra norte-americana do século XIX em uma obra brasileira do século XXI. É ecoar a obra do escritor fonte por ser mantida nesta reelaboração crítico-subversiva, chamo assim porque Morelli se aproveita do texto fonte subvertendo-o a partir de outra linguagem.

O cineasta, seguindo o processo cultural latino-americano, carnavaaliza, no sentido bacteriano da palavra, incorporando o alheio e transmutando este para algo seu. Um adendo: não quero com meu discurso imputar o pensamento de que os tradutores ibero-americanos são melhores ou mais hábeis que tradutores de outros locais. Apenas afirmo que Pedro Morelli consegue fazer um bom trabalho tradutório/adaptativo em sua obra.

Esta pesquisa deixa potencial para novos estudos narratológicos, pois utilizei apenas parte dos elementos narrativos. Uma nova pesquisa pode se completar com a análise da tradução do tempo, espaço e ambiente na obra Contos do Edgar. Seguindo a abordagem do pensamento complexo, não há como esgotar os assuntos abordados aqui, pois todos os elementos já estudados, enredo, personagem e narrador, também possuem potencialidade para se desdobrarem em várias outras pesquisas. Além da própria tradução/adaptação que pode gerar novas boas dissertações.

Assim como todo bom contador de histórias, tomando o exemplo de Edgar Allan Poe e Pedro Morelli, termino a minha “história”, embora esférica, com possibilidades de continuções para quem quiser se aventurar nestes estudos.

REFERÊNCIAS

- ALAGÔA, Alexandre. *Van Gogh: solidão e liberdade: análise e crítica da obra Campo de Trigo com Corvos de Vincent Van Gogh*. Licenciatura em Arte Multimídia. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAU, Lisboa, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/10813288/Van_Gogh_Solid%C3%A3o_e_Liberdade. Acesso em: 25 jun. 2017.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- ANDRADE, Roberto Manuela Barros de. Os sentidos da telenovela: as audiências e o texto ficcional. *Revista Brasileira de ciências da comunicação*, v. XXVI, n. 1, jan./jun. 2003.
- ARAUJO FILHO, Mauricio Ferreira de. As personagens femininas de Edgar Allan Poe e as de Paulo Biscaia Filho (Manuscrito): uma comparação de apresentação de Berenice, Morella, Ligeia nos contos e no cinema brasileiro. 2015.
- ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- AZEVEDO, Patrícia A. R. O.; ROCHA, Larissa L. F. Do Broadcast ao Streaming: mudanças (não tão grandes) nas narrativas ficcionais seriadas. *Revista Cambiassu*, São Luis, MA, v. 13, n. 21, jan./jun. 2018.
- BAITELLO JR., Norval; CONTRELA, Malena Segura. Na selva das imagens: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. *Significação - Revista da Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 33, n. 35, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65623>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. Prefácio. In: POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- BENJAMIM, Walter. The Task of the Translator. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (ed.). *Theories of Translating*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 71-82.
- BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de “No tempo das diligências”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. v. II, São Paulo: SENAC-SP, 2005.
- BRUINELLI, Tiago. Simbologia animal: a pomba e o corvo nos bestiários medievais. *Aedos*, Rio Grande do Sul, UFRGS, v. 2, n. 2, p. 230-239, jun./dez. 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/9843/5680>. Acesso em: 25 jun. 2017.
- BULHÕES, Marcelo. Poe tornado Fellini: adaptação literária no cinema autoral. *Libero*, São Paulo, v. 16, n. 32, jul./dez., 2013, p. 1-6. Disponível em: http://administrativocasper.fcl.com.br/rep_arquivos/2013/12/16/1387212822.pdf. Acesso em: 25 jun. 2017.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca: arte & comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1999.

- CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras obras*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Reimpressão da 1. ed. de 2013. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. Sobre o trágico e o enredo ficcional. *Eutomia*, Recife, v. 15, n. 1, p. 107-122, jul. 2015.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Editora Summus, 2009.
- CONTOS do Edgar: entrevista com criadores. *O2 filmes*, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.o2filmes.com/noticias/1834/contos-do-edgar-entrevista-com-criadores>. Acesso em: 27 out. 2017.
- CONTOS do Edgar [série de televisão]. Produção de Fernando Meirelles, O2 Filmes. Direção Geral da série: Pedro Morelli. São Paulo: Fox International, 2013.
- CONTRERA, Malena Segura. Imagens endógenas e imaginação simbólica. *Famecos*, porto Alegre, v. 21, n. 1, 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/21350/1371>. Acesso em: 30 nov. 2017.
- CORTÁZAR, Julio. *O último round*. Tomo I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DIEGESE. In: Dicionário Online de Português, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diege/>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. Prefácio a Poe. In: POE, Edgar Allan. *A narrativa de A. Gordom Pym*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- DOVE. In: The Medieval Bestiary. Koninklijke Bibliotheek, KB, KA 16, Folio 81v, jan. 2011. Disponível em: <http://bestiary.ca/beasts/beast253.htm>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. *A linguagem do cinema*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2006. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource/>. Acesso em: 15 jun. 2018.

GAUDREAU, André. *Du Littéraire au filmique: système de récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UNB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

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, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 21-27, abr./jun. 2009.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1984.

INDRUSIAK, Elaine Barros. *Narrativas de efeito: diálogos entre o conto literário e o suspense de longa-metragem*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de pós-Graduação em Letras, UFRS. Porto Alegre, 2009.

INDRUSIAK, Elaine Barros. A filosofia do suspense: diálogos estruturais entre Edgar Allan Poe e Alfred Hitchcock. *Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 61, p.133-151, jul./dez. 2016.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JOSÉ Saramago após assistir Ensaio sobre a cegueira (2008). [S. l.: s. n.], 8 set. 2011. 1 vídeo (1 h 35 min). Publicado pelo canal Elala2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5MbYmHyh1wU>. Acesso em: 17 jun. 2018.

KALLAS, Christina. *Na sala de roteiristas: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Man, Game of Trones e outras séries que mudaram a TV*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

MACIEIRA, Clarice. O figurino como objeto sensível na criação do espetáculo “Sob os Olhos dos Outros”, *Caderno de Encenação*, v. 3, n. 11, UFMG, 2010. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/cadernodeencenacao/index.php/revista/article/view/7/6>. Acesso em: 7 ago. 2018.

MARQUES, Reinaldo. A escrita fantástica de “o gato preto”: a máquina do terror. *Fragmentos*, n. 17, p. 77-93, Florianópolis, jul.-dez.1999.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MCSILL, James; SCHUCK, André. *Cinema: roteiro*. São Paulo: DVS Editora, 2016.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MONCLAR, Jorge. *Linguagem cinematográfica: narrando com imagens*. Rio de Janeiro: Jorge Monclar, 2009.

MORELLI, Pedro. Contos do Edgar: entrevista com criadores. Entrevista cedida ao site *O2 filmes*. São Paulo, 20 maio 2013. Disponível em: <http://o2filmes.com/noticias/1834/contos-do-edgar-entrevista-com-criadores/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MORIN, Edgar. *O método 4: as idéias*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaios de Antropologia Sociológica*. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

MORTON, J. *A guide to color symbolism*. Colorcom, 1997. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/360277174/Jill-Morton-COLORCOM-COLOR-SYMBOLISM-pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

OLIVEIRA, Bruno Silva de. O corvo como mensageiro da morte no conto O corvo, de Edgar Allan Poe. In: NÚCLEO DE ESTUDOS EM LINGUAGEM, LÍNGUAS MINORITÁRIAS E IMAGINÁRIO (NELIM). *O imaginário do medo: caderno de estudos*. Goiânia: NELIM/UFG, 2011. *E-book*.

O QUE é essa tal de mise-en-scène? In: 365 FILMES. Disponível em: <http://www.blog.365filmes.com.br/2017/06/o-que-e-essa-tal-de-mise-en-scene.html>. Acesso em: 20 ago. 2018.

PICCININ, Fabiana; STEINDORFF, Gabriel. O narratário como confidente: metaficção e quebra da quarta parede em “House of Cards”. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 11, n. 1, 2017. Disponível em: <http://gorila.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/5534>. Acesso em: 28 ago. 2018.

PIGLIA, Ricardo. *Novas teses sobre o conto: formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília Araújo. *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

PINHEIRO, Amálio. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

QUIROGA, Horácio. *Contos de amor, de loucura e de morte*. São Paulo: Abril, 2010.

RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

RIGONATTO, Mariana. Tipos de Narrador ou Tipos de Foco Narrativo: Brasil Escola. [S. l.: s. n.], 6 fev. 2018. 1 vídeo (16 min 57 s). Publicado pelo canal Brasil Escola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuWBNEGuXJU>. Acesso em: 2 set. 2018.

RODRIGUES, Sonia. *Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV*. 1.

ed. São Paulo: Aleph, 2014.

ROSA, Gian Luigi de. Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excursão da transposição cinematográfica no Brasil. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 297-321, jul./dez., 2007.

ROZSAS, Jeanette. *Edgar Allan Poe, o Mago do Terror*: romance biográfico. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. *Processo de criação em grupo*: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SILVA, Rhuan Felipe Scomação. O horror na literatura gótica e fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (org.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 239-254. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889.pdf>. Acesso em: 22 abr.2018.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, UFSC, Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006. p. 19-53.

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. A influência das cores na construção audiovisual. In: XVIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 03 a 05 jul. 2013. *Anais do XVIII Intercom*. Bauru, SP: Unesp, 2013.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VALLEJO, Cesar. *A dedo*. Edição bilíngue. Tradução Amálio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 2009.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.