



Universidade Federal
de São João del-Rei



PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA
LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL

TASSIANA CALSAVARA ANDRADE

A ESTÉTICA DO MEDO NO LEGADO DE EDGAR ALLAN POE:

uma viagem por meio da palavra, da imagem e do som

São João del-Rei

2024

TASSIANA CALSAVARA ANDRADE

A ESTÉTICA DO MEDO NO LEGADO DE EDGAR ALLAN POE:

uma viagem por meio da palavra, da imagem e do som

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Paiva Vieira

São João del-Rei

2024

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A554e Andrade, Tassiana Calsavara.
A estética do medo no legado de Edgar Allan Poe :
uma viagem por meio da palavra, da imagem e do som
/ Tassiana Calsavara Andrade ; orientadora Miriam de
Paiva Vieira. -- São João del-Rei, 2024.
110 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2024.

1. Literatura Comparada. 2. estética do medo. 3.
Transmidialidade. 4. Adaptação. 5. Re-visão. I.
Vieira, Miriam de Paiva , orient. II. Título.

Tassiana Calsavara Andrade

A ESTÉTICA DO MEDO NO LEGADO DE EDGAR ALLAN
POE: UMA VIAGEM POR MEIO DA PALAVRA, DA IMAGEM
E DO SOM

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Miriam de Paiva Vieira – UFSJ
(Presidente/Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Verônica Daniel Kobs – Centro Universitário
Campos de Andrade, UNIANDRADE
(Titular Externa)

Prof.^a Dr.^a Juliana Borges Oliveira de Moraes - UFSJ
(Titular Interna)

Prof. Dr. Antônio Luiz Assunção
Vice-Coordenador do PPG em Letras

Junho de 2024



Emitido em 10/06/2024

HOMOLOGAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO Nº 20/2024 - PROMEL (13.20)

(Nº do Protocolo: 23122.015953/2024-77)

(Assinado digitalmente em 10/06/2024 16:29)

ANTONIO LUIZ ASSUNCAO
VICE-COORDENADOR
PROMEL (13.20)
Matricula: ###67#4

(Assinado digitalmente em 17/06/2024 13:11)

JULIANA BORGES OLIVEIRA DE MORAIS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
COLET (12.64)
Matricula: ###443#9

(Assinado digitalmente em 10/06/2024 15:29)

MIRIAM DE PAIVA VIEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
PROMEL (13.20)
Matricula: ###080#0

(Assinado digitalmente em 10/06/2024 15:48)

VERÔNICA DANIEL KOB'S
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.979-##

Visualize o documento original em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: 20, ano: 2024, tipo: **HOMOLOGAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**, data de emissão: 10/06/2024 e o código de verificação: 7dafc39240

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, meu pilar, a quem direciono minhas súplicas e gratidão pelas graças alcançadas.

Agradeço à minha mãe Maria de Lourdes que sempre foi o modelo em que me espelhei por sua retidão e responsabilidade. Agradeço pelo amor, incentivo e pela grande importância dada à minha educação, não medindo esforços para investir no futuro de seus filhos.

Agradeço ao meu pai João Bosco por todo cuidado e preocupação, pelas orações e incentivo a leituras, desde os gibis às enciclopédias.

Agradeço a meu irmão, Lucas, com quem compartilho o gosto pela arte, pelo recíproco amor fraterno e incondicional, e torcida pelo meu sucesso, na mesma medida que torço pelo dele. Nossa amizade faz tudo ser mais leve.

Agradeço ao meu marido, José de Arimatea, por todo companheirismo, amor, apoio de diversas formas e orgulho ao falar de minha caminhada acadêmica.

Agradeço à minha avó Raimunda, que despertou em mim o prazer por lecionar, tendo sido minha primeira “aluna”, quando aprendeu a escrever o próprio nome. A ela que sempre reza por mim e que colore meus dias com seu carinho e suas canções, minha profunda gratidão.

Àqueles que se foram, mas que continuam vivos em minha memória, como meus avós e tios que já partiram. Em especial, à minha tia Inácia que tanto vibrava com minhas conquistas e partiu em meio ao processo seletivo do mestrado.

Agradeço também à minha orientadora, Professora Miriam Vieira, que me acompanha desde a graduação, pelo excelente trabalho que desempenha, sendo admirável tanto como profissional, quanto como pessoa. Agradeço por não me deixar duvidar do meu potencial, sempre me incentivando ir além.

Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro que permitiu minha dedicação exclusiva a essa pesquisa.

Agradeço aos ilustradores Landis Blair e Mariana Funes, que me foram muito solícitos e prontamente responderam minhas dúvidas sobre seus trabalhos, de forma a enriquecer ainda mais minha pesquisa.

Agradeço às Professoras Verônica Kobs e Juliana Borges por gentilmente terem aceitado nosso convite para compor a banca, pela leitura cautelosa e comentários valiosos.

Aos professores que contribuíram para minha formação, desde a primeira infância, até o ensino médio, graduação em Letras e mestrado (PROMEL), que carrego em minhas

lembranças, e que estão presentes sempre, seja por seus ensinamentos que são colocados em prática, seja pelas figuras que me inspiram a ser uma profissional do qual se orgulhariam.

Às amigadas de longa data e àquelas que conquistei durante a graduação e durante o mestrado, que escutaram meus desabafos, me aconselharam e me ajudaram a tomar decisões, sendo fundamentais para o sucesso e leveza de minha caminhada acadêmica.

Por fim, àqueles que direta ou indiretamente contribuíram para realização desta pesquisa.

RESUMO

O medo, sentimento primitivo e comum aos seres de diferentes espaços temporais, geográficos e culturais, é relatado de diferentes maneiras, possuindo causas, consequências, tipos e aparências diversas. A estética do medo viaja por entre as narrativas sendo elas ficcionais ou reais, em mídias verbais e não verbais. A presente dissertação objetiva analisar como a estética do medo perpassa os contos “O barril de *amontillado*” e “O coração delator”, de Edgar Allan Poe, e suas adaptações em forma de (a) reescrita em um conto de Lygia Fagundes Telles, (b) ilustrações de artistas do século XIX, como Harry Clarke e Arthur Rackham, e contemporâneos, como Landis Blair e Mariana Funes, (c) canções de um álbum da banda *The Alan Parsons Project*, e, finalmente, (d) animações da Enciclopédia Britannica e Columbia Pictures. Desse modo, analisaremos as obras selecionadas com a finalidade de observar como o medo é manifestado nas narrativas de acordo com as especificidades de cada mídia e em seus respectivos contextos históricos e culturais. Para tal fim, as análises ocorrerão à luz dos estudos da intermidialidade, mais especificamente a transmidialidade segundo Irina Rajewsky (2020), que estuda a relação através das mídias adotando, também, o “conceito viajante” proposto por Mieke Bal (2002). E ainda a noção de re-visão de Adrienne Rich (1972) será abordada para a análise da reescrita como adaptação. Desse modo, verificaremos como o medo, esse sentimento tão conhecido e, ao mesmo tempo infamiliar se configura nas narrativas de modo a despertar no leitor diferentes sensações e reflexões.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Estética do medo. Transmidialidade. Adaptação. Re-visão.

ABSTRACT

Fear, a primitive feeling and common to creatures of different time, geographical and cultural spaces, is reported in different ways, bearing causes, consequences, types and appearances diverse. The aesthetics of fear travels through narratives being fictional or real, in verbal or nonverbal media. This dissertation aims to analyze how the aesthetics of fear permeates the short stories “The Cask of *Amontillado*” and “The Tell-Tale Heart”, by Edgar Allan Poe and its adaptations in the form of (a) rewriting exemplified by a short story by Lygia Fagundes Telles, (b) illustrations by XIX century artists such as Harry Clarke and Arthur Rackham and contemporaries ones such as Landis Blair and Mariana Funes, (c) songs from an album of the band *The Alan Parsons Project*, and, finally, (d) animations of the *Encyclopedia Britannica* and Columbia Pictures. Thus, we will analyze the selected works in order to observe how fear is manifested in narratives according to the specificities of each media and its historical and cultural contexts. For this purpose, the analyses will occur in the light of intermedial studies, more specifically transmediality according to Irina Rajewsky, who studies the relationship through the media, also adopting the “travelling concept” proposed by Mieke Bal. Furthermore, Adrienne Rich’s notion of re-vision will be addressed for the analysis of rewriting as a form of adaptation. Thus, we will verify how the fear, this feeling so well-known and, at the same time uncanny is configured in the narratives in order to arouse in the reader different sensations and reflections.

Keywords: Comparative Literature. Aesthetics of fear. Transmediality. Adaptation. Re-vision.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Harry Clarke, <i>The Cask of Amontillado by Edgar Allan Poe</i> (1919).....	68
Figura 2 - Landis Blair, <i>Fortunato in Poe-bituary</i> , 2014.....	71
Figura 3 - Arthur Rackham, <i>The Tell-Tale Heart</i> , 1935.....	72
Figura 4 - Mariana Funes, <i>The Tell-Tale Heart</i> , 2014.	75
Figura 5 - Capa do álbum <i>Tales of Mystery and Imagination</i> , da banda <i>The Alan Parsons Project</i> (1976).....	82
Figura 6 - <i>Frame</i> da animação <i>The Cask of Amontillado</i> – 8’.....	92
Figura 7 - <i>Frame</i> da animação <i>The Cask of Amontillado</i> – 14’10’’.....	93
Figura 8 - <i>Frame</i> da animação <i>The Tell-Tale Heart</i> – 2’12’’.....	95
Figura 9 - <i>Frame</i> da animação <i>The Tell-Tale Heart</i> – 6’12’’.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ATRAVÉS DAS MÍDIAS PERPASSA A ESTÉTICA DO MEDO	22
1.1 Intermedialidade	25
1.1.1 Transmedialidade e o conceito viajante	27
1.1.2 Adaptação	29
1.2 Sobre os autores e suas obras	33
1.2.1 Sobre Edgar Allan Poe	33
1.2.2 Dos contos investigados: “O barril de <i>amontillado</i> ” e “O coração delator”	39
1.2.3 Sobre Lygia Fagundes Telles	41
1.2.4 Os contos de Telles: “Venha ver o pôr do sol” e “A caçada”	43
1.3 O medo no legado de Poe em imagem, som e audiovisual	44
2 O MEDO QUE PERPASSA AS PALAVRAS	47
2.1 Do <i>amontillado</i> ao pôr do sol: um caso de re-visão	47
2.1.1 O medo que habitava a mulher do final do século XX no Brasil	54
2.2 “Como então, posso estar louco?”: diálogos entre “O coração delator” e “A caçada”	58
3 O MEDO QUE PERPASSA A IMAGEM, O SOM E O AUDIOVISUAL	65
3.1 O medo que viaja por meio da imagem	65
3.1.1 “O barril de <i>amontillado</i> ”, por Harry Clarke	67
3.1.2. “O barril de <i>amontillado</i> ”, por Landis Blair	70
3.1.3 “O coração delator”, por Arthur Hackham	71
3.1.4. “O coração delator”, por Mariana Funes	74
3.2 O medo revelado por meio do som	77
3.2.1 “O barril de <i>amontillado</i> ”, por <i>The Alan Parsons Project</i>	82
3.2.2 “O coração delator”, por <i>The Alan Parsons Project</i>	85
3.3 O medo revelado por meio de palavra, imagem e som	88
3.3.1. <i>The Cask of Amontillado</i> , por Enciclopédia Britânica	91
3.3.2. “O coração delator”, por Columbia Pictures	94
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

“A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido.”

(H. P. Lovecraft)

Se o medo tivesse uma aparência, de que cor seria? Se o medo tivesse um som, seria estridente ou o mais puro silêncio? E se tivesse um sabor, seria amargo como o fel ou agridoce como geleia de pimenta, em uma mistura de sensações? Esse sentimento primitivo inerente aos seres pode ter diferentes causas, diferentes manifestações e acarretar diferentes ações e reações. A presente dissertação busca observar as muitas configurações do medo em narrativas verbais, no caso, os contos de Edgar Allan Poe e suas relações com os contos de Lygia Fagundes Telles, e não verbais como ilustrações, além de narrativas que possuem elementos tanto verbais quanto não verbais como canções e animações. Em cada um desses produtos culturais, podemos perceber como o medo viaja através das narrativas.

Estudiosos da área de Psicologia se desdobram em pesquisas e análises acerca do tema. O que entendemos por medo pode ter múltiplos significados e categorizações. De acordo com Zygmunt Bauman (2008, p. 8), o medo “é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance”. Além da incerteza, o medo está também está relacionado à memória. Sigmund Freud (1997, p. 490) explica que “uma fobia que atue de modo obsessivo só é formada se acrescentar a ela a recordação de uma experiência em que a angústia tenha podido manifestar-se”. Então, o que causa a lembrança duradoura daquele trauma sofrido e, conseqüentemente, sua importância para o indivíduo é justamente a angústia que emergiu durante a experiência e pode vir à tona com algum gatilho acionado.

Na escrita literária, o medo está presente conferindo o ar de suspense de alguma trama ou na relação com algum trauma a ser superado, na composição de personalidade dos personagens ou, ainda, no momento que antecede o clímax. Em narrativas góticas, o medo é um fator essencial, ainda que não necessariamente apareça de modo explícito. Pode aparecer em forma de obsessão, neurose, fobia de algo concreto ou ansiedade, que “[...] embora fique latente a maior parte do tempo no que concerne à consciência, está constantemente à espreita no fundo” (Freud, 1997, p. 448). Já em narrativas que possuem também elementos não verbais, o medo pode ser observado por meio de recursos para além da escrita, como sons e silêncio, cores, luz e ausência dela, perspectiva, texturas, entre outros. Os diálogos que ocorrem entre a

mensagem enviada pelo autor e a recepção do leitor/espectador são essenciais para a produção de significados.

O medo faz parte de um conceito que foi tema de um ensaio de Freud de nome *Das Unheimlich*, publicado em 1919. Grosso modo, *Das Unheimlich* “seria um domínio específico da estética que diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror” (Freud, 2019, p. 29). Freud aponta que, para ele, a estética não se restringe à doutrina do belo, de outro modo, ele a descreve como “a doutrina das qualidades do nosso sentir”. Isso, pelo fato de os sentimentos e adjetivos relacionados ao termo não serem necessariamente de natureza bela. Incluímos nessa configuração a estética do medo. O termo alemão que dá nome ao ensaio pode ser traduzido de diferentes maneiras, sendo, ainda, considerado intraduzível. Para Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, no artigo “Freud e o infamiliar” (2019, p. 8), “[n]enhum vocábulo freudiano apresenta tantas variações e tantas soluções diferentes”. Os autores apresentam algumas traduções: em francês, *L'inquiétantfamilier* (Payot); em espanhol, *Losiniestro*(Biblioteca Nueva); em italiano, *Il perturbante* (Boringhieri); em inglês, *The uncanny* (Standard Edition); em português, *O estranho* (Edição Standard), *O inquietante* (Companhia das Letras) ou, ainda, *O estranho-familiar*.

Nesta dissertação, usamos a edição comemorativa de 100 anos do ensaio publicada pela editora Autêntica, com tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares e do termo *Das Unheimlich* como “o infamiliar”¹. “O *Unheimlich* – tanto a palavra quanto aquilo que ela ‘designa’ não é o mesmo antes e depois da publicação desse ensaio, em 1919, há exatos 100 anos” (Iannini; Tavares, 2019, p. 8). Do mesmo modo, a estética do medo não é estática, isto é, ela não é presa a um tempo e contexto. Pelo contrário, viaja entre eras, lugares e narrativas.

Sobre a escolha da tradução de *Das Unheimlich* pelo termo “infamiliar”, Iannini e Tavares (2019) pontuam que “apesar de ser um aparente neologismo [...] o vocábulo em questão é composto do prefixo de negação (*un-*). [...] Desse modo, *heimlich*, com o que é relativo ao “lar”, é o *familiar*, o *conhecido*, o *costumeiro*” (Iannini; Tavares, 2019, p. 9-17). Assim, o infamiliar pode se referir àquilo que era íntimo, conhecido, mas desconfortante; e que, por ser aterrorizante, deveria permanecer oculto, porém, de alguma forma, veio à tona. Conectando o termo à literatura, Iannini e Tavares postulam que “*Das Unheimliche* é uma palavra e um conceito; o título de um texto e o nome de um sentimento aterrorizante; um domínio desprezado pela pesquisa estética e o efeito da leitura de certos contos fantásticos” (Iannini; Tavares, 2019, p. 7). Alguns adjetivos têm relação com o infamiliar e com o efeito provocado pelas narrativas

¹ Doravante, adotaremos a tradução *o infamiliar* ao nos referirmos a *Das Unheimlich*.

dotadas desse conceito, assim como ocorre com o medo. São eles: estranho, desconfortável, horrível, desagradável, inquietante, sinistro, sombrio, entre outros.

Narrativas que tenham a presença do medo e de tudo aquilo que envolve o infamiliar, como as narrativas góticas, despertam a atenção do público leitor/espectador. A razão desse interesse é apresentada por Steven Bruhm no ensaio *The contemporary Gothic: why we need it* (2002):

Então, [...] por que somos tão atraídos pelo gótico? [...]. Encontramo-nos compelidos a aceitar mais de uma resposta. Claramente, há algum tipo de conforto associado à repetição, mas que tipo de teoria explica esse conforto? Walter Benjamin poderia sugerir que tais narrativas de horror nos confirmam que nós somos a audiência, espectadores distanciados com segurança, cuja integridade é garantida pela dissolução do outro. (Bruhm, 2002, p. 272).²

Por consequência, é perceptível que o gótico atravessou gerações e sempre esteve presente com o passar de centenas de anos, chegando ao século XXI “já transformado e adaptado à miríade dos novos padrões culturais, mas sem perder sua essência: a escuridão, a noite, o Mal, o terror e o horror, a psicologia do medo, a instauração de impasses na racionalidade da lógica” (Rossi, 2014, p. 75). É inegável que o aspecto gótico permanece nas narrativas contemporâneas com nova roupagem. O fácil acesso à internet e a outros meios de informação fez com que muitas crenças sobrenaturais fossem desmistificadas, pelo fato de haver disseminação de soluções lógicas para aquilo que antes era considerado inexplicável. Com isso, monstros e fantasmas passaram a não ser mais o foco do medo dessas narrativas góticas e sim a perda da sanidade mental, doenças e *true crime*.

Não obstante, em alguns casos, esse medo contemporâneo pode estar representado na figura de zumbis e vampiros, como Vivian Brunner Indart e Verônica Daniel Kobs abordam no artigo “Vampiros e zumbis: metáforas sociais nas relações intermediárias do século XXI” (2016), demonstrando que tais personagens figuram em livros, filmes, games, animações, teatro, musicais, entre outros. Na figura do vampiro contemporâneo, encontra-se o sujeito híbrido que carrega duas identidades: uma monstruosa e outra humanizada. Na figura do zumbi, estão representadas as ansiedades e angústias sociais. Esse personagem que sempre vem atrelado a um mundo apocalíptico acaba por gerar no leitor/espectador a ideia de distopia

² No original: “So, [...], why are we so drawn to the Gothic? Who is this “we” that are craving it? We find ourselves compelled to accept more than one answer. Clearly, there is some kind of comfort associated with repetition, but what kind of theory explains that comfort? Walter Benjamin might suggest that such horror narratives confirm for us that we are spectators, safely distanced onlookers whose integrity is guaranteed by the dissolution of another”. Todas as traduções de citações apresentadas nesta dissertação são de nossa responsabilidade, salvo menção contrária.

iminente do fim do mundo, onde toda a ordem seria alternada, fugindo do conforto do familiar para uma realidade desconhecida. O mais recente acontecimento que reavivou o medo de uma realidade apocalíptica, repleta de incertezas, de frente a um inimigo desconhecido, foi a pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2 que assolou o mundo em 2020.

Sobre zumbis e vampiros, as autoras afirmam que: “[n]ota-se, porém, a atribuição de novos traços a essas criaturas, o que consolida a possibilidade de essas novas características serem consideradas um reflexo da sociedade contemporânea” (Indart; Kobs, 2016, p. 388). Da mesma forma, o gótico dos contos de Poe do século XVIII encontram em suas adaptações do final do século XX e começo do século XXI a nova forma necessária para refletir os temores da sociedade em que se insere. Desse modo:

Ainda que, do ponto de vista da historiografia literária, possamos também entender o Gótico como um estilo de época restrito à Europa (especialmente ao Reino Unido) dos séculos XVIII e XIX, é fácil observar que a amplitude, a permanência e a pujança cultural da maquinaria gótica estendem-se até a contemporaneidade, nas mais diversas mídias artísticas – cinema, histórias em quadrinhos, música, séries televisivas, videogames, moda. (França, 2019, p. 41).

Como observado, essa permanência se expande para diferentes mídias e podemos atribuir o sucesso do gótico ao jogo de sedução que é feito com o leitor/espectador, pois além de atizar a curiosidade, desperta sentimentos ocultos e excita com a adrenalina que o suspense suscita e, tudo isso, promovendo reflexões e com o conforto do distanciamento. “O Gótico, é apelativo, tira prazer do terror e confere-lhe sensibilidade estética, pois nos seus melhores momentos é muito mais que apenas uma cena sangrenta, já que causa um impacto psicológico significativo” (França, 2019, p. 39-40). Ou seja, não se trata de violência gratuita, mas um insólito que carrega sua – ainda que sombria – beleza estética e múltiplos significados.

Inseridos no gótico, encontram-se os gêneros horror e terror, que apesar de muitos pontos de semelhança, se diferem em características fundamentais e efeitos no público. Em seu ensaio *Sobre o sobrenatural na poesia* (1826), Ann Radcliffe apresenta, em forma de diálogo, uma discussão sobre o sobrenatural, onde consta sua distinção entre o terror e o horror, que ocorre considerando o tratado de Edmund Burke (1757), *Uma investigação filosófica acerca da origem de nossas ideias do sublime e do belo*. No diálogo, é mencionado que o que causa o sublime, segundo Edmundo Burke (1757), é a união da grandeza com a obscuridade, descrita com “uma espécie de tranquilidade tingida de terror”³ (Radcliffe, 1826, n.p.), que começa na imaginação. Essa grandiosidade levaria o ser ao extremo de suas emoções ao se deparar com o

³ No original: “[...] a sort of tranquility tinged with terror [...]”.

poderoso, terrível e, ao mesmo tempo, maravilhoso. Radcliffe apresenta terror e horror como oposições, em que o primeiro “expande a alma, e desperta as faculdades a um grau elevado de vida”⁴ (Radcliffe, 1826, n.p.), sendo que o segundo “as contrai, congela e quase as aniquila”⁵ (Radcliffe, 1826, n.p.). Portanto, o terror apresenta uma função contemplativa, sendo moralmente mais aceitável, levando o sujeito a refletir sobre o objeto que lhe causa medo e buscando meios de combatê-lo ou evitá-lo. Por outro lado, o horror tem o foco no objeto, apresentando-o de forma explícita em uma demonstração de violência gratuita. Enquanto no terror, pela presença da obscuridade, a imaginação do público é provocada; no horror, por sua excessividade demonstrada, sentimentos inferiores como a repulsa são ativados, devido à falta de espaço que se é dada para o uso da imaginação.

Para melhor entender essas relações, o autor Noël Carroll em seu livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999) busca investigar filosoficamente o gênero do horror. Segundo Carroll (1999), o horror é um gênero moderno, com insurgência no século XVIII e se insere no gótico, termo que abrange um vasto território. O autor menciona um esquema classificatório quádruplo sugerido por Montague Summers: *o gótico histórico*, que representa uma história situada no passado imaginado, sem sugerir eventos sobrenaturais; *o gótico natural ou explicado* que introduz o que parecem ser fenômenos sobrenaturais apenas para dissolvê-los por meio de explicações, em que figura o fantástico; *o gótico sobrenatural*, o mais importante para evolução do horror como gênero, no qual a existência e a ação cruel de forças não naturais são demonstradas de maneira vívida; e *o gótico equívoco*, que também figura o fantástico, torna ambígua a origem sobrenatural dos acontecimentos que aparecem na narrativa em personagens psicologicamente perturbados.

A diferença essencial entre terror e horror é a presença de monstros neste, pois narrativas de terror “embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiado humanos” (Carroll, 1999, p. 31). Porém, somente o monstro ou entidade monstruosa não bastam para que uma obra seja considerada de horror, visto que também mitos, contos de fada e odisséias contam com a presença desses seres em suas narrativas.

O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo. (Carroll, 1999, p. 31).

⁴ No original: “[...] expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life”.

⁵ No original: “[...] contracts, freezes, and nearly annihilates them”.

Então, Carroll pondera que no horror o monstro seria um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que nos contos de fada o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário. Essa diferenciação será retomada na teoria de Tzvetan Todorov sobre o fantástico, sob outra nomenclatura.

Sobre a função do horror, Carroll admite que, em alguns casos, pode ser usado para assustar as pessoas, especialmente do sexo feminino, para que aceitassem com submissão seus papéis sociais, ao introduzir personagens como damas em perigo e monstros sedutores como vampiros. Em alguns casos, o horror revelava também as posições políticas, com o comunismo na representação do Mal. Partindo para o preceito de que, no horror, os monstros seriam alegorias aos medos e àquilo que foge da ordem natural do mundo civilizado, os autores podem acabar revelando aspectos de sua personalidade na escrita como racismo, xenofobia, homofobia, entre outros, a partir do que eles associam a monstros, como é perceptível em obras de H.P. Lovecraft. Porém, Carroll (1999, p. 279) explica que “o imaginário do horror pode ser, e foi usado a serviço de temas politicamente progressistas em contextos sociais dados”. Assim, compreenderiam questões que violam “categorias culturais vigentes” e não só as da época em que foram escritas.

Em uma nota de rodapé, Carroll faz uma relevante observação. Para o autor, a maior parte da obra de Poe não se insere no gênero do horror e, sim, do terror psicológico. Apesar disso, a ênfase que deu em “pintar as sensações psicológicas dos personagens” exerceu grande influência sobre muitos dos mais importantes escritores do gênero horror. Sobre o gênero em que Poe se insere, Vasconcelos (2002) revela que:

Radcliffe, subscrevendo as teorias de Burke a respeito do belo e do sublime, privilegia o terror em detrimento do horror, pela capacidade que aquele tem de elevar a mente, estimular a imaginação e produzir a ação do sujeito. O terror é a condição de fuga e o reconhecimento do objeto ameaçador é que permite a circunscrição e a superação de seus efeitos. (Vasconcelos, 2002, p. 131-132).

Com temáticas e funções semelhantes, cada gênero, à sua maneira, retrata assuntos pertinentes que refletem os anseios do mundo à sua volta, porém o terror incita uma reflexão maior, pois o monstro se aproxima mais da realidade e provoca mais medo: a própria mente humana.

Cada uma das mídias investigadas nesta dissertação transmite as narrativas a seus receptores e geram estímulos aos sentidos humanos com relação ao medo. Porém, o receptor se

encontra em um distanciamento que o permite, de certo modo, vivenciar uma experiência sem sair de sua zona de segurança, como sugere Bruhm:

Parece que queremos essas ficções de dentro para fora; nós as ansiamos não por sua distância, mas por seu imediatismo, pois elas fazem nossos corações dispararem, nossa pressão arterial subir, nossa respiração se tornar superficial e rápida, e nossos estômagos enrolarem. Assim como o sujeito traumatizado, nos agitamos fisicamente quando nos deparamos com um desfile de imagens incontroláveis e horripilantes que são estranhamente familiares, tão estranhas quanto abjetas. (Bruhm, 2002, p. 272).⁶

Portanto, o suspense que envolve a temática faz com que sejamos compelidos para o extremo de nossas sensações causando, assim, reações em nossos corpos. Levando em consideração a função do medo como um mecanismo de defesa que faz com que nos protejamos do perigo, quando esse perigo ocorre na ficção a experiência se torna viável. “Paradoxalmente, precisamos da consistente consciência da morte fornecida pelo gótico para entender e ansiar por essa vida” (Bruhm, 2002, p. 274).⁷ Unindo essa constatação à epígrafe deste capítulo por Lovecraft, podemos dizer que esse sentimento primitivo – o medo – nos leva a pensar na efemeridade da vida e a valorizá-la, considerando o receio que todos já tiveram em algum momento: o de perdê-la. “Lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto – dotando-a de um propósito que torna preciosos todos os momentos vividos” (Bauman, 2008, p. 47). O medo é familiar e infamiliar, paralisante e inquietante, ansiado e rejeitado – tudo isso ao mesmo tempo. Por conseguinte, nos colocamos no lugar do outro na narrativa, sentindo na pele as impressões dos personagens, mas com o conforto do distanciamento.

A relação entre o medo e as narrativas literárias é objeto de estudo há séculos. Como exemplo recente, temos o e-book de ensaios *Sobre o medo* (2020), organizado por Júlio França e Marina Sena, que discorre sobre a presença do medo na literatura brasileira no século XX. Sobre a importância de se investigar o medo, é afirmado por André Cardoso na introdução do e-book que “longe de simples escapismo, as produções culturais que buscam explorar o medo artístico nos forçam a questionar nossas identidades, nossos pressupostos e até mesmo nossas organizações políticas” (Cardoso, 2020, p. 8). Nesse sentido, acreditamos que a presente dissertação tem o potencial de propiciar a análise da amplitude de sentidos que produzimos

⁶ No original: “We seem to want these fictions from the inside out; we crave them not for their distance but for their immediacy, for they make our hearts race, our blood pressure rise, our breathing become shallow and quick, and our stomachs roll. Like the traumatized subject, we physically roil when faced with a parade of uncontrollable and horrifying images that are strangely familiar, as uncanny as they are abject”.

⁷ No original: “Paradoxically, we need the consistent consciousness of death provided by the Gothic in order to understand and want that life”.

sobre o mundo ao nosso redor, nossa relação com os outros e com nós mesmos, partindo desse sentimento tão primitivo.

A temática aqui trabalhada gera densas pesquisas, porém sob diferentes perspectivas de análise. Podemos citar que no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (PROMEL/UFSJ), há dissertações que dialogam com nossos objetos e embasamento teórico. Como exemplo, na dissertação defendida por Guilherme Augusto Duarte Copati em 2014, intitulada *Horror e paródia: o gótico pós-moderno de Margaret Atwood*, aparecem aspectos como o medo e suas nuances, “o infamiliar” de Freud, “a filosofia da composição” de Edgar Allan Poe e o gótico. Em 2016, a dissertação *Aspectos da literatura gótica na construção identitária da vampira Cláudia em Entrevista com o vampiro: a sombra de mulher em um corpo de criança*, defendida por Luciane Andrea De Oliveira, também tratava do universo gótico que envolve o medo. A mais recente dissertação defendida acerca da temática foi *Rastros do gótico na escrita de autoria feminina brasileira no século XX*, por Claudia Cardinalli Fernandes em 2018. Nela, podemos observar uma pesquisa que se aproxima mais com o nosso recorte, aprofundando-se na temática que integra o gótico, o infamiliar, o medo, o horror, entre outros. A autora cita Edgar Allan Poe e Lygia Fagundes Telles como componentes da “plêiade representativa do gótico urbano”. Embora os trabalhos não tenham o mesmo foco, nem mesmo similares métodos de análise, é possível notar como o interesse acadêmico pela temática se apresenta ao longo dos anos na mesma linha de pesquisa. Desse modo, a presente dissertação pode contribuir para pesquisas que usam a transmidialidade como operador teórico, para futuras análises das diferentes configurações do medo nas narrativas e dos significados que essas configurações carregam.

Sobre nossos objetos de estudo, é possível encontrar um campo vasto de pesquisa, seja por obras isoladas, seja pela relação entre eles. São diversos os trabalhos de conclusão de curso comparando os contos fantásticos de Poe e Telles, além de artigos acadêmicos. Como exemplo, citamos o artigo publicado na Revista UFRJ sob o título “Lygia e Poe: mistérios extraordinários” (2013), do então mestrando em Literatura Brasileira pela UFRJ, Rafael Mendes. Há também trabalhos em que se encontra a análise de contos de Telles sob a perspectiva da teoria do ensaio *A filosofia da composição*, de Poe, como a dissertação *Universos fantásticos: os contos de Lygia Fagundes Telles* (2013), de autoria de Wandeir Araújo da Silva, mestre pela Universidade Federal da Paraíba. A dissertação *Tradução comentada de “A caçada” de Lygia Fagundes Telles – uma proposta estrangeirizante* (2021), de Bianca Presotto, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, aponta a relação entre os contos “A caçada” e “O coração delator”.

“*Eying the Evil Eye: Edgar Allan Poe’s The Tell-Tale Heart and Its Visual Interpretations*”, artigo de Anna Krawczyk-Łaskarzewska, da Universidade de Várnia-Masúria (Polônia), publicado em 2014, discorre sobre adaptações visuais de “O coração delator”, especificamente histórias em quadrinhos. O artigo de Jinto Michael da Faculdade St. George, na Índia, “*Illustrating Violence, Mystery and Desolation: Comparing Poe’s Storytelling and Hinds’ Rendering of ‘The Tell-Tale Heart’*” (2017), também aborda a adaptação do conto seguindo a mesma linha do mencionado anteriormente.

Vitor Rodrigues Soares, da Universidade Federal de Uberlândia, no artigo “O Espaço como causador do medo em *William Wilson*, de Edgar Allan Poe” (2017), explana como o espaço ficcional é responsável por desencadear o medo nessa narrativa. No artigo “Entre máscaras: o medo em *A máscara da morte rubra*, de Edgar Allan Poe” (2021), de Érica Antonia Caetano, doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá, o medo é analisado pela perspectiva do fantástico. Podemos encontrar também estudos sob a perspectiva da intermedialidade, como “*The Raven*”: referências, traduções e intermedialidade (2019), tese de Helciclever Barros Da Silva Vitoriano, da Universidade de Brasília, que promove um debate sobre a potencialidade intermidiática do poema “O Corvo”, de Poe.

Em narrativas curtas, como o conto, o medo aparece de forma ainda mais evidente, por toda intensidade que o gênero traz. Considerado o pai do terror, Poe é, também, um dos maiores nomes a se considerar quando o assunto é o gênero conto, como discorre Paul March-Russel (2009, p. 32):

[...] nenhuma obra contemporânea de crítica de contos omitiria o nome de Poe, uma vez que ele é quase universalmente considerado como provedor da base para o conto moderno. Em sua época, Poe era uma figura marginal, mas indiscutivelmente sua distância da respeitabilidade e crítica comercial permitiu-lhe adivinhar o desenvolvimento futuro do conto. (March-Russel, 2009, p. 32).⁸

Essa intensidade do conto faz com que seja um gênero propício para a análise da temática do medo. E se é imperativo fazer análises, tendo como ponto de partida postulações de Poe sobre *short story* (conto, no português), “o uso do conto por Poe é moderno por causa dessa precisão matemática” (March-Russel, 2009, p. 34).⁹ A precisão matemática a que March-Russel se refere trata de sugestões de Poe sobre como deve ser o conto, sugerindo que deve durar no máximo duas horas de leitura, para ser lido de uma vez. Além da brevidade, um efeito

⁸ No original: “[...] no contemporary work of short story criticism would omit Poe’s name since he is almost universally regarded as supplying the basis for the modern short story. In his day, Poe was a marginal figure, but arguably his distance from commercial and critical respectability allowed him to divine the future development of the short story”.

⁹ No original: “Poe’s use of the tale is modern because of this mathematical precision”.

preconcebido é esperado, que se trata do efeito único (*single effect*) a ser produzido pela concisão da narrativa. Assim, cada palavra escrita deve contribuir para a existência desse efeito.

Com seus contos de terror e ideias sobre o conto enquanto teoria, Poe inspirou inúmeros autores ao redor do mundo. No Brasil, a romancista e contista Lygia Fagundes Telles é leitora confessa de Poe, como foi dito em uma entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, em 1998. É notável que nos contos de Telles haja inspiração nos de Poe como escritor e teórico, apesar das diferenças geográficas, históricas e culturais. Dessa maneira, é relevante analisar os contos de Poe e de Telles a fim de se observar como o medo é externado em uma escrita e em outra, refletindo sobre como os aspectos culturais designam a formação dos personagens e as escolhas na composição das obras – seja de palavras, estilos, contextos. Sobre o gênero conto, Telles aponta:

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrematadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo. (Telles, 1998, p. 29).¹⁰

Adicionando ao pensamento de Telles as razões pelas quais o conto é um gênero apropriado para se trabalhar com a temática almejada, Charles May (2004, p. 5) afirma que “uma das implicações mais importantes da compactação exigida no conto é a sua necessidade de transformar meros objetos e eventos em significados”.¹¹ Portanto, essa característica intensa do gênero faz com que o leitor experiencie melhor e capte mais facilmente os significados que trazem a narrativa.

A própria brevidade do conto, bem como os dispositivos artísticos necessários exigidos por esta curta, obrigam-no a focar não toda a experiência, (seja ela qual for) em todas as suas categorizações perceptivas e conceituais, mas antes em uma única experiência levantada do fluxo cotidiano da realidade humana e da luta ativa, uma experiência que se eleva precisamente porque não é uma fatia daquela realidade, mas antes um momento em que a própria “realidade” é desafiada. (May, 2004, p. 12).¹²

¹⁰ Fala de Lygia Fagundes Telles em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998).

¹¹ No original: “One of the most significant implications of the compactness demanded of the short story is its need to transform mere objects and events into significance”.

¹² No original: “The very shortness of the short story, as well as the necessary artistic devices demanded by this shortness, force it to focus not the whole of experience, (whatever that is) in all its perceptual and conceptual categorization, but rather on a single experience lifted out of the everyday flow of human actuality and active striving, an experience that is lifted out precisely because it is not a slice of that reality, but rather a moment in which “reality” itself is challenged”.

Assim, a curta narrativa desenvolve, de forma sucinta, uma experiência vivida que desloca o personagem do seu lugar comum, de algum modo.

A presente dissertação busca analisar como se configura a estética do medo nos contos “O barril de *amontillado*” e “O coração delator” e suas adaptações à luz dos estudos sobre a intermedialidade. Além disso, observar como se dão as configurações em nível verbal, relacionando os contos “Venha ver o pôr do sol” e “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles.

Apresentada como um “conceito viajante”,¹³ proposta por Mieke Bal em 2002, a temática do medo perpassa por diferentes mídias de modo comum, mas que se diferem de acordo com suas especificidades. Desse modo, serão analisadas adaptações que tiram proveito da palavra, do som e da imagem, tendo como ponto de partida contos de Poe que usam de recursos literários para demonstrar como o medo se instaura. Os contos já citados de Telles, as ilustrações dos artistas Arthur Rackham, Harry Clarke, Mariana Funes e Landis Blair, animações produzidas pela *Columbia Pictures* e *Enciclopédia Britânica*, além de canções produzidas por *The Alan Parsons Project*, que são adaptações dos referidos contos, serão os objetos analisados, e a proposição é de que a estética do medo possa ser observada em uma variedade de mídias, de acordo com a particularidade de cada uma, de modo que cada artista que adapta faz escolhas sobre quais recursos usar e como usá-los para atingir os efeitos almejados.

Nosso objetivo é analisar como se configura a estética do medo em narrativas selecionadas. Por se tratar de um “conceito viajante”, averiguaremos o modo como essa temática se faz presente nas obras tendo como base teórica postulações de Mieke Bal e Irina Rajewsky. Dessa maneira, esta dissertação tem como objetivos específicos: (1) considerar a origem e insurreição do gênero *short-story*, sua relevância e características; (2) analisar os diálogos entre os contos selecionados de Edgar Allan Poe e de contos de Lygia Fagundes Telles, e como estes podem ter sido inspirados por aqueles, seja pelas postulações de Poe sobre o gênero *short-story*, seja por sua escrita; (3) identificar em trechos dos contos e em partes das ilustrações e das animações como o medo se configura, considerando a transmedialidade como operador teórico; (4) utilizar como base a teoria da adaptação segundo Linda Hutcheon para investigação dos objetos a partir das características adaptativas e formas de engajamento; (5) analisar a reescrita como adaptação, considerando a teoria de Adrienne Rich sobre re-visão; (6)

¹³ Mieke Bal usa no original em inglês o termo *travelling concept* que é traduzido para o português de diferentes maneiras. Nesta dissertação, adotaremos o termo “conceito viajante” pelo fato de a palavra *conceito* ser mais adequada para a estética aqui observada e pelo fato de a autora usar o verbo viajar ao descrever o movimento do conceito por entre as narrativas.

levar em conta postulações de Claus Clüver e Kate Newell sobre o entendimento de ilustração como uma forma de adaptação; (7) considerar a teoria de Werner Wolf sobre ficção musicalizada a fim de compreender a relação que ocorre entre a palavra e a música; (8) apresentar como a estética do medo se modula em um “conceito viajante”.

Para cumprirmos os objetivos listados, primeiramente, serão apresentadas as teorias básicas da pesquisa, como nosso entendimento dos Estudos de Intermidialidade, em que se insere a transmidialidade, segundo a teórica alemã Irina O. Rajewsky, que tem como suas principais áreas de pesquisa as teorias sobre inter- e transmidialidade literárias, de modo a abordarmos esse conceito que servirá de operador teórico para nossas análises. Para tal, vamos apresentar um breve histórico da Intermidialidade como ramo da Literatura Comparada. Nesse percurso, contaremos com a apresentação de conceitos como intertextualidade, da teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva, e pensamento dialógico do filósofo e teórico russo Mikhail Bakhtin. Para se entender melhor a teoria da transmidialidade, aprofundaremos nas postulações da teórica holandesa Mieke Bal sobre “conceitos viajantes” que são transportados por entre disciplinas e narrativas. Pelo fato de os objetos de estudo serem contos de Poe e suas adaptações em forma de reescrita, ilustração, animação e canção, faz-se necessário também abordar teorias sobre a noção de reescrita como uma forma de adaptação a partir das propostas da teórica literária canadense Linda Hutcheon, assim como da escritora inglesa Julie Sanders. Abordaremos, ainda, a teoria de re-visão da escritora estadunidense Adrienne Rich, para analisarmos a reescrita como adaptação, com viés de revisão contextual.

Após a exposição metodológica, nos destinamos a dissertar sobre Poe, sua vida e contribuição teórica com o ensaio *A filosofia da composição*, além de discorrermos sobre seus dois contos que foram selecionados para análise nesta pesquisa. Apresentaremos também as adaptações dos contos de Poe. A partir de então, faremos a análise das obras de modo a observar como a estética do medo se faz presente e se configura nas narrativas como um “conceito viajante”, tomando a teoria apresentada como base para nossa pesquisa.

1 ATRAVÉS DAS MÍDIAS PERPASSA A ESTÉTICA DO MEDO

Este capítulo visa situar nosso entendimento da noção de transmidialidade, que servirá de operador teórico para nossas análises. Para tal, vamos apresentar um breve histórico dos Estudos da Intermidialidade como ramo da Literatura Comparada de modo a traçar um panorama teórico, revisando conceitos que fazem parte da comparação entre mídias. Dessa forma, abordaremos a insurgência dos Estudos da Intermidialidade e, através da categorização dos termos dessa área, versaremos sobre o conceito de Transmidialidade, segundo Rajewsky, que abarca o termo “conceitos viajantes”, proposto por Mieke Bal. Tendo em vista que os objetos de estudo são contos de Edgar Allan Poe e suas adaptações em forma de reescrita, ilustração, animação e canção, abordaremos a noção de reescrita como uma forma de adaptação a partir das propostas de Hutcheon e Sanders e da noção de re-visão de Adrienne Rich. Na segunda seção do capítulo, apresentaremos uma breve biografia sobre cada um dos autores, Edgar Allan Poe e Lygia Fagundes Telles, o contexto em que viviam e escreviam, os estilos a que pertenciam. Na terceira seção, apresentaremos os contos e as respectivas adaptações – objetos de investigação da presente dissertação.

Solange Ribeiro de Oliveira (2020) afirma que a Intermidialidade se tornou um conceito teórico básico, não apenas para o estudo da Literatura, mas para diferentes disciplinas. Para a autora, o termo intermidialidade tem, atualmente, “[...] tratado daquilo que era chamado anteriormente de ‘Estudos Interartes’, mas também daquilo que antes fazia parte do estudo das mídias, que se encontram nos meios de comunicação em massa e nos processos de produção, distribuição e recepção dos mais variados objetos culturais” (Oliveira, 2020, p. 11). Desse modo, o termo ganharia um sentido mais amplo.

Em 1966, Dick Higgins usa o termo intermidialidade “para expressar um modo de ingresso a obras cujas formas eram pouco familiares aos leitores/espectadores da época: poesias concretas, poesias sonoras, happenings e outras” (Ramazzina-Ghirardi; Rajewsky; Diniz, 2020 p. 14) e o renova em 1981, usando intermidialidade ao invés de intermídia em um sentido específico para obras de arte “conceitualmente fundidas” em vez de justapostas.

A partir dos anos 1980, o conceito “Estudos da Intermidialidade” passa a ser utilizado para se referir a estudos até então descritos como “Literatura e Outras Artes” e “Estudos Interartes”, pois conforme Oliveira (2012, p. 16): “[o] termo é incontroverso, já que toda arte exige o uso de mídias, embora nem toda mídia possa ser classificada como arte”. Em 1990, Hansen-Löve usou o termo “intermidialidade” em analogia a “intertextualidade” para capturar as relações entre literatura e artes visuais. A partir de 1990, o termo ganha notoriedade e é

discutido por pesquisadores como Claus Clüver, Lars Elleström, Irina Rajewsky, Werner Wolf, entre outros. Com isso, é apresentada uma gama de perspectivas e definições para o termo. Devido à sua relevância, em vários lugares do mundo vêm sendo formados núcleos de Estudos de Intermidialidade¹⁴, como o Grupo de Pesquisa Intermídia, certificado pelo CNPq que reúne pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais e outras universidades no Brasil e no exterior.

A intermidialidade se encontra inserida na grande área de Literatura Comparada que engloba diferentes categorias de análise dos objetos. Tânia Carvalho (2006, p. 50) explica que é no campo dos estudos semiológicos que “as relações entre a literatura e as outras artes encontram, nas relações que os sistemas sógnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências”. Ainda segundo Carvalho (2006, p. 8), “a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, com recursos analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada a seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe”. Dessa maneira, ela é um meio e não um fim.

Em um breve histórico sobre da Literatura Comparada, esse campo teve seu surgimento no século XIX, vinculado a uma corrente de pensamento cosmopolita, pois ocorreu uma ruptura com o clássico. Ao longo dos anos, foram ocorrendo mudanças que culminaram na reformulação de conceitos básicos da Literatura Comparada tradicional. Carvalho (2006, p. 45) discorre que “entre as diferentes contribuições, foram utilíssimas as noções de Iuri Tynianov sobre a evolução literária, de Jan Mukarovsky sobre a função estética e sobre a arte como fato semiológico e de M. Bakhtin sobre o dialogismo no discurso literário”. Nesse contexto, Bakhtin resgata as perspectivas diacrônicas da obra: “a compreensão de Bakhtin do texto literário como um ‘mosaico’, construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve o que escuta” (Carvalho, 2006, p. 48-49). É de Bakhtin o pensamento dialógico, conceito-base para a noção de intertextualidade de Julia Kristeva.

Conforme explica Dennis Cutchins (2017, p. 74), Bakhtin “[...] argumenta que todos os textos estão mais ou menos constantemente em diálogo, ajustando-se aos outros textos ao seu redor, bem como às múltiplas intenções”.¹⁵ O autor indica que “[t]raduções são constantemente

¹⁴ Para mais informações sobre a pesquisa empreendida no âmbito da intermidialidade no Brasil, ver o artigo “*Intermediality in Brazil: A Diachronic Survey*” (2024), de Figueiredo, Paiva Vieira, Domingos e Vieira, publicado no *The Palgrave Handbook of Intermediality*.

¹⁵ No original: “Bakhtin [...] argues that all texts are more or less constantly in dialogue, adjusting themselves to the other texts around them, as well as to multiple intentions”.

afetadas por ventos culturais e linguísticos” (Cutchins, 2017, p. 74).¹⁶ Assim, com o pensamento dialógico, Bakhtin reflete sobre o combinado feito entre o emissor e o receptor no que diz respeito aos ajustes a serem feitos em relação a esses ventos culturais, antecipando o ajuste de objetivos, assim como as intenções do emissor. Cutchins (2017) acrescenta ainda que o pensamento dialógico sugere que todos os significados, incluindo aqueles gerados por adaptações, são negociados em uma complexa rede intencional e não-intencional de significados e diálogos. Isso sugere que a adaptação ocupa um lugar – ou até mesmo lugares – no espectro intertextual.

Em 1969, a partir do pensamento dialógico de Bakhtin, Kristeva chega à noção de intertextualidade (*intertextualité*), em que qualifica o texto como um mosaico de citações, sendo absorção e transformação de outros textos. O termo foi formulado em ensaio presente em seu livro *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Isto posto, é Kristeva quem cunha o termo. Citação, alusão, pastiche e paródia são alguns exemplos de intertextualidade. Ivete Walty (2009, n.p.) ressalta que é importante que o leitor consiga ter conhecimento prévio para melhor entendimento e produção de significados, pois “o leitor ativa sua biblioteca interna a cada texto lido, estabelecendo nexos relacionais entre o que lê e o que já foi lido”.

Influenciado pelo linguista Ferdinand Saussure, Roland Barthes, considerado um dos mais importantes pensadores contemporâneos, fez parte da escola estruturalista – que forma a base da semiologia. Em seu ensaio *Del'oeuvre au texte* (1971), traduzido para o inglês como *From Work to Text* (1977), Barthes ilustra o que define como um texto tradicional (Obra), que seria limitado por gênero, autor e linearidade e onde o leitor cumpriria um papel meramente passivo de consumo; e o que ele define – sem querer apresentar uma definição absoluta – como Texto, que propicia ao leitor um papel ativo por não se restringir às convenções citadas. Barthes via, na literatura, todo texto como um intertexto, o que coloca presente em cada um a cultura e os textos que o cercam. Apesar de analisar primeiramente o texto escrito, a teoria de Barthes se aplica a diferentes formas culturais como fotografia, música, pintura, eventos culturais, entre outros.

Claus Clüver (2006, p. 15) também expressa sobre o que pode ser considerado texto, principalmente no contexto intertextual: “[...] um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como textos que se lêem”. Considerando que a definição de intertextualidade não mais abarca tudo que era considerado texto, pois as fronteiras das mídias estavam sendo atravessadas, houve o surgimento de um novo termo: a intermedialidade.

¹⁶ No original: “Translations [...] are constantly buffeted by cultural and linguistic winds”.

O teórico postula que “sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário, tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes” (Clüver, 2006, p. 15-16). Essa constatação vai ao encontro do reconhecimento de que “intertextualidade sempre significa também intermedialidade [...] e isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais” (Clüver, 2006, p. 14). Assim, a intermedialidade amplia sua abrangência para análises feitas não somente entre textos, mas também entre mídias e suas particularidades e significados. Nesta dissertação, optamos por utilizar a noção de mídia.

1.1 Intermedialidade

À luz dos estudos da intermedialidade, Rajewsky (2012) o considera um termo guarda-chuva por ter grande abrangência nas relações entre as diferentes mídias, que podem ocorrer de várias maneiras, sendo atravessadas, coexistentes, transpostas, entre outras possibilidades. Antes de aprofundarmos no entendimento de intermedialidade, é preciso abordar o conceito de mídia adotado nesta dissertação, considerando que os conceitos de mídia e intermedialidade estão interligados, além do fato de que “[...] recebem definições diferentes nos diferentes objetivos de pesquisa e campos do saber em que são utilizados” (Ramazzina-Ghirardi; Rajewsky; Diniz 2020, p. 18).

Sobre o conceito de mídia, Wolf (2011) elucida que:

Mídia, como utilizada em estudos literários e de intermedialidade, são meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal) mas, prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não se restringem, a ‘mensagens’ referenciais. De maneira geral, a mídia faz diferença no tipo de conteúdo que pode ser evocado, em como esses conteúdos são apresentados e em como são experimentados. (Wolf, 2011, p. 2).¹⁷

Já Clüver (2012) indica que mídia é o que transmite para e entre seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado, com o auxílio de transmissores apropriados.

Já Lars Elleström (2021, p. 11) afirma que “mídias podem ser entendidas como ferramentas comunicativas constituídas por recursos inter-relacionados” e que todas são

¹⁷ No original: “Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential ‘messages.’ Generally, the medium makes a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced”.

multimodais e intermediais pelo fato de serem compostas por recursos básicos que compartilham com outros tipos de mídia ao serem relacionadas. O autor demonstra, ainda, que não se atêm a somente aspectos físicos das mídias, nem somente à construção social da comunicação. Elleström (2021, p. 26), por sua vez, usa o termo produto de mídia “para referir-se ao estágio intermediário que permite a transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para a de um perceptor (o que Irina O. Rajewsky [2010] chamou de ‘configuração de mídia’)”. Segundo o teórico, o produto de mídia pode ser feito de qualquer matéria corporal ou não corporal ou da combinação de ambas, sendo composto não só de objetos sólidos, mas de todos os tipos de fenômenos físicos que possam ser captados pelos sentidos dos seres humanos, tratando-se de entidades culturais que dependem da práxis social: “Defendo que nem mesmo um texto escrito é um produto de mídia por si só; é somente quando uma entidade realiza a função de transportar valor cognitivo entre mentes que podemos conceituá-la como produto de mídia” (Elleström, 2021, p. 30). Exemplificando com um dos objetos desta dissertação, podemos dizer que as ilustrações compõem um tipo de mídia e que a ilustração *The Tell-Tale Heart* (1935), de Arthur Rackham, em particular, é um produto de mídia.

Ainda sobre intermedialidade, Rajewsky (2012) o define como:

um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontecem entre as mídias. ‘Intermediático’, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramediáticos assim como dos fenômenos transmediáticos, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes. (Rajewsky, 2012, p. 18).

Diversos pesquisadores teorizam sobre os estudos da intermedialidade, porém postulações de Rajewsky são guias desta dissertação. Nos estudos da intermedialidade, Rajewsky (2015) sugere três subcategorias analíticas para seu uso: 1) intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática, em que podemos dar como exemplo um romance adaptado para um filme, ou seja, uma transformação de uma fonte que se insere em uma determinada mídia que gera outra mídia por meio de uma transformação midiática; 2) intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, também nomeada como plurimedialidade, em que há a copresença de mídias, como, por exemplo, a ópera; 3) intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas, que vai além da copresença de mídias, mas transpassa as mídias, tematizando, evocando ou imitando/simulando certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, de acordo com as especificidades e limites da mídia em questão, como por exemplo, referências em música a pinturas. A essas categorias, Rajewsky acrescenta a transmedialidade que será analisada na subseção a seguir.

1.1.1 Transmidialidade e o conceito viajante

Rajewsky (2020, p. 75) reflete que a transmidialidade pode ser considerada “uma categoria autônoma (ou, mais precisamente, como uma perspectiva de pesquisa orientada de forma diferente) ao lado daquela da intermidialidade”. Wolf a classifica como uma subcategoria do intermediário. Rajewsky afirma que a transmidialidade se apresenta como uma categoria paralela às de qualidade intermediárias, uma vez que a relação que se procura não é entre as mídias, mas através das mídias. Ela pode ser vista, também, como uma “perspectiva de pesquisa orientada de forma diferente”:

Na categoria da transmidialidade, os objetos de pesquisa são classificados como ‘fenômenos nômades’, cuja forma de manifestação concreta é necessariamente uma forma específica a uma só mídia, mas que são observáveis através das mídias e, portanto, de maneira transmediática. Isso diz respeito, por exemplo, a motivos recorrentes, tipos de discursos, estéticas, estruturas narrativas (por exemplo, a mise en abyme ou a metalepse) ou ainda, mais simplesmente, à própria narração. (Rajewsky, 2020, p. 75).

Já em 2013, Rajewsky havia mencionado uma perspectiva de pesquisa que coloca a transmidialidade em pé de igualdade com a intermidialidade. Ela pondera que:

0[...] apesar de uma sobreposição indiscutível entre os dois, a narratologia transmidial não se esforça para substituir um termo ou conceito pelo outro, mas os justapõe e os percebe como aplicáveis não apenas à pesquisa de práticas midiáticas contemporâneas, mas também à realização de pesquisas históricas. [...] Isso é para dizer que fenômenos transmidiais (sincronicamente ou diacronicamente) se manifestam, ou são observáveis, de forma semelhante em uma variedade de mídias. Assim, em certo sentido, também poderíamos falar de ‘fenômenos viajantes’. (Rajewsky, 2013, p. 22).¹⁸

É importante salientar que: 1) as relações feitas para se usar a transmidialidade como uma perspectiva de pesquisa são observáveis pelo próprio pesquisador, ou seja, elas não são intencionalmente dispostas; 2) não há uma hierarquia entre as obras observadas, ou seja, não há uma obra original e outras secundárias; 3) os fenômenos são observáveis de acordo com a particularidade de cada mídia.

¹⁸ No original: “Despite an undisputable overlap between the two, transmedial narratology does not strive to replace one term or concept with the other but juxtaposes them and perceives either as applicable not only to researching contemporary medial practices but also to conducting historical research. This is to say that transmedial phenomena (synchronously or diachronically) manifest themselves, or are observable, in a similar way in a variety of media. Thus, in a certain sense, we could also speak of ‘travelling phenomena’”.

Na presente dissertação, a estética do medo é o elemento apreciado nas obras. Reforçamos que este é um elemento presente, porém não é disposto de forma intencional pelos autores com a finalidade ser analisado comparativamente; que não há nenhuma posição hierárquica entre as obras, tendo elas equivalência em originalidade, mesmo se tratando de adaptações; e que a estética do medo será considerada de acordo com cada mídia, levando em conta as suas especificidades.

Retomando a um conceito citado por Rajewsky, o de “fenômenos viajantes”, é preciso relacionar com a noção de conceito viajante proposta previamente pela teórica holandesa Mieke Bal (2002) que, em seu livro *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, analisa como uma variedade de conceitos viaja por entre as disciplinas. Para melhor entendimento do que seriam esses conceitos, ela faz uma comparação:

Se existe uma metáfora que pode ser útil na avaliação do uso específico de um conceito, ‘elasticidade’ pode ser ela, porque sugere uma estabilidade inquebrável e quase ilimitada extensibilidade. O adjetivo ‘viajante’ pretende sugerir essas qualidades como base para uma aventura intelectual. (Bal, 2002, p. 14).¹⁹

Com a “elasticidade” sugerida pela teórica, esses conceitos viajantes podem ser ferramentas promissoras na pesquisa de fenômenos recorrentes em diferentes mídias – sejam eles temáticas, estéticas, recursos literários, visuais, entre outros. Mas Bal (2002) salienta que os conceitos não são apenas ferramentas. Eles levantam as questões subjacentes de instrumentalismo, realismo e nominalismo, e a possibilidade de interação entre o analista e o objeto. “Precisamente porque viajam entre palavras comuns e teorias condensadas, os conceitos podem desencadear e facilitar a reflexão e debate sobre todos os níveis de metodologia nas humanidades” (Bal, 2002, p. 29).²⁰ Logo, aliando esse conceito à perspectiva da transmidialidade, podemos promover reflexões a nível histórico e cultural, como observa Rajewsky (2013):

Considerando que a noção de viajar é inerente aos fenômenos e conceitos transmidiais, este sempre equivale a processos caracterizados por uma dinâmica transformacional. A questão de saber se e como os fenômenos transmidiais ‘se traduzem’ e ‘re- traduzem’ em diferentes (mídias) culturas – isto é, como eles se transportam através das mídias e culturas (translatio) – é, portanto, particularmente relevante para estudos futuros da dinâmica complexa de questões relacionadas ao contato. (Rajewsky, 2013, p. 31).²¹

¹⁹ No original: “If a metaphor does exist that might be helpful in assessing the particular use of a concept, ‘elasticity’ might be it, because it suggests both an unbreakable stability and a near-unlimited extendibility. ‘Travel’ is meant to suggest these qualities as the basis for an intellectual adventure”.

²⁰ No original: “Precisely because they travel between ordinary words and condensed theories, concepts can trigger and facilitate reflection and debate on all levels of methodology in the humanities”.

²¹ “Considering that the notion of travelling is inherent in transmedial phenomena and concepts, this always amounts to processes characterized by a transformational dynamics. The question as to whether and how

Não obstante, o tipo de análise que propomos, diante dos conceitos viajantes, pode nos proporcionar perspectivas sobre a função e impactos das diferentes mídias em relação a novas formas de construção de sentidos na contemporaneidade, seja individualmente ou em sociedade. Conforme mencionado, os objetos de estudo desta dissertação incluem adaptações dos contos “O barril de *amontillado*” e “O coração delator” para ilustrações, canções e animações, ativando os diferentes sentidos dos receptores e proporcionando distintos aspectos a serem analisados. Diante disso, entender o que é adaptação, suas características e funções, é algo fundamental para uma análise efetiva dos objetos.

1.1.2 Adaptação

No livro *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon (2013, p. 25) afirma que a adaptação é “repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” e que, assim como a arte deriva de outra arte, as histórias nascem de outras histórias. Desse modo, temos uma obra que foi inspirada em outra(s) já existente(s), mas que é um produto novo e diferente daquele(s), tirando, assim, a possibilidade de se tratar de cópia fiel: “de acordo com sua ocorrência no dicionário, ‘adaptar’ quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado” (Hutcheon, 2013, p. 29). Por essa razão, não se deve trazer a ideia de fidelidade à tona.

Hutcheon nos apresenta três perspectivas inter-relacionadas para definição do fenômeno da adaptação. São elas: 1) como entidade formal ou produto: quando é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular, em que se ocorre mudança de mídia (história em quadrinhos para jogo virtual), de gênero (conto para poesia), ou ainda da mesma história recontada de um ponto de vista distinto; 2) como processo de criação: “a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (Hutcheon, 2013, p. 29); 3) como processo de recepção: “a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (Hutcheon, 2013, p. 30, ênfase no original). Nessas três perspectivas anunciadas, nota-se a relação da adaptação

transmedial phenomena 'translate' into, and 're-translate' from, different (media) cultures - that is to say, how they carry across media and cultures (translatio) – is hence particularly relevant for future studies of the complex dynamics of contact-related issues”.

com a inter- e a intramidualidade; com a reescrita e o pensamento dialógico de Bakhtin; e com a intertextualidade de Kristeva.

Sobre as características da adaptação, Hutcheon (2013) aponta que se presume que:

[...] a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante. (Hutcheon, 2013, p. 32).

Logo, são inúmeras as possibilidades de se adaptar uma obra, visto que os elementos em que se busca equivalência são diversos e podem ser ou não adaptados em sua totalidade. Ademais, pode-se fazer uso de diferentes mídias que geram diferentes tipos de engajamento. Esse tópico é de suma importância para se entender como o leitor/espectador/ouvinte/receptor atua diante de uma obra. Isso se relaciona ao conceito viajante –no caso desta dissertação, a estética do medo– de modo a entendermos como as especificidades de cada mídia geram sensações e percepções naquele que com ela interage.

Ainda, Hutcheon (2013, p. 47) pondera que “a ênfase no processo [...] permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias”. Nesse trecho, Hutcheon apresenta os três tipos de engajamento: verbal, visual e o de interação.

É dito que “no modo *contar* – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual” (Hutcheon, 2013, p. 48). Já no modo *mostrar*, atalha-se para o domínio da percepção direta, com uma riqueza maior de detalhes que é disposta. Aqui incluímos obras visuais e audiovisuais:

O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. (Hutcheon, 2013, p. 48).

No terceiro modo, temos que “[i]nteragir com uma história é também diferente de lê-la ou vê-la, e não apenas por permitir um tipo de imersão mais imediata” (Hutcheon, 2013, p. 51). Nesse modo, não há evocação de uma história pela linguagem, pois ela já está presente nos nossos sentidos, por se tratar de uma experiência sensorial. Como exemplo, podemos citar um

jogo de videogame, onde nossas ações interferem no destino dos personagens, cenário, contexto, pelo fato de estarmos inseridos de forma mais intensa naquele ambiente. Embora a classificação desse terceiro modo pareça sugerir uma relação passiva do leitor/espectador, todos os modos são, sem dúvidas, imersivos, porém de formas distintas.

Hutcheon (2013, p. 55) aponta que: “a tecnologia provavelmente sempre estruturou, para não dizer conduziu, a adaptação, uma vez que as novas mídias constantemente abriram a porta para novas possibilidades para todos os três modos de engajamento”. Por consequência, é possível notar que os avanços tecnológicos, ao longo dos anos, interferem nos modos anteriormente citados.

Como mencionado, Sanders (2006) também traz reflexões sobre o fenômeno da adaptação. Para a autora, a adaptação pode ser “uma prática transposicional, lançando um gênero específico em outro modo genérico, um ato de revisão em si” (Sanders, 2006, p. 32).²² Ademais, Sanders explana o “rico léxico de termos” relacionado à adaptação. São eles: “versão, variação, interpretação, continuação, transformação, imitação, pastiche, paródia, falsificação, travestimento, transposição, reavaliação, revisão, reescrita, eco” (Sanders, 2006, p. 32)²³. Um desses termos vai ao encontro de um dos objetos de estudo na presente dissertação: a reescrita.

Oliveira (2012, p. 63) também aborda o fenômeno da adaptação: “[o] processo de reescrita, vital para a literatura contemporânea, sob a forma de tradução intrasemiótica (dentro do mesmo código) ou intersemiótica (de um para outro código), é moeda corrente, e bastante antiga, em todas as artes”. Entende-se que o ato de se reescrever como adaptação não é recente, mas é de suma relevância para perpetuação da obra, pois é uma oportunidade de o escritor lançar um novo olhar sobre aquele trabalho e de diferentes gerações de leitores/ receptores estarem em contato com os clássicos.

O conto “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, é analisado como uma reescrita do conto “O barril de *amontillado*”, de Edgar Allan Poe. O primeiro foi escrito no Brasil, no final do século XX. Já o segundo foi escrito nos Estados Unidos do século XIX. Em outras palavras, os contos foram escritos em épocas, lugares, contextos e culturas diferentes. “As adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido” (Hutcheon, 2013, p. 202). Retomando o que Mieke Bal (2002, p. 24) postula sobre os

²² No original: “[...] a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of revision in itself”.

²³ No original: “[...] version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, reevaluation, revision, rewriting, echo”.

conceitos não serem fixos, isto é, “eles viajam – entre disciplinas, entre estudiosos, entre períodos históricos e entre comunidades acadêmicas geograficamente dispersas”,²⁴ a estética do medo também é capaz de viajar entre os contextos de Poe e Telles e, assim, assumirem novas formas, descrições e funções.

Diante disso, é formidável buscar entender a noção apresentada por Adrienne Rich em seu artigo “*When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. Women, Writing and Teaching*” (1972, p. 18): “Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver sob uma nova perspectiva, de entrar em um texto antigo sob uma nova direção crítica – é para nós mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência”.²⁵ Nesta noção, a re-visão vai além de uma reescrita, pois atualiza a questão abordada, no caso, motivação para vingança, colocando em foco o olhar sob a realidade atual.

Rich (1972, p. 19) reforça a importância da re-visão: “Precisamos conhecer a escrita do passado, e conhecê-la de forma diferente do que jamais conhecemos; não para perpetuar uma tradição, mas para quebrar o seu domínio sobre nós”.²⁶ Dessa forma, esse tipo de reescrita, com olhar crítico, procura quebrar uma tradição de violência, sendo necessário olhar em redor, conhecer o passado e o presente daquela situação para se modificar o futuro.

No viés de reescrita como uma forma de adaptação, pode-se pensar nas muitas configurações e papéis que podem ser desempenhados a partir de então: “talvez uma maneira útil de pensar sobre adaptação seja como uma forma de escrita colaborativa ao longo do tempo e, às vezes, através da cultura ou da língua” (Sanders, 2006, p. 63).²⁷ Aliando essa constatação ao que Sanders (2006) sugeriu anteriormente ao definir adaptação como “um ato de revisão em si”, trabalharemos nesta dissertação com a adaptação do conto “O Barril de *Amontilado*” como uma reescrita sob o ponto de vista proposto por Rich (1972): a re-visão.

A adaptação em forma de ilustração é abordada por Claus Clüver, que a considera um “fenômeno midiático”, e por Kate Newell, que demonstra como a ilustração pode ir além da função decorativa, servindo como explicação, suplementação e até reinterpretação da obra-fonte.

²⁴ No original: “they travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities”.

²⁵ No original: “Re-vision-the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction-is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival”.

²⁶ No original: “We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us”.

²⁷ No original: “Perhaps a useful way of thinking about adaptation is as a form of collaborative writing across time, and sometimes across culture or language”.

Já a adaptação em forma de canção é analisada a partir da ficção musicalizada, por Werner Wolf, sendo um dos ramos dos estudos da relação entre palavra e música. Wolf apresenta duas categorias: a intermedialidade manifesta e a intermedialidade velada.

Diante de todo o aparato teórico apresentado neste capítulo, prosseguiremos nas seções seguintes apresentando os autores das obras estudadas e o *corpus* da dissertação. Faremos as análises dos objetos selecionados, buscando sempre as conexões com a teoria, a fim de cumprirmos os objetivos almejados da presente pesquisa.

1.2 Sobre os autores e suas obras

Esta segunda seção é destinada à apresentação de Edgar Allan Poe, autor dos contos “O barril de *amontillado*” e “O coração delator”, obras que originaram adaptações analisadas nesta dissertação, e também à apresentação de Lygia Fagundes Telles, autora dos contos “Venha ver o pôr do sol” e “A caçada”, que se relacionam na presente pesquisa aos contos de Poe.

1.2.1 Sobre Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe, nascido em 1809, nos Estados Unidos, foi crítico literário, escritor, poeta e editor. É conhecido por sua escrita cuidadosa e suas tramas que envolvem mistério, horror e melancolia. Temas recorrentes que figuram em boa parte de seu trabalho são: morte, medo, loucura e tristeza. Entre suas obras literárias mais conhecidas, estão o poema “O Corvo” (1845) e os contos “A queda da casa de Usher” (1839), “O gato preto” (1843), “O coração delator” (1843), “O barril de *amontillado*” (1846), entre outros.

Poe teve grande importância também como pioneiro na narrativa de romance policial, com o surgimento do personagem fictício C. Auguste Dupin, um detetive francês que aparece em três obras: “Os assassinatos da Rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1844). Dupin foi o precursor de famosos detetives da ficção, sendo o mais conhecido de todos o Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, que teve sua primeira aparição em 1885 e que ganhou o cinema, os quadrinhos e outras mídias, sendo o detetive mais adaptado da história. Outros autores de destaque no gênero que tiveram suas obras adaptadas são Agatha Christie e seus detetives fictícios Hercule Poirot e Miss Marple, e Maurice Leblanc com seu detetive Arsène Lupin, um ladrão-cavalheiro.

Em 1846, Poe escreveu *A filosofia da composição*, um ensaio em que apresenta um método para uma boa composição de obra literária, calculando a escrita de forma a produzir um

“efeito único”. Sobre a construção de uma narrativa, Poe pondera que ou uma história dispõe de uma tese, ou esta é sugerida por um incidente do dia, ou ainda o autor trabalha na combinação de eventos marcantes que formam a base da narrativa. Poe aponta, no ensaio, gostar de iniciar a escrita considerando um efeito a ser causado. Ele acrescenta que a combinação de efeito e tom ajudam na construção de um efeito na narrativa. Conforme Poe, os autores desejam que os leitores experimentem no começo o que está por vir no desenrolar da trama. Para isso, a primeira sentença deve conseguir manifestar o efeito preconcebido. Para se alcançar esse efeito, é necessário que o autor considere o tamanho da narrativa, sendo lida em uma ou duas horas, não sendo muito longa como um romance, nem curta demais a ponto de ser considerada rasa. Assim, a brevidade está relacionada com a intensidade do efeito: “Em uma narrativa breve, no entanto, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas – resultantes de cansaço ou interrupção” (Poe, 1999, p. 1532).²⁸

Nesse ensaio, Poe usa o próprio poema “O Corvo” como exemplo, demonstrando o *modus operandi* da escrita de sua mais famosa obra. Ele menciona a métrica, a disposição das estrofes e os elementos seletos para a construção da narrativa revelando, inclusive, as alternativas consideradas e as razões das escolhas feitas. Poe cita o chamado “Belo” que é apreciado nas obras, esclarecendo que não se trata precisamente de uma qualidade, mas de uma “intensa e pura elevação da alma” daquele que as contempla: “A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas” (POE, 1999, n.p.).²⁹ O tom de “O Corvo” é melancólico, sentimento tido por Poe como o mais legítimo dos tons poéticos. Compreendemos que a estética do medo que se procura observar nas obras selecionadas para análise nesta dissertação não se enquadra à qualidade de “Belo”, mas à intensidade que provoca o leitor.

Embora as obras de Poe não fossem autobiográficas, muito de sua vida era possível de se notar em sua escrita. A morte de uma bela mulher jovem presente nos contos “Ligeia”, “Berenice” e no poema “O Corvo” nos faz lembrar que o autor perdera a esposa ainda jovem para a tuberculose, embora suas obras tenham sido escritas antes da morte da amada. O abuso do álcool, como relatado no conto “O gato preto”, é tido como uma das prováveis causas da morte de Poe aos quarenta anos de idade.

²⁸ No original: “In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control. There are no external or extrinsic influences – resulting from weariness or interruption”.

²⁹ No original: “Beauty of whatever kind in its supreme development invariably excites the sensitive soul to tears”.

O medo que rondava a sociedade também estava presente em suas obras. Poe, de certa forma, se beneficiava do pavor e da fascinação de temas recorrentes na sociedade de sua época. Destacamos um medo comum na época: o de ser enterrado vivo. O assunto era tão discutido no século XIX como um medo comum que chegou a ser criada a Sociedade para a Prevenção de Pessoas Serem Enterradas Vivas, na Inglaterra Vitoriana.³⁰ O número de relatos de pessoas enterradas vivas era grande e foram criados artifícios para que alguém nessa situação conseguisse se comunicar, caso acordasse em um caixão. Uma doença de nome catalepsia tem sintomas aterrorizadores como paralisação dos membros, rigidez dos músculos, pele fria e palidez, incapacidade de se comunicar e respiração e batimentos cardíacos quase imperceptíveis. As pessoas que sofriam desse mal eram mais suscetíveis a serem declaradas mortas, estando ainda vivas. O medo de ser enterrado vivo era um dos compartilhados por Poe, pois se suspeitava que ele sofria de catalepsia e escrever sobre isso poderia ser, também, uma maneira de externar aquele sentimento um tanto infamiliar. É, então, descrito pelo narrador do conto “O enterro prematuro”, em que depois de citar alguns casos de pessoas vivas tidas como mortas, apresenta uma situação ocorrida consigo mesmo em que imaginava ter sido enterrado vivo e, então, se dá conta de que teve um pesadelo enquanto dormia em um barco. A temática também é tratada nos contos “O barril de *amontillado*” (1846), “A queda da casa de Usher” (1839), “Berenice” (1835) e o “O gato preto” (1843).

Também as alucinações em obras como “O coração delator” (1843) e “William Wilson” (1839) eram algo que fazia parte da vida de Poe e um medo comum àquela época e à contemporânea: o da perda da sanidade. O fantástico nas obras de Poe é o artifício usado para a abordagem da loucura que pode ser também gerada pelo medo extremo. Nessas situações, o medo pode fazer com que o sujeito tenha alucinações e distorça a visão sobre coisas simples e cotidianas. Como exemplo, o conto de Poe de nome “A Esfinge” (1846) conta a história de um personagem que vai passar um tempo na casa de campo de seu amigo e acredita ter visto, certa noite, um enorme monstro um tanto peculiar que tinha o desenho de uma caveira no meio de seu corpo que destacava do resto. Ele não sabia se estava louco por ter aquela visão e a descreve ao amigo. Ao ver o monstro novamente, ele tenta mostrar ao amigo, que constata, através de uma descrição de um livro, que se tratava de uma mariposa conhecida por Esfinge-de-Caveira da espécie *Acherontia atropos*. Ou seja, era uma questão de ponto de vista, uma ilusão de ótica causada pelo desespero.

³⁰ Reportagem do jornal *The Hospital* datado do dia 12 de março de 1904, citando a Associação Londrina de Prevenção ao Enterro Prematuro (*London Association for the Prevention of Premature Burial*). Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5119359/?page=1>. Acesso em: 05 mar. 2023.

Outro tipo de medo explorado em um de seus contos é o das doenças que assolavam o mundo naquela era. Em “A máscara da morte rubra”, Poe explora uma situação em que havia uma pandemia fictícia mundo afora e os sintomas dessa doença seriam “dores agudas e tonturas súbitas e, em seguida, sangramento”, e que levaria a morte em meia hora. A doença pode ter sido inspirada na tuberculose, na epidemia de cólera ou, ainda, na peste bubônica. Esse conto despertaria o mais profundo medo nos leitores hipocondríacos.

Todos esses tipos de medo encontram uma audiência que fica presa àquela narrativa a fim de se saber sua resolução. O infamiliar que faz parte das narrativas de medo, ao mesmo tempo que traz repulsa e pavor, gera fascínio, pois o leitor se coloca naquele universo, enfrentando seus medos, colocando seus sentidos e emoções à prova com a intensidade do efeito único da narrativa breve, mas sempre com o conforto do distanciamento.

Destacamos que Poe fazia parte do movimento literário do romantismo negro (também conhecido como romantismo sombrio) de sua época, como explica Garcia (2020). Para entender melhor sobre a importância da escrita do autor, é preciso entender a origem do movimento em que se insere. O termo “Gótico” tem a sua origem no século II a.C., usado para se referir aos povos bárbaros germânicos, os Godos, que habitavam as costas do Báltico. Segundo Sandra Guardini Vasconcelos (2002, p. 120) em *Dez lições: sobre o romance inglês do século XVIII*, o termo é retomado no século XVIII, e teve inicialmente uma conotação positiva, remetendo a origem do povo britânico e sua cultura, mas logo foi relacionado a tudo que fosse “antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado”, opondo-se ao clássico. Essa duplicidade também foi encontrada, mais tarde, no terreno da literatura.

Como no período do Iluminismo, regras morais eram defendidas rigidamente, muitas emoções ficavam ocultas e vivia-se de aparências. Eis que surge o Romantismo como renovação, na necessidade de se expressar o que estava reprimido dos meios sociais. Então, no século XIX, houve um enfoco no estudo e compreensão da subjetividade, fazendo surgir as ciências sociais:

O Romantismo dirigiu as atenções para desejos outrora ocultos, revelados por sensibilidades românticas os escritores revoltavam-se contra a aristocracia e as normas sociais e políticas da época, dando mais importância ao papel do espírito, das emoções, da subjetividade, da natureza e dos instintos. (Garcia, 2020, p. 15-16).

Como parte da literatura romântica, o gótico se ambientava no sobrenatural, no insólito, em ambientes sombrios como castelos e catacumbas, mansões abandonadas e assombradas, cemitérios, entre outros, carregando aspectos medievais, na maioria das vezes. A obra que marcou o gótico como gênero foi *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado no ano

de 1764, com boa recepção por parte do público. Diante das rápidas mudanças sociais e econômicas da sociedade inglesa, o gótico dramatizava os conflitos e incertezas daquele período: “[...] reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (Vasconcelos, 2002, p. 122).

O gótico, então, lançava incertezas àquele mundo “natural” e “civilizado” ao mostrar o “bárbaro”, deixando exposta a ferida da sociedade da época, que se não controlada colocaria em risco a ordem. Portanto, “o romance gótico apenas exhibe, portanto, as tensões e contradições inerentes à representação que a sociedade setecentista produziu de si mesma” (Vasconcelos, 2002, p. 129). De certa forma, o romance gótico seria uma solução para resolução dos conflitos existentes, visto que o conhecimento do que se teme é o primeiro passo para combatê-lo. E o mal, encarnado no vilão gótico, seria combatido para restauração da ordem. “Se, na sua origem, foi uma reação a determinados traços da vida cultural e social setecentista, ele nunca deixou de ser uma tentativa de explorar e elaborar questões que se constituem em preocupação para a sociedade em que o gênero floresce” (Vasconcelos, 2002, p. 132-133).

Logo, o gótico não se restringe ao período de seu surgimento e ascensão, mas se molda ao período e contexto social em que é manifestado. Por essa razão, nos séculos que se seguiram, o estilo se fez presente, mesmo que com algumas alterações.

Retomando o olhar para o período romântico, percebe-se que o gótico ganha novos ares ao cruzar o oceano. Esse período compreendeu os anos entre 1830 e 1870, nos Estados Unidos. O país sentia uma necessidade de busca de identidade nacional e assim surgiu o período conhecido como Renascença Estadunidense que teve como obras de destaque *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, e *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne. Daí surgiram três grupos literários: românticos, transcendentalistas e românticos negros, subgêneros do Romantismo. Em oposição aos transcendentalistas que apresentavam um otimismo exagerado, os românticos negros privilegiam o sombrio e seu pessimismo:

O Romantismo Negro surgiu neste contexto, tendo-se tornado num dos subgêneros mais célebres da Literatura Estadunidense, devido à quantidade de elementos contraditórios que se combinam de um modo perfeito para criar ficções nas quais o sobrenatural, o estranho, o insólito, o terror psicológico e o Grotesco estão presentes para dar origem a enredos perturbadores e inquietantes. (Garcia, 2020, p. 27).

Em sua tese de mestrado intitulada *Projeções do romantismo negro de Edgar Allan Poe no gótico contemporâneo de Tim Burton* (2020), Maria Luísa Rato de Jesus Garcia delinea a

trajetória do romance gótico de Poe até a contemporaneidade: “O Romantismo Negro consistiu num fenômeno literário e estético em que poetas, escritores e artistas se opuseram aos cânones da escrita e das formas de expressão artísticas mais convencionais” (Garcia, 2020, p. 24). É nesse fenômeno que se insere Edgar Allan Poe, considerado o grande nome desse movimento, se apropriando de alguns elementos da tradição europeia, mas inovando com os traços da realidade estadunidense. Assim, “nos contos de Poe, as características do movimento são evidentes no estado melancólico das personagens e na representação dos seus impulsos irracionais e perversos, que revelam estados emocionais alterados” (Garcia, 2020, p. 14). Assim como podemos observar em “O barril de *amontillado*” e “Venha ver o pôr do sol” a falta de controle da perversidade humana, ela também é evidente em “O coração delator”, com a loucura que culmina em um assassinato, e em “A caçada”, que culmina em um infarto.

Então, aqueles personagens perturbadores que nasceram no período do Romantismo Negro passaram a fazer parte do que se denominou de Gótico. As diferenças entre o estilo britânico e estadunidense são explicitadas por Garcia (2020), que afirma que enquanto o primeiro tinha o foco no alcance social, com um terror físico e espiritual, o segundo centrou-se no terror psicológico e moral. Apesar das diferenças, o gótico estadunidense manteve a estrutura e técnica do britânico. A autora ainda acrescenta:

Daí que na Literatura Inglesa o vilão seja quase sempre pertencente a uma classe social elevada, possuindo uma cultura acima da média. Contudo, na Literatura Estadunidense influenciada por esta corrente mais negra, o interesse sempre se centrou em protagonistas simples e vulgares, por vezes vítimas de estados psicológicos alterados, que se deixavam levar pelas emoções e pela própria intuição, permitindo ao leitor mais envolvimento no enredo. (Garcia, 2020, p.19-20).

As características citadas por Garcia são bem evidentes em muitas das obras de Poe, especialmente no conto analisado nesta dissertação, “O coração delator”, no qual percebemos como a mente alterada do protagonista é capaz de chegar ao extremo. O fato de ser um homem comum, em um casarão comum, aproxima ainda mais a trama ao leitor, que pode até se imaginar naquela situação, como observa Júlio França (2019, p. 45) em seu artigo “Edgar Allan Poe, Fundador da ‘Tradição Gótica’”: “Com Poe, o Gótico deixou de ser um estilo de época e tornou-se o modo narrativo especializado em representar ficcionalmente o Mal, que ainda nos assombra e nos maravilha até nossos dias”, fazendo com que sejam criações atemporais. Reforçando sua relevância no estilo, França (2019) compara metaforicamente Poe a um buraco negro para situar o escritor na tradição literária gótica:

Se me fosse permitido criar uma metáfora extravagante, eu me valeria da teoria da relatividade geral para dizer que Allan Poe surgiu como se fosse um enorme buraco

negro, provocando uma curvatura no espaço-tempo da tradição gótica, e fazendo assim com que os demais autores, inclusive aqueles que o antecederam, fossem atraídos pela força de sua gravidade, e passassem todos a orbitar em torno dele. (França, 2019, p. 33).

Para França, Poe parece ganhar o dom da onipresença, pois “nos faz inverter o eixo cronológico” de modo a lermos, sob sua influência, não somente autores que o sucedem, como H. P. Lovecraft e Stephen King, mas também aqueles que o antecedem, como Ann Radcliffe, Matthew Lewis e Mary Shelley. Para tanto, França considera que “Poe tomou o Gótico como uma linguagem artística, maleável, como uma matéria prima a ser trabalhada” (França, 2019, p. 43-44). Desse modo, a adaptação de obras de Poe torna-se não só possível, como prazerosa, instigante e apreciável. São inúmeras as perspectivas sob as quais esses produtos artísticos podem ser estudados.

Por conta da sua relevância, seja pela escrita literária cuidadosa, seja por sua escrita teórica, é possível encontrar diversas adaptações das obras de Poe para o cinema, teatro, música, quadrinhos, entre outras mídias. Poe morreu aos quarenta anos, em uma situação financeira difícil. Anos depois, seu talento foi reconhecido e seus trabalhos serviram e ainda servem de inspiração para um grande número de escritores e escritoras ao redor do mundo.

1.2.2 Dos contos investigados: “O barril de *amontillado*” e “O coração delator”

Dois contos serão analisados nesta dissertação: “O barril de *amontillado*” e “O coração delator”. Esses contos, além de cumprirem os requisitos de uma boa escrita que Poe propôs no ensaio *A filosofia da composição*, também possuem a temática observada nesta pesquisa, demonstrando as faces do medo e os outros sentimentos, como a loucura. O conto “O barril de *amontillado*”, publicado em 1846, é narrado em primeira pessoa. O personagem Montresor retoma o passado para narrar a vingança cometida contra Fortunato, um grande conhecedor de vinhos que, segundo Montresor, já havia feito várias injúrias a ele, sendo essa a motivação do desejo de vingança. Para que seu plano fosse perfeito, Montresor deveria “punir impunemente”. Aproveitando da vaidade de Fortunato, em um fim de tarde de Carnaval, Montresor o atrai para as catacumbas de seu castelo com a desculpa de que precisava de sua ajuda para atestar que comprara um barril de *amontillado*. Ao longo do caminho, Montresor embriaga Fortunato, que não apresenta resistência ao ser algemado a uma das paredes da catacumba. Nesse momento, o algoz constrói uma parede de tijolos em frente à vítima, que implora por sua vida, mas é deixado lá para morrer. Nesse conto, temos dois personagens: Montresor, que é o algoz, e Fortunato,

que é a vítima. A motivação da vingança é o ressentimento por injúrias feitas à honra daquele que se vinga.

O medo pode ser observado no desenrolar da trama, com uma mistura de sentimentos, tendo seu ápice no final da narrativa. Embora a ironia de Montresor dê pistas para o leitor sobre o que está por vir, as demonstrações de medo começam do meio para o final do conto, pois antes Fortunato estava “atônito” demais para perceber. No seguinte trecho, vemos a primeira demonstração de medo por parte da vítima. “A primeira indicação que tive disso foi um grito surdo e lamentoso vindo das profundezas da alcova. Não era o grito de um bêbado” (Poe, [1846] 2017, n.p.).

Em dado momento, há uma sucessão de gritos altos e agudos vindos de Fortunato, ao perceber a situação em que se encontrava, que acaba por assustar Montresor que, naquele momento, estremece. Aqui, conseguimos perceber um pouco de humanidade no “monstro”. Então, é ouvido um “riso surdo” por parte de Fortunato que fazem os pelos de Montresor eriçarem. Aquele riso era de desespero e incredulidade.

O autor usa de recursos como itálico para demonstrar a súplica de Fortunato. A sensação que temos é de que podemos ouvir seu tom de voz suplicante: “Pelo amor de Deus, Montresor!” (Poe, [1846] 2017, n.p.). Nesse conto, o medo pode se instalar no leitor em forma de surpresa e pavor diante de tamanha perversidade sem remorso.

O segundo conto de Poe observado, “O coração delator”, foi publicado em 1843 e é narrado em primeira pessoa. A trama inicia com o narrador que tenta convencer o leitor de que não é louco, embora o desenrolar da história mostre o contrário. O narrador morava com um idoso que possuía um olho branco cego que o incomodava tanto que o fazia perder o sono e passar noites a observar o idoso. Ele resolveu, então, que deveria fazer algo a respeito, para deter aquele olho que tanto o enfadava. O olho estava sempre fechado, porém, em uma das noites, o narrador acabou acordando o idoso e o olho cego se abriu. Perguntando quem se encontrava ali e ansioso pela resposta, o coração do idoso começou a bater cada vez mais forte e, dessa maneira, estando em seu limite, o narrador matou o ancião. Em seguida, enterrou o corpo no assoalho do quarto. Como o ocorrido foi de madrugada, o grito do idoso acordou os vizinhos que chamaram a polícia. Com um trabalho de ocultação do corpo bem feito, o narrador sentiu-se à vontade para convidar a polícia a adentrar a casa e fazer qualquer verificação, sentando-se no ponto onde havia enterrado o corpo. De repente, ele começou a escutar uma batida que, inicialmente fraca, foi aumentando a ponto de desorientar o narrador e o fazer confessar o assassinato sob o suposto som das batidas do coração do ancião.

A maneira como o narrador tenta convencer quem lê (e na trama provavelmente seria a figura de um alienista, embora isso não fique evidente) de que não está louco já é carregada de desespero. O medo é observado tanto na vítima, o ancião cego, quanto no narrador. Já em “O barril de *amontillado*”, o medo aparece de forma mais sutil no algoz, pois, nesse caso, ele possuía total consciência do ato que cometia. O narrador explana que possui desejos e pensamentos secretos que devem ficar ocultos, mas que vêm à tona: “[...] ele nem suspeitava das minhas ações, das minhas intenções secretas!” (Poe, [1843] 2017, n.p.). A isso, podemos associar o infamiliar, pois se trata do (des)conhecido que estava oculto no íntimo do ser.

No seguinte trecho, percebemos a maior expressão de medo: “Pouco depois, ouvi um gemido surdo e compreendi que fora a manifestação dum terror mortal. Não era um gemido de dor ou de aflição — oh, não! Era o som abafado que sobe do fundo da alma carregada de pavor” (Poe, [1843] 2017, n.p.). E o narrador acrescenta: “Conhecia bem esse som. Mais de uma noite, justamente à meia-noite, quando toda gente dormia, ele partira de meu íntimo, revelando com seu eco assustador os terrores que me atormentavam” (Poe, [1843] 2017, n.p.). Aqui, o narrador revela o medo extremo que sentia, que lhe era familiar, e por sentir tão profundamente acabou afetando sua mente.

Ao longo da trama, o autor explana as sensações físicas do medo como empalidecer, o sangue gelar, o desconforto causado pelo zumbido crescente em sua cabeça, entre outros: “Espumava...delirava... praguejava!” (Poe, [1843] 2017, n.p.). Em vários momentos, na narrativa, percebemos a gradação dos acontecimentos, artifício que Poe usa para provocar o suspense no leitor. Gradação de receio, do som dos batimentos do coração e que se misturavam com a própria voz alterada e as risadas dos policiais que culminaram em sua confissão. Para demonstrar a intensidade, o autor faz o uso de recursos como itálico e repetição: “mais forte! mais forte! mais forte! *Mais forte!*” (Poe, [1843] 2017, n.p., ênfase do autor). Esses artifícios acabam por fazer uma maior imersão do leitor naquela narrativa, causando calafrios e alcançando o suspense que se almeja.

1.2.3 Sobre Lygia Fagundes Telles

Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo, em 1918, e teve representação no pós-modernismo brasileiro. Telles foi romancista, contista e advogada, sendo considerada “a dama da literatura brasileira”. Suas obras são caracterizadas por fantasia, mistério, loucura e morte. As personagens mulheres de Telles são marcantes. Entre suas obras literárias mais conhecidas, estão os romances *Ciranda de pedra* e *As meninas*, que foram adaptados para televisão e

cinema, respectivamente, e seus contos, dos quais se destacam “Antes do baile verde”, “As formigas”, “Seminário dos ratos”, “Venha ver o pôr do sol”.

A escritora cursou Direito em 1941, época em que a grande maioria dos estudantes eram homens e sua presença ali era questionada com desdém. Telles reflete: “Eu trabalhava, estudava, escolhera dois ofícios nitidamente masculinos, era uma feminista inconsciente, mas feminista. Sou escritora e sou mulher. Ofício e condição humana duplamente difíceis de contornar” (Telles,2022).³¹ Segundo Moraes e Souza (2021, p. 124), Telles se destacou na segunda fase da literatura de autoria feminina, considerada fase feminista, que compreende o período de 1944 a 1990: “as personagens deste momento não se adaptam ao enquadramento social que as coloca na condição de inferiorizadas em relação aos homens e apresentam atitudes transgressoras e opostas ao poder masculino exercido sobre elas”. As personalidades e realidades de suas personagens são retratadas de forma detalhada, o que faz com que o leitor se familiarize, emocione e tenha compaixão delas, assim como a autora tinha. A escrita de Telles é comprometida com o leitor, a quem, em suas entrevistas, chama de cúmplice.³²

Telles faleceu recentemente, em abril de 2022, deixando uma grande contribuição para a literatura brasileira. O mistério, uma das características mais marcantes de seus contos, também marcou seu falecimento, pela descoberta de que, em sua certidão de nascimento, consta uma data de nascimento divergente do que era geralmente divulgada.

Sobre a estética do medo, presente em muitos de seus contos, Telles aponta: “Eu falo muito do medo. Medo da morte, da loucura, medo do amor. Tem sempre essa vontade de vencer o medo. Porque o medo avilta, o medo enfraquece”.³³ Essa estética é possível perceber em seu conto “Venha ver o pôr do sol”, em que nos deparamos com o medo da morte, sendo essa solitária e causada por um antigo amor. No conto “A caçada” (1965), o medo, dessa vez da loucura é evidente pelo fato de o narrador tentar, a todo custo, buscar uma razão lógica do porquê de aquela tapeçaria em especial ser tão familiar e, ao mesmo tempo, causar a ele tanto desconforto.

Outros contos de Telles abordam o medo de diferentes formas, recorrendo muitas das vezes ao fantástico, como ocorre no conto “As formigas” (1977). Suas personagens conseguem

³¹Revista E, 2022, p. 37. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/faces-de-um-enigma-perfil-de-lygia-fagundes-telles/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

³² Entrevista concedida a Maria Cláudia Miguel, do *Correio Popular*/Campinas (SP). Disponível em: <https://www.geocities.ws/prosapoesiaecia/ligiafentrevista.html>. Acesso em: 05 mar. 2023.

³³ Trecho de entrevista concedida a Sérgio de Sá e publicada, em março de 1998, na série “A arte de escrever”, do *Correio Brasileiro*. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/04/08/interna_pensar,1358556/lygia-fagundes-telles-por-ela-mesma-eu-luto-com-a-palavra.shtml#google_vignette. Acesso em: 05 mar. 2023.

expressar seus medos de maneira única, medos esses condizentes com a contemporaneidade, como a violência de gênero. Pela intimidade com que são apresentadas, por vezes notamos que as inseguranças e incertezas das personagens configuram o medo em suas obras.

Ainda sobre a autora, Telles ocupou a cadeira de número dezesseis na Academia Brasileira de Letras e em seu discurso de posse em 12 de maio em 1987 afirmou o seguinte:

O duro ofício de testemunhar um planeta enfermo nesta virada do século. Às vezes, o medo. Quando perseguido, o polvo se fecha nos tentáculos e solta uma tinta negra para que a água em redor fique turva e, assim, camuflado, ele possa então fugir. A negra tinta do medo. Viscosa, morna. Mas o escritor precisa se ver e ver o próximo na transparência da água. Tem de vencer o medo para escrever esse medo. E resgatar a palavra através do amor, a palavra que permanece como a negação da morte. (Telles, 1987, n.p.).

Assim, Telles demonstra seu compromisso como escritora em denunciar o medo que testemunha em seu tempo e o faz com uma escrita que envolve o leitor até a última linha. A escolha dos contos da autora como objetos de estudo desta dissertação foi pautada em sua técnica minuciosa de escrita, com inspiração em autores como Edgar Allan Poe, e na relevância da forma como a estética do medo é retratada em sua literatura.

1.2.4 Os contos de Telles: “Venha ver o pôr do sol” e “A caçada”

O conto “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1970, é narrado em terceira pessoa, sendo a focalização onisciente. Na trama, há o reencontro dos ex-namorados Raquel e Ricardo num cemitério abandonado. Raquel, que já se encontra em um novo relacionamento, atende ao pedido de Ricardo para que tivessem um último encontro. Ele a atrai para um lugar ermo, com a desculpa de que gostaria de lhe mostrar “o pôr do sol mais bonito do mundo” e que, para isso, deveriam se dirigir ao suposto mausoléu de sua família. Ao longo do caminho, ele vai contando um fantasioso relato sobre a prima que teria sido ali enterrada. Ao chegarem, Raquel é presa no mausoléu e abandonada à própria sorte. Nesse conto, o algoz é Ricardo e Raquel, a vítima. O motivo da vingança é Ricardo não ter aceitado bem o término do relacionamento e o fato de Raquel ter seguido sua vida e encontrado um novo parceiro, mais rico que ele. Telles compartilhou estilo de escrita misteriosa, sombria e meticulosa de Poe (incluindo o efeito único), pois logo no início já são deixadas pistas do tom da trama, porém atualiza o ambiente e o contexto histórico. Portanto, esse conto é analisado como uma re-visão de “O barril de *amontillado*”. É possível identificar pontos de confluências

e observar como a temática é atualizada e carregada de crítica social. Assim como Poe explorava os medos comuns de sua época, Telles renova a narrativa para explicar um medo comum dos tempos atuais: a violência de gênero.

O conto “A caçada”, também de Telles, foi publicado em 1965. Possui narrador em terceira pessoa, também onisciente. A narrativa começa com um homem adentrando uma loja de antiguidades. Após observar algumas peças, ele se depara com uma velha tapeçaria pregada na parede da loja que retrata uma caçada. Percebe-se que não é a primeira vez que está ali, pois ele questiona a dona da loja o que ela havia passado na tapeçaria, pelo fato de parecer diferente para ele, “daquela vez”. O homem fica obcecado com a tapeçaria, como se fizesse parte do cenário ou da produção da peça, pois sentia que conhecia toda a cena de cor. Sai da loja, mas a cena não sai de sua mente, imaginando o tempo todo qual papel desempenharia naquela tapeçaria ou naquela cena retratada. Mal consegue dormir e no dia seguinte se coloca cedo em frente à loja, chegando antes que a própria dona. Ao convidá-lo a entrar e dizer que ele já conhecia o caminho, o clímax se inicia. O homem se vê cada vez mais imerso na cena retratada, de modo a misturar o cenário da loja de antiguidades ao da cena da caçada em meio às árvores da mata. Eis que sente uma dor aguda no peito e percebe-se a possibilidade de diferentes interpretações, com margem para dúvida se aquilo seria ou não real, se o que o atinge é uma flecha na caçada ou um infarto sofrido, caindo no chão da loja de antiguidades. Nesse conto, é possível identificar pontos de semelhança com o conto “O coração delator”, na temática, na presença do fantástico, na meticulosa escrita e na demonstração de como o medo pode andar ao lado da loucura.

1.3 O medo no legado de Poe em imagem, som e audiovisual

Nessa seção, apresentamos os demais produtos culturais, e seus respectivos autores, que serão analisados no terceiro capítulo: adaptações do conto “O barril de *amontillado*” na forma de ilustrações dos artistas Harry Clarke e Landis Blair; na forma de canção da banda *The Alan Parsons Project*; e na forma de animação em um vídeo produzido pela Enciclopédia Britânica; adaptações do conto “O coração delator” na forma de ilustrações dos artistas Arthur Rackham e Mariana Funes; na forma de canção da banda *The Alan Parsons Project*; e, por fim, na forma de animação em um vídeo produzido por *Columbia Pictures*.

O ilustrador irlandês Harry Clarke (1889-1931) produziu a ilustração em 1919 de mesmo nome do conto “O barril de *amontillado*” para o livro *Tales of Mystery and Imagination*.

A ilustração é em preto e branco e nela observamos a cena em que Fortunato se dá conta de que está algemado às catacumbas do palácio de Montresor.

Em 2014, o ilustrador e artista de quadrinhos estadunidense Landis Blair (1983-) publicou em seu *blog* o que chamou de “Poe-bituário”, um cômico e irônico compilado de obituários dos personagens falecidos das histórias de Edgar Allan Poe. Dentre eles, encontramos o de Fortunato, que em poucas palavras menciona os principais pontos da trama.

O ilustrador britânico Arthur Rackham (1867-1939) publicou, em 1935, uma versão ilustrada do livro *Tales of Mystery and Imagination*, dessa vez em cores, em que encontramos a ilustração para o conto “O coração delator”. Outra ilustração observada que leva o mesmo nome do conto foi publicada em 2014 no site *Deviant Art*, pela ilustradora argentina Mariana Funes (@murraycita), feita para um trabalho universitário. A ilustração é em cores e está disponível online.

Em junho de 1976, foi lançado no Reino Unido um álbum pela banda britânica de rock *The Alan Parsons Project* em tributo ao já citado livro de obras macabras de Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, álbum este que leva o mesmo nome. “O barril de *amontillado*” é um dos contos que tem sua versão em canção no álbum, sendo a faixa de número 4 e que também será analisada nesta dissertação. Tem duração de 4 minutos e 33 segundos e conta com a alternância de tons graves e agudos dos instrumentos à medida que a narrativa avança, sendo condizente com a temática. O vocalista John Miles dá voz a Montresor, enquanto o *backing vocal* Terry Sylvester dá voz a Fortunato. O conto “O coração delator” é adaptado para canção no mesmo álbum, sendo a faixa de número 3 e recebendo o mesmo nome do conto. A canção tem duração de 4 minutos e 38 segundos. O vocalista que dá voz ao narrador é Arthur Brown, alternando com o *backing vocal* de Jack Harris. Os instrumentos alternam entre graves e agudos, com momentos de quase silêncio, de modo a proporcionar a atmosfera do conto.

Outra adaptação de “O barril de *amontillado*” que observaremos é uma animação homônima ao título do conto. A animação é em cores e foi produzida pela Enciclopédia Britânica em 1978. Com duração de 17 minutos e 58 segundos, a animação combina uma série de ilustrações de William O’Donnel com a narração de Robert O’Hara, contendo trilha sonora e alternada com momentos de silêncio e efeitos sonoros. Também em forma de animação, a adaptação que será observada leva o mesmo nome do conto adaptado, “O coração delator”. Produzida em 1953 pela *Columbia Pictures* e com duração de 7 minutos e 43 segundos, a animação é colorida em technicolor com uma sequência de ilustrações feitas por Paul Julian, animação de Pat Matthews e com narração de James Mason. Conta com trilha sonora e efeitos sonoros de instrumentos que conferem suspense, alternados a momentos de silêncio.

Nesse primeiro capítulo, apresentamos a base teórica em que se apoiam as análises que serão empreendidas nos demais capítulos: percorremos um breve histórico sobre os Estudos da Intermidialidade, passando por conceitos essenciais como mídia e transmidialidade, além da teoria sobre adaptação, traçando as características adaptativas; apresentamos, também, o autor Edgar Allan Poe e a autora Lygia Fagundes Telles, o enredo dos contos analisados e as adaptações inspiradas nos contos de Poe. No capítulo a seguir, identificamos o modo como a estética do medo viaja entre as palavras, a partir da relação entre os contos “O barril de *amontillado*” e “Venha ver o pôr do sol”, em um caso de re-visão, e entre os contos “O coração delator” e “A caçada”, com a presença do fantástico.

2 O MEDO QUE PERPASSA AS PALAVRAS

O presente capítulo objetiva demonstrar as conexões possíveis entre os contos “O barril de *amontillado*”, de Edgar Allan Poe, e “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, com a finalidade de demonstrar como a estética do medo aparece nas narrativas e como o contexto é atualizado com uma nova perspectiva, configurando um caso de re-visão.

Ademais, tem também como objetivo observar os diálogos entre os contos “O coração delator”, de Poe, e “A caçada”, de Telles, de modo a perceber como o fantástico é explorado em ambos os contos para alcançar o íntimo do terror psicológico causado pela loucura de um medo ao extremo.

Em cada uma das relações, será possível analisar os aspectos do medo em duas situações distintas: no primeiro caso, o medo causado por outrem, revelando a perversidade humana e, no segundo caso, o medo que leva à obsessão e, conseqüentemente, à perda da sanidade e controle de si, revelando que o perigo pode estar escondido no interior de cada ser humano.

2.1 Do *amontillado* ao pôr do sol: um caso de re-visão

Diante da prévia exposição dos enredos dos contos “O Barril de Amontillado” e “Venha Ver o Pôr do Sol”, podemos observar que a temática é a mesma: vingança. O que difere é a motivação: de um lado, temos a honra da família sendo difamada por injúrias, segundo Montresor; do outro lado, o ego de Ricardo sendo ferido por ter percebido que a ex-namorada superou o término do relacionamento e por ter sido substituído por alguém mais rico. Em ambos os casos, o algoz prepara uma armadilha para consumir a vingança. No conto de Poe, a isca é o barril de *amontillado*; no conto de Telles, é o “pôr do sol mais lindo do mundo”. As personalidades de Fortunato e Raquel são um pouco parecidas: são pessoas orgulhosas, com ego inflado, o que, nas situações em questão, os deixam vulneráveis. A ironia é característica de ambos, Montresor e Ricardo, na trama, e “Meu caro Fortunato” e “Minha querida Raquel” são vocativos usados pelos personagens algozes, respectivamente. O ambiente macabro das catacumbas do conto de Poe é atualizado para um cemitério abandonado no conto de Telles. O fatídico fim das vítimas se repete, embora, no conto de Telles, esse final não seja totalmente fechado, deixando brechas para a imaginação de algum leitor esperançoso que alguém chegue para salvar a moça em apuros, brechas essas que são característica da escrita de Telles.

Os indícios de medo aparecem a partir do meio da trama, quando o ex-casal adentra o cemitério abandonado. Aos poucos, Raquel vai percebendo que caíra em uma armadilha. A

construção do cenário demonstra a ambientação do medo. Assim como Poe, Telles faz o uso de uma linguagem por vezes exagerada, como quando fala que naquele cemitério não há “vivos nem mortos”. Essa característica também pode ser observada no seguinte momento, na narrativa:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdinhados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. (Telles, [1970] 1974, p.83).

Não só na descrição visual observamos o suspense que se é criado, pois Telles faz, através de suas palavras, o leitor escutar os sons do cenário como em: “Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos” (Telles, [1970] 1974, p. 83). Essa sonoridade demonstra o suspense, juntamente ao visual. Em outro trecho, Raquel começa a sentir calafrios: “Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu” (Telles, [1970] 1974, p. 85). Então, mais um sentido é adicionado pela autora, ou seja, o tátil. Sayuri G. Matsuoka (2019) reflete sobre como o espaço produz um diálogo intenso com os personagens:

A degradação do ambiente permite ao leitor também uma observação dos processos mentais atribuídos às personagens. Nesse sentido psicológico, o cemitério representa uma face de seu comportamento que é a deterioração de seus sentimentos e a confusão mental a qual a frustração pode levá-las. Deve-se, nessa apreciação da personagem, considerar a virtualidade da sua existência e o caráter abstrato de sua constituição psíquica e sociocultural. (Matsuoka, 2019, p. 3).

O abandono e as frestas por entre os túmulos do cemitério parecem refletir a mente perturbada de Ricardo. Também sua aparência conversa com essa estética. A apresentação desleixada do personagem contrasta com a elegância de Raquel. Podemos até sugerir que se tratasse de um conto de horror, Ricardo poderia ser representado por um vampiro: sedutor, a ponto de convencer Raquel a ir àquele lugar inóspito; com sua aparência decadente; e dotado de crueldade.

O medo é também demonstrado através da atitude reclusa e o tremor na voz de Raquel: “Ela cruzou os braços. Falou baixinho, um ligeiro tremor na voz: ‘– Vamos, Ricardo, vamos’” (Telles, [1970] 1974, p. 86). E esse temor logo é percebido por Ricardo: “–Você está com medo” (Telles, [1970] 1974, p. 86). Apesar da negativa de Raquel, Ricardo percebe que está conseguindo o efeito que desejava.

Em dado momento, Raquel se vê incrédula diante da situação em que se encontra: “Deixou cair o palito e ficou imóvel” (Telles, [1970]1974, p. 87). Percebemos essa incredulidade também em Fortunato, como já mencionado. Ao perceber a situação em que se encontrava, a linguagem corporal de Raquel denuncia todo o pavor que sente: “Ficou ofegante. Os olhos cheios de lágrimas. [...] a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. [...] Os lábios dela se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida” (Telles, [1970] 1974, p. 88).

O grito de súplica feito por Raquel e que também foi proferido por Fortunato é descrito como inumano, retomando o infamiliar: “E, de repente, o grito medonho, inumano: – NÃO!” (Telles, [1970] 1974, p. 88, ênfase da autora). O uso da caixa alta é um recurso verbal para demonstrar a intensidade do grito.

Assim, o medo é configurado em “Venha ver o pôr do sol” através da detalhada descrição do cemitério abandonado com detalhes que podem fazer o leitor se transportar para aquele lugar. Além disso, pela linguagem corporal de Raquel, todo o medo daquele caminho e destino desconhecido transparece. Olhos esbugalhados, calafrios, tremor na voz, grito, súplica, palidez na pele, imobilidade são indícios de medo em Raquel.

A relação entre os contos de Telles e Poe é percebida em alguns trechos como, por exemplo, os sorrisos que os algozes esboçam por estarem planejando algo terrível. No conto de Poe, o motivo é explícito, ao contrário do conto de Telles, em que o leitor se surpreende no final: “Continuei a sorrir-lhe como antes, e ele não percebeu que, agora, eu sorria à ideia de matá-lo” (Poe, [1846]2017, n.p.); “Ele sorriu entre malicioso e ingênuo” (Telles, [1970] 1974, p. 81)

Os fragmentos a seguir conferem o som causado pelos passos. Nesse momento da narrativa, Telles promove um efeito de sinestesia ao transformar o barulho dos guizos do chapéu de Fortunato no som das folhas secas ao serem pisadas, conferindo aos passos o fundo musical daquela funesta caminhada: “O modo de andar de meu amigo não era firme, e os guizos de seu chapéu tilintava a cada passo” (Poe, [1846] 2017, n.p.); “Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos” (Telles, [1970] 1974, p. 83).

Em ambos os contos, a situação ocorre ao entardecer. A simbologia daquele momento do dia que se finda é mais forte no conto de Telles, por estar relacionada à incerteza, à tênue linha que separa a vida da morte, assim como é chamado de “babas do diabo” por Julio Cortázar (1959), em seu conto de mesmo nome. “Foi num entardecer, durante a suprema loucura da estação carnavalesca, que encontrei meu amigo” (Poe, [1846], 2017, n.p.); “[...] a beleza não

está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa incerteza” (Telles, [1970] 1974, p. 83-84).

Percebe-se, em ambos os contos, a incredulidade das vítimas em relação ao que está acontecendo e que há um fundo de esperança, sentimento esse que Telles dizia acreditar ser tão importante para o ser humano: “Ha! ha! ha! He! he! he! Boa brincadeira, muito boa, na verdade, uma piada excelente. [...] Mas não está ficando tarde? Não estarão nos esperando no palácio lady Fortunato e os outros? Vamos embora” (Poe, [1846] 2017, n.p.); “Ensaçou um sorriso. – Ouça, meu bem, foi engraçadíssimo, mas agora preciso ir mesmo, vamos, abra...” (Telles, [1970]1974, p. 88). O desejo de punir aparentemente foi concretizado para Montresor e Ricardo, como podemos ver nos trechos: “Há meio século que mortal algum os perturba” (Poe, [1846] 2017, n.p.); e em “Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado” (Telles, [1970], p. 89).

Partindo da constatação dos diálogos entre os contos, podemos afirmar que a reescrita é um tipo de adaptação, pois embora o modo de engajamento seja o mesmo, isto é, verbal, estamos diante de um exemplo de repetição com variação: a temática é a mesma, assim como o espírito é mantido, porém há algumas mudanças que fazem o conto de Telles singular e contemporâneo. Desse modo, considerando as características das personagens femininas de Telles, é pertinente retomar a noção de re-visão por Adrienne Rich (1972), olhando com novos olhos o tópico. É notável que Telles fez uso de uma minuciosa escrita, jogando com as palavras, assim como fazia Poe, e atualizou a temática para a realidade da época e que é ainda a realidade de hoje: a violência contra a mulher.

Tivemos em 2006 a promulgação da Lei Maria da Penha, que cria mecanismos que promovem a prevenção e coibição da violência doméstica e familiar contra a mulher. Já em 2015, foi sancionada a Lei nº 13.104/15, que torna o feminicídio um crime hediondo, sendo considerado feminicídio quando o assassinato envolve violência doméstica e familiar, menosprezo ou discriminação à condição de mulher da vítima. Tais leis não existiam na época em que o conto foi escrito, mas tratar de assuntos como esse sempre foi de grande importância. No prefácio de seu livro *O jardim selvagem*, há um trecho que Telles (1974) reflete:

A função do escritor? Escrever por aqueles que não podem escrever. Falar por aqueles que muitas vezes esperam ouvir da nossa boca a palavra que gostariam de dizer. Comunicar-se com o próximo e se possível, mesmo através de soluções ambíguas, ajudá-los no seu sofrimento e na sua esperança. Isso requer amor – o amor e a piedade que o escritor deve ter no seu coração. (Telles, 1974, p. 10).

Atualizando a narrativa de Poe, Telles escreve por aquelas mulheres que não podem escrever sobre suas angústias e falar por aquelas que foram silenciadas. Ao escrever sobre uma situação recorrente e que na maioria das vezes acontece de forma ainda mais violenta, a autora alerta aquelas que são vulneráveis às diversas armadilhas que lhes são apresentadas ao longo de sua caminhada. Essa narrativa vista como re-visão busca quebrar o domínio da infeliz situação de violência contra a mulher, a fim de se modificar o futuro. Se antes o foco da vingança era na honra familiar, nesse caso, a mulher é tida como objeto de posse e perdê-la para outro homem, significaria desonra à sua masculinidade.

Em “Venha ver o pôr do sol”, Ricardo é um típico homem que não aceita a rejeição e o fim de seu relacionamento, ainda mais porque sua ex-namorada seguiu a vida e está em um novo relacionamento, com um homem mais rico. Até a personalidade, vestimentas e os hábitos de Raquel não eram mais os mesmos. Sabendo que dificilmente teria Raquel de volta, com um sentimento de posse, Ricardo arquiteta um plano terrível contra ela.

Paralelamente, no livro *Mulheres que correm com os lobos*, Clarissa PinkolaEstés (2018) apresenta uma visão psicológica em relação aos mitos e arquétipos da mulher selvagem. Para isso, analisa as personagens de contos conhecidos mundo afora. Em um de seus capítulos, ela fala sobre as armadilhas nas quais a mulher está propensa a cair. Alguns trechos do conto serviram de suporte para essa reflexão. Como já mencionado, no conto de Telles, diferentemente do de Poe, o leitor é surpreendido com o final, juntamente com a personagem Raquel. O personagem Ricardo é um predador que se apresenta de um modo descolado e ingênuo, deixando-o fora de suspeita. Essas características contrastam com a elegância e certa soberba de Raquel. Ao longo das narrativas, alguns indícios nos são dados sobre a sua verdadeira intenção, como seu sorriso “entre malicioso e ingênuo”. Ricardo tem um ressentimento, um rancor guardado que pode ser observado nas entrelinhas de sua fala, linguagem corporal e comportamento. No seguinte trecho, nota-se o ressentimento na linguagem corporal:

Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram se formando em redor de seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem quanto aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígios. (Telles, [1970] 1974, p. 82).

Nota-se, também, o ressentimento no comportamento de Ricardo no seguinte trecho: “Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. [...] Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido” (Telles, [1970] 1974, p. 84). Em dado momento, Raquel diz que já gostou de Ricardo, ao que ele responde: “E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?”

(Telles, [1970] 1974, p. 85). Esse ressentimento manifestado de diferentes formas aparece quando Raquel fala de seu novo namorado, ferindo o ego do ex-namorado, e dá a entender que não reatará o relacionamento com Ricardo.

Embora Ricardo expresse que ama Raquel, o que ele tem é o sentimento de posse. Como um predador, calcula o melhor momento para se vingar da ex-namorada, de um modo que, se ele não mais a tem, deseja ter o controle de sua vida de outra maneira. Estés (2018) fala sobre o homem como predador:

[...] os predadores [...] desejam a superioridade e o poder sobre os outros. Eles sofrem de uma espécie de inflação psicológica pela qual desejam ser mais sublimes do que o Inefável, tão importantes quanto ele e iguais a ele. Esse Inefável é aquele que por tradição distribui e controla forças misteriosas da Natureza, incluindo os sistemas da Vida e da Morte e as leis da natureza humana, e assim por diante. (Estés, 2018, p. 59).

Ricardo se encaixa nessa descrição, como aquele que se sente dono de Raquel. Como muitas mulheres, Raquel se mostra um alvo fácil devido à ingenuidade de acreditar que o jeito descolado de Ricardo significa inocência.

No início das nossas vidas, nosso ponto de vista feminino é muito ingênuo, o que quer dizer que nossa compreensão emocional do que está oculto é muito tênue. No entanto, é assim que muitas de nós começamos. Somos ingênuas e nos convencemos a entrar em situações muito confusas. Não ser iniciada nos detalhes dessas questões significa estar num estágio da nossa vida em que somos propensas a perceber apenas o que está às claras. (Estés, 2018, p. 63).

A ingenuidade faz parte do ser humano, porém a mulher deve ser desconfiada de algumas situações que podem colocá-la em risco. Algumas mulheres conseguem contornar certas ocasiões de risco e transformá-las em experiência, tornando-as mais fortes, porém não é sempre que isso ocorre. Logo, é importante que saibam reconhecer um predador: “Todas as criaturas precisam aprender que existem predadores. Sem esse conhecimento, a mulher será incapaz de se movimentar com segurança dentro da própria floresta sem ser devorada” (Estés, 2018, p. 60). Assim, a ingenuidade e o excesso de confiança podem trair a vítima.

Quando o predador sente que há possibilidade de que seu alvo caia na armadilha, tenta de maneira inesgotável atrair sua presa. No conto, isso fica explícito no seguinte trecho: “Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério...” (Telles, [1970] 1974, p. 82). Toda a insistência de Ricardo demonstra como planeja aquilo há dias e não queria perder a oportunidade de se vingar.

Mas por que Raquel se colocaria em tal situação? Além de ter sido vencida pelo cansaço, outras razões são presumíveis. Estés (2018, p. 246) aponta que muitas mulheres se arriscam em esforços irracionais “para se aproximar das pessoas e objetivos que não são benéficos, concretos ou duradouros”. E, muitas das vezes, o que as coloca face a face com o que é conhecido, mas deve ficar oculto, assim como é descrito o “infamiliar” por Freud, é justamente o desafio de se pôr à prova. O estranhamento causado nessa situação, ao mesmo tempo que repele, atrai pela curiosidade.

Uma das razões pode ser a vaidade de querer deixar clara a situação atual em que se encontra, com novos hábitos e em um relacionamento com alguém mais rico. Outra razão pode ser a curiosidade ou, ainda, o desejo de se aventurar: “O problema é que o ego deseja sentir-se fantástico, enquanto um anseio pelo paradisíaco, quando aliado à ingenuidade, não nos deixa realizadas, mas nos transforma, sim, em alvo para o predador” (Estés, 2018, p. 63). O espírito jovem de Raquel se arrisca em busca de alguma sensação que cause adrenalina – e aqui incluímos o medo –, embora não se atente aos sinais de que marcha rumo a uma armadilha. A primeira linha do conto deixa pistas sobre o desenrolar daquele encontro: “Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira” (Telles, [1970]1974, p. 81). Raquel teve que subir a pé, de salto, e enfrentando lama numa tortuosa ladeira para se encontrar com Ricardo. Os indícios não foram suficientes para que a intuição de Raquel a fizesse desistir daquela aventura. Aqui, podemos observar o que Poe ponderou sobre a importância da primeira sentença da narrativa, que antecipa o que há por vir, a fim de causar o efeito único no leitor: a lenta e injusta morte de Raquel. Ainda sobre as armadilhas, Estés (2018) discorre:

Nos bosques psíquicos, há muitas armadilhas enferrujadas que ficam escondidas por baixo das folhas verdes do chão da floresta. Em termos psicológicos, o mesmo vale para o mundo objetivo. Existem vários chamarizes aos quais somos suscetíveis: relacionamentos, pessoas e empreitadas tentadoras. Dentro da isca há, porém, algo afiado, algo que acabará com nosso espírito no momento em que dermos a primeira mordida. (Estés, 2018, p. 246).

Em certos momentos do conto, Raquel parece se dar conta de que não é uma boa ideia prosseguir, mas parece ser tarde demais: mordeu a isca da vista do mais belo pôr do sol. Apesar de sentir que algo estava errado, se deixa levar: “Amuada, mas obediente, ela se deixava conduzir como uma criança” (Telles, [1970] 1974, p. 83). Ricardo reforça a isca adicionando uma estória fantasiosa sobre sua suposta prima falecida, a qual teria olhos parecidos como os de Raquel. Pode-se dizer que se Raquel não tivesse aceitado o convite de Ricardo para aquele último encontro, ainda assim ela seria um alvo fácil. Ao falar de seu novo namorado, explana como ele teria o mesmo sentimento de posse: “Ele é ciumentíssimo. Está farto de saber que tive

meus casos” (Telles, [1970] 1974, p. 83). Nota-se que Raquel persiste naquele padrão de relacionamento que a coloca em riscos, mesmo sentindo medo. Sobre isso, Estés (2018) pondera:

Digamos que uma mulher ingênua insista em escolher mal seus parceiros. Em algum ponto da sua mente, ela sabe que esse modelo de comportamento é infrutífero, que deveria parar e seguir valores diferentes. Muitas vezes ela até sabe como deve prosseguir. [...] No entanto, há algo irresistível [...] que faz com que continue seguindo o padrão destrutivo. Na maioria dos casos, a mulher sente que, se apenas se mantiver fiel ao velho modelo um pouco mais, ora, sem dúvida a sensação paradisíaca que procura aparecerá na próxima batida de seu coração. (Estés, 2018, p. 64).

Constantemente, a mulher é tida como troféu ou objeto de posse. A tradição machista que se estende por eras tenta manter o controle sobre as ações da mulher. Muitas permanecem nesse tipo de relacionamento por acharem que é algo da natureza do homem, ou porque merecem esse tratamento. Algumas, quando conseguem se livrar, repetem o padrão. O fim de Raquel estava traçado. Constatamos a premeditação do crime quando ela examina a “fechadura nova em folha”, ao esbravejar com Ricardo. Raquel não consegue contornar a situação, pelo menos aparentemente. Nessas circunstâncias, o medo pode ser benéfico por requerer cautela nas diferentes situações. Infelizmente, esse medo só é manifestado no fim.

A violência contra a mulher antecede a escrita de Telles e, infelizmente, se faz presente também nas décadas que se seguem, sendo uma realidade da contemporaneidade. O medo que a mulher sente é constante e atravessa eras. Fatores externos podem contribuir com o aumento do caso de feminicídios, como ocorreu durante a pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2 em 2020 e 2021. Durante esse período, devido à necessidade do isolamento social, muitas mulheres tiveram que passar um tempo maior em casa com seus agressores que, possivelmente ainda mais inflamados pelo estresse e dificuldades financeiras desencadeadas pela pandemia, passaram a agredir ainda mais suas companheiras, gerando uma crescente incidência de feminicídios e uma queda no número de denúncias contra violência doméstica.³⁴

2.1.1 O medo que habitava a mulher do final do século XX no Brasil

Nessa parte da seção 2.1, iremos nos afastar momentaneamente do tema central da pesquisa para apresentarmos o panorama do feminicídio nos anos que precediam e nos que

³⁴ Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BJ%20HR/article/view/9998>. Acesso em: 05 mar. 2023.

procediam a escrita de Telles. Para melhor situarmos esse contexto de violência contra mulher, citaremos dois casos de grande repercussão na época que ocorreram e que causam indignação ainda hoje pelas injustiças que os permeiam.

Em 30 de dezembro de 1976, a socialite brasileira Ângela Diniz foi assassinada a tiros por seu companheiro, Raul Fernando do Amaral Street, conhecido como Doca Street, em uma casa na Praia dos Ossos, em Armação dos Búzios, no estado do Rio de Janeiro. Naquele dia, Ângela estava decidida a romper o relacionamento.

Aos 32 anos de idade, Ângela era desquitada, mãe de dois filhos, dos quais não possuía a guarda. Por sua fama de sedutora, ganhou o apelido de Pantera de Minas. Era uma mulher de personalidade forte, que já havia se envolvido em algumas polêmicas e engatou um romance com Doca Street enquanto ele ainda era casado.

Toda essa trajetória serviu de combustível para uma defesa sensacionalista que colocou a vítima no banco dos réus e fez com que o assassino deixasse o fórum de Cabo Frio, onde ocorreu o julgamento, sendo ovacionado. Até um drink ganhou o nome de Doca Street, tamanha a admiração gerada por aquele que teria sido levado a cometer o crime pela “Vênus lasciva”:

Em sua defesa, seus advogados alegaram crime de legítima defesa de honra, um crime cometido, com tom passional, atribuindo o fator motivador do delito ao comportamento da vítima. Ainda em vigor, o Código Penal brasileiro de 1940, traz a figura da legítima defesa em seu artigo 25: ‘Entende-se em legítima defesa quem, usando moderadamente dos meios necessários, repele injusta agressão, atual ou iminente, a direito seu ou de outrem’. A doutrina jurídica, por sua vez, entende que qualquer bem jurídico pode ser defendido legitimamente, incluindo-se a ‘honra’. (Rodrigues; Silva, 2021, p.54).

Os acontecimentos prévios da vida de Ângela, sua personalidade e fama, além de uma fantasiosa história de relacionamento extraconjugal sugerido por Doca Street foram usados para legitimar o homicídio. A lei arcaica de legítima defesa da honra, acompanhada por ofensas diversas, inflamaram a multidão que acompanhava o julgamento.

Eis que uma onda de feminicídios passa a ocorrer e aquela sentença machista e patriarcal é duramente criticada por ativistas do movimento feminista mineiro contra o feminicídio e a violência doméstica que protestam por um novo julgamento, sob o *slogan*: “Quem ama, não mata”. Então, em 1981, um novo julgamento ocorreu, resultando em uma sentença de quinze anos de prisão.

Mesmo assim, ainda hoje, a imagem de Ângela é atrelada a uma mulher sedutora, capaz de fazer um homem abandonar a família, os filhos e até cometer um homicídio, como é retratada no filme *Ângela* (2023), com direção de Hugo Prata. A produção tem foco em cenas de sexo e

toda inconstância de humor e atitudes de Ângela, sem mencionar os desdobramentos do caso, com a reviravolta promovida pela ação do movimento feminista da época.

Outro caso de violência contra mulher ocorrido no Brasil que merece destaque é o assassinato de Aída Curi. Ainda que haja algumas semelhanças entre os casos, o perfil das vítimas é diferente, mas podemos notar que o tratamento machista em ambos os casos é notável.

Na noite de 14 de julho de 1958, Aída Curi, uma jovem de 18 anos, foi jogada do Edifício Rio Nobre, de 12 andares em Copacabana, no Rio de Janeiro. Aída foi levada à força por Ronaldo Castro, de 19 anos, e Cássio Murilo, de 17 anos, ao topo do Edifício com a ajuda do porteiro Antônio Sousa para abusar sexualmente da jovem. De acordo com a perícia, Aída foi submetida a pelo menos trinta minutos de tortura e a luta intensa contra os agressores fez com que chegasse a exaustão extrema e desmaiasse. Simulando um suicídio para acobertar o crime, os agressores atiraram a jovem do terraço do prédio, provocando a morte de Aída em razão da queda. Após três julgamentos, Ronaldo Castro foi inocentado da acusação de homicídio, sendo condenado *apenas* por atentado violento ao pudor e tentativa de estupro, assim como o porteiro, Antônio Sousa, que fugiu. Já Cássio Murilo, que era menor de idade na época do crime, foi condenado pelo homicídio de Aída e encaminhado ao Sistema de Assistência ao Menor.

Os jovens assassinos faziam parte daquela que era conhecida como “juventude transviada”, termo usado para denominar alguns jovens da classe média que se comportavam fora dos parâmetros esperados: “vestiam-se referenciados em atores estadunidense, dirigiam lambretas, ouviam e dançavam *rock’n’roll*, frequentavam cinemas, boates, bares, praias, a cidade, enfim” (Zimmermann, 2017, p. 107). E iam além, transgredindo regras sob a proteção de suas famílias influentes.

A realidade de Aída Curi se distanciava muito daquela de seus assassinos. Filha de imigrantes sírios, aos seis anos, Aída foi encaminhada para estudar num colégio interno de freiras, onde estudou durante os doze anos seguintes. Na época de sua morte, apenas sete meses depois de deixar o colégio, Aída fazia cursos de datilografia e língua inglesa e trabalhava na loja do irmão para ajudar sua família que não possuía uma condição financeira favorável. A jovem, que havia vivido a maior parte de sua vida em um internato, foi traída por sua inocência e ainda que tivesse um passado casto e devoto foi julgada como leviana pelo pai de Ronaldo, ao que *O Cruzeiro*, revista de grande circulação na época, indaga em uma de suas reportagens:

Admitamos que fosse uma leviana, como o Senhor Edgard Castro, pai de Ronaldo, pretende insinuar, ao dizer sordidamente que ela ‘subiu em busca de amor’. Mesmo que essa menina, que apenas morreu para se conservar pura – e pura se constatou na autópsia – fosse uma mulher da vida, com que direitos os tarados a agrediram, a rasgaram, a exauriram? (*O Cruzeiro*, 1959, p. 8 *apud* Francischett, 2003, p.14).

Embora grande parte da população tenha se indignado com a situação, assim como os redatores da revista *O Cruzeiro*, muitos se afeioaram a Ronaldo, defendendo as atitudes do jovem transviado. Inclusive, os óculos que ele usava em seu julgamento ficaram marcados como estilo, tornando o modelo conhecido como “óculos Ronaldo”, objeto de desejo até do público infantil.

Desse modo, vemos como mulheres, independente de idade, estado civil, personalidade e comportamento são julgadas, mesmo quando são as vítimas e continuam morrendo, mesmo após assassinadas, seja por argumentos infundados da defesa dos acusados que tentam destruir a imagem da vítima, seja pela sentença injusta para os acusados, ou ainda a idolatria que é dada aos assassinos. O medo que a mulher sente constantemente ocorre pelo simples fato de ser. Diante dessa realidade, retomando o conto de Telles, percebemos que a morte da personagem foi necessária para a trama, assim como o crime ser premeditado. Telles diz, em entrevistas, conversar com suas personagens: “As personagens gostam de viver como nós mesmos, elas se agarram à própria vida” (1997)³⁵. Ela lamenta a morte de algumas delas, mas diz que aquilo é preciso para se testemunhar a realidade de seu tempo. Ela também diz que usa a palavra como intermediária, denunciando a dura realidade, mas se afastando dela. A terrível realidade fica atrás do “biombo” de distanciamento.

Sabe-se que a obra se constitui de fragmentos de ideias de outras obras e que não existe aquela que seja totalmente original a ponto de não fazer referências a outros existentes. Sabe-se, ainda, que ele não é um produto concluído, com uma significação imutável. Os agentes do processo de recepção também são ativos para as múltiplas interpretações e adaptações ao seu contexto histórico e cultural. Quando a obra pode ser reescrita de uma maneira que traga a carga crítica da realidade em que se é produzida, é formidável. Leyla Perrone-Moisés (2016) pondera sobre o escritor contemporâneo em relação às qualidades tradicionais da literatura:

Essa prática, que felizmente ainda é a de vários escritores contemporâneos, se caracteriza por alguns valores básicos: o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas. (Perrone-Moisés, 2016, p. 35).

³⁵Fala de Lygia Fagundes Telles em sua participação da série “O escritor por ele mesmo” para o canal do Youtube Instituto Moreira Sales: <https://www.youtube.com/watch?v=X5i4o5IFvRw&t=34s>

Para além de um simples processo de reescrita, Telles mantém qualidades de literatura atualizando o conto de Poe, expressando sentimentos comuns às mulheres da contemporaneidade. Retomando a ideia de re-visão, Rich (1972, p. 23) acrescenta que “se a imaginação é transcender e transformar a experiência ela tem que questionar, desafiar, conceber alternativas [...]”.³⁶ Dessa forma, percebe-se que Telles usou da imaginação para, com o poder da palavra, testemunhar e denunciar a realidade da época, a fim de que as mulheres estejam atentas aos perigos que as cercam, afinal, o medo é um sentimento que nos deixa alertas. Telles, com a propriedade da escrita pelo fato de ser mulher, cumpriu o papel de escritora mencionado anteriormente: escreveu por aquelas que não podiam escrever.

2.2 “Como então, posso estar louco?”: diálogos entre “O coração delator” e “A caçada”

A relação entre os contos “O coração delator” e “A caçada” não se configura em uma re-visão contextual, como ocorre em “O barril de *amontillado*” e “Venha ver o pôr do sol”. O que se observa aqui são congruências de temática e estrutura de escrita para se alcançar o efeito desejado: o terror psicológico. O suspense nos contos é crescente a cada linha que se lê. O leitor mergulha na narrativa e se questiona se o que ocorre é real ou irreal. A escrita é feita de maneira a aguçar os sentidos, de modo a captar o medo em sua mais íntima essência. Os acontecimentos narrados geram no leitor uma dúvida sobre o que realmente aconteceu. Eventos que parecem ser sobrenaturais invadem a trama através do fantástico. Para melhor compreender o desenvolvimento das tramas, é preciso entender as características do fantástico.

O crítico búlgaro Tzvetan Todorov publicou, em 1970, uma de suas mais obras conhecidas intitulada *Introdução à literatura fantástica*, em que levanta questionamentos sobre o gênero, diferenciando-o de outros gêneros e apresentando exemplos em que se aplica.

O autor apresenta algumas visões que se tem acerca do fantástico como no apontamento de H. P. Lovecraft: “Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas” (Lovecraft, 1945, p. 16 *apud* Todorov, 2010, p. 19). Porém, pautado em exemplos como contos de fadas de Perrault, em que há presença do medo, mas não se classifica como fantástico, e em narrativas em que há presença do fantástico e ausência do terror, como *A Princesa Brambilla* de Hoffmann, Todorov discorda da afirmação de H.P. Lovecraft.

³⁶ No original: “if the imagination is to transcend and transform experience it has to question, to challenge, to conceive of alternatives [...]”.

Todorov acredita que o fantástico, um gênero autônomo, parece estabelecer-se no limite de dois gêneros: o maravilhoso (quando se aceita o sobrenatural como “normal”, situando-se no futuro, como um desconhecido que está por vir) e o estranho (quando se explica o sobrenatural, procurando uma lógica racional, situando-se no passado, com uma experiência prévia, que estava oculta). O fantástico, por sua vacilação, situa-se no presente. É essa a primeira das três condições para o fantástico, segundo o autor.

Essa hesitação deve ser percebida pelo leitor, ou seja, a narrativa deve ser escrita de modo a provocar isso no leitor. A segunda condição está na existência dessa hesitação também por parte do personagem. A terceira condição reside na participação ativa do leitor e em como interpretará o texto. Para isso, o leitor deve descartar uma leitura metafórica, alegórica ou meramente poética do texto.

Destarte, “o fantástico se apoia essencialmente em uma vacilação do leitor – de um leitor que se identifica com o personagem principal referida à natureza de um acontecimento estranho” (Todorov, 2010, p. 83). Em “O coração delator”, o narrador, ao afirmar que não é louco, sugere ao leitor uma explicação lógica para o relato: a loucura em si. Por outro lado, a afirmação feita com tanta convicção pode colocar em dúvida o leitor sobre a condição real ou irreal do que é descrito. Em “A caçada”, em dado momento, o protagonista se questiona se estaria louco, o que insere também o leitor nessa vacilação. Segundo Todorov (2010):

O fantástico implica, pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens. (Todorov, 2010, p.19).

Diante dessa afirmação, percebemos que o leitor desempenha um papel crucial frente ao fantástico; portanto, sem sua incerteza e interpretação, o fantástico não se configura. Matsuoka (2019) acrescenta:

Consideram-se os mecanismos da efetivação cognitiva da leitura para a construção dos significados e para aspectos ligados às respostas do leitor às provocações da narrativa. A antecipação dessas reações e a consciência do seu papel na percepção das mensagens deixadas ao longo da estória são os principais agentes das unidades de efeito da ação. (Matsuoka, 2019, p.2).

Antes, o autor deve ter consciência de que é preciso promover um terreno favorável à dúvida para efetiva identificação do leitor com a narrativa e seus elementos, algo que Edgar

Allan Poe e Lygia Fagundes Telles dominavam. Matsuoka analisa como Telles faz uso da figuração simbólica do espaço para instaurar um caráter insólito em suas narrativas.

Poe evidencia a figura do leitor no processo narrativo, principalmente ao mostrar a influência de suas reações para a obtenção de certos impactos da leitura. O processamento do evento insólito deve muito ao acordo tácito entre leitor e personagem. Da cumplicidade entre ambos é que medo, tensão, suspense, terror e todos os outros efeitos dos gêneros que exploram o suspense acontecerão. É a partir dessa adjacência entre sentimentos e ficção que as personagens se materializam no campo perceptivo do leitor. (Matsuoka, 2019, p.3).

Então, o leitor deve estar atento aos sinais por vezes sutis que o autor deixa, assim como o personagem, para que o efeito sombrio ocorra, cause o infamiliar e desperte o pavor. Sobre contos de mistério de Telles, Matsuoka afirma que eles “têm este poder: conduzem o leitor, em meio a cenários enigmáticos, por estreitas vias entre o real e o irreal, a ponto de o familiar transformar-se inadvertidamente em estranho” (Matsuoka, 2019, p. 1). A ambiguidade entre já ser íntimo daquela cena da tapeçaria e estranhá-la, ao mesmo tempo, faz com que o leitor experimente junto ao personagem a sensação de *déjà vu*.

A ambientação do fantástico começa quando a autora explora os aspectos visuais com a percepção do protagonista sobre a tapeçaria. No trecho “– Parece que hoje está mais nítida...” (Telles, [1965] 1974, p. 99), ele nota maior clareza na cena. Já em “–As cores estão mais vivas” (Telles, [1965] 1974, p. 99), o protagonista repara na saturação e contraste das cores. E em “– Parece que hoje tudo está mais próximo” (Telles, [1965] 1974, p. 100), ele analisa a perspectiva. Porém, como ela poderia estar mais nítida, saturada e aproximada se nada de diferente foi passado ou feito naquele objeto? Seria somente impressão do personagem? Essa incerteza é essencial.

Uma cor recorrente no desenrolar do conto é a verde. Em seu artigo “A semântica das cores na Literatura Fantástica” (2011), Francisco Vicente de Paula Júnior analisa a relação das cores com o fantástico presente nas narrativas, dando foco à cor verde. Ele lembra que não se trata de uma cor essencialmente primária, mas da fusão das cores azul, que é relacionada à imensidão e subjetividade, com a amarela, que é relacionada à riqueza. Logo, a síntese de uma tonalidade muito usada como surrealista e outra ligada à materialidade resulta em uma cor que oscila entre matéria e abstração, real e irreal. Assim, o verde seria a cor ideal para se representar o fantástico e suas incertezas.

Paula Júnior ainda completa que “[o] verde, por sua vez, é a cor do ‘estar a caminho’ segundo os alquimistas, da transição” (Paula Júnior, 2011, p. 134). Essa hesitação que traz a ideia da cor verde se faz presente na descrição do vasto bosque que ilustra a tapeçaria, na

transição (ou seria fusão?) do cenário da caçada para a loja de antiguidades. É possível encontrarmos uma gama de palavras derivadas do verde na descrição da tapeçaria que tinha uma “cor esverdeada de um céu de tempestade” (Telles, [1965] 1974, p. 100): tom verde-musgo do tecido; rede esverdinhada; nó verde-negro; manchas esverdinhas.

Segundo Matsuoka, acerca da escolha da autora pelo cenário do bosque, “é a dinâmica da caracterização do bosque que possibilita à personagem as experiências mentais e as dúvidas sobre o desempenho do seu papel na estória, transpondo-o do familiar ao estranho, aos lugares recônditos da cidade que resguardam uma atmosfera de isolamento” (Matsuoka, 2019, p. 6). Acrescenta que é no terreno desconhecido que o medo e o terror se instauram, colocando em dúvidas as certezas, fazendo com que o personagem perceba sua vulnerabilidade diante do perigo da incerteza de ser a caça ou o caçador, ser o “monstro” que mata ou a presa que é vitimada.

Sobre a importância da descrição do cenário na configuração do medo, Matsuoka afirma que “o espaço, nesse sentido, une-se à personagem para elaborar a perspectiva e o sentido do mistério que, na obra de Lygia, determinam uma percepção intuitiva da realidade” (Matsuoka, 2019, p. 3). Matsuoka aponta a simbiose que ocorre entre o personagem e a inscrição do espaço textual que toma o tapete como metáfora e se transforma em um bosque faz com que esse espaço oriente a dinâmica psicológica e física da personagem, resultando em uma melhor recepção para a narrativa, pois o leitor consegue entender melhor a função do espaço como parte vital da obra. Essa interação entre cenário e personagem é eficaz:

Principalmente por evidenciar uma compreensão identitária da personagem com o ambiente e representar os sentimentos humanos, refletindo simbolicamente os estados de seus ânimos que formam com o esquema linguístico da obra um complexo discursivo que permite ao leitor inferir determinadas noções de sentimentos como medo e sedução. A sensação insólita nasce dessa perspectiva, principalmente por se tratar de um artifício diretamente relacionado às desautomatizações da linguagem. (Matsuoka, 2019, p. 6).

Por conseguinte, para Matsuoka, o espaço aparece como sustentáculo da construção da personagem. A relação simbiótica entre espaço e personagem resulta no caráter insólito da leitura, pois é no espaço que os conflitos psicológicos são exteriorizados, materializando o medo. É importante salientar que, nesse caso, o fantástico não ocorre em lugares tidos como góticos, a exemplo de castelos, cemitérios, casas abandonadas. Ele ocorre em uma loja de antiguidades comum, o que aproxima ainda mais do cotidiano do leitor. Desse modo, o espaço parece ser o principal elemento para configuração do medo em “A caçada”.

A vendedora é aquela que ancora o homem à realidade. Ela explica o tempo todo que se trata de uma tapeçaria velha e que não há nada de novo, nem fantástico, situando o leitor. Como exemplo, em um trecho em que o homem acha que o pontinho no arco é uma seta que antes não teria sido lançada, recebe como resposta da vendedora: “–Mas esse não é um buraco de traça? [...] Essas traças dão cabo de tudo” (Telles, [1965]1974, p. 101). Todavia, em dado momento, a frase despretensiosa da vendedora “o senhor conhece o caminho” (Telles, [1965] 1974, p. 103) ao recepcionar o homem, teria sido para ele uma confirmação de que ele não estava louco. “Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação” (Todorov, 2010, p. 18). O leitor é durante todo o desenrolar da trama conduzido do real para o irreal e vice-versa, o que promove a hesitação necessária para o fantástico.

Em “O coração delator”, a narração em primeira pessoa permite uma descrição mais detalhada e maior inserção do personagem na trama e do leitor ao seu íntimo, porém, pode gerar uma falta de credibilidade, visto que pontos de vista são questionáveis. Mesmo os outros tipos de narração são passíveis de imparcialidade. A narração em terceira pessoa de “A caçada” faz essa ponte através da detalhada descrição do cenário e personagens.

O tempo todo o homem demonstra através de seu comportamento e sua linguagem corporal a ansiedade. É perceptível ver como o medo altera seu organismo. Diante de uma situação de perigo, o corpo libera o hormônio adrenalina que provoca todas essas alterações. Perante uma ameaça, o sangue migra da superfície para os órgãos vitais, de modo a haver uma redução do fluxo sanguíneo na pele, provocando o descoramento, como vemos em: “O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem” (Telles, [1965] 1974, p. 99); “[...] murmurou, seguindo lívido por entre os móveis” (Telles, [1965] 1974, p. 103).

A tensão o fez enrijecer o corpo: “Apertou os maxilares numa contração dolorosa” (Telles, [1965] 1974, p. 101). E ao se imaginar na cena como parte essencial dela, sendo caça ou caçador, o estômago embrulha: “Apertou o lenço contra a boca. A náusea” (Telles, [1965] 1974, p. 101). Há, ainda, alteração na respiração do personagem devido à ansiedade: “O homem respirava com esforço” (Telles, [1965] 1974, p. 100); “Parou meio ofegante na esquina” (Telles, [1965] 1974, p. 102). O estado de alerta relatado em “[...] ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão” (Telles, [1965] 1974, p. 102) também pode ser notado com a reação do ancião perante o barulho que ouve em seu quarto.

A autora também explora sensações táteis, pois se percebe a ansiedade no ato de fumar e no tremor e suor das mãos: “O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia” (Telles, [1965] 1974, p. 100); “Enxugando o suor das mãos” (Telles, [1965] 1974, p. 101). A sudorese também

é presente em “Enxugou o rosto molhado de suor. Ah, aquele calor e aquele frio” (Telles, [1965] 1974, p. 102). Nesse trecho, a autora faz o uso de antítese para demonstrar a confusão mental do narrador, como também percebemos em: “Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria?” (Telles, [1965] 1974, p. 102). Aqui, notamos a incerteza sobre o que vivia.

Do mesmo modo que a sensação de um medo insólito que habita a intimidade parece familiar ao narrador de “O coração delator”, a figura do caçador é, de certa forma, infamiliar para o protagonista de “A caçada”: “Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta” (Telles, [1965] 1974, p. 100); “Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se ao menos pudesse...” (Telles, [1965] 1974, p.101). Em uma contradição, percebemos uma familiaridade latente naquela cena infamiliar.

O homem consegue sentir o perfume dos eucaliptos, o frio úmido da madrugada, aspirar o vapor que descia do céu. Tudo isso, sua imaginação o fazia sentir. Ou não. Ao fazer essa detalhada descrição, a autora deseja causar no leitor a mesma sensação de imersão que o homem sente ao ver a tapeçaria. Ele sabia que a caça estava amedrontada na cena, tanto que “compadeceu-se daquele ser em pânico” (Telles, [1965] 1974, p. 101). Ele sabia que aquele ser poderia ser ele próprio.

Assim como o narrador de “O coração delator” no trecho “Mas por que pretende o senhor que estou louco?” (Poe, [1846] 2017, n.p.), o protagonista de “A caçada” tem a impressão de não estar louco, como fica claro no trecho: “‘Que loucura!... E não estou louco’, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. ‘Mas não estou louco’” (Telles, [1965] 1974, p. 102).

De repente, o cenário da tapeçaria invade a loja de antiguidades e o homem se vê mais imerso que nunca. À medida que a tensão da cena cresce, o homem sente na pele toda aquela ansiedade que, somada a todas as alterações fisiológicas causadas pelo medo, culmina em um infarto: “Ouvii o assobio da seta varando a folhagem, a dor! ‘Não...’ – gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração” (Telles, [1965] 1974, p. 103).

O conto “A caçada” foi publicado em 1965, portanto, possivelmente foi escrito em 1964, ano que antecedeu e que ficou marcado na história brasileira pela ocorrência do início do período de ditadura no Brasil. O então presidente João Goulart foi deposto e ali era o início de um período de grande repressão e censura. Não há relações declaradas entre o conto e o período da ditadura, como ocorre no romance *As meninas* (1973), de Telles, mas pode-se traçar um paralelo ao considerar o contexto em que foi escrito. Todavia, ao adotarmos os eventos como

alegoria, estaríamos quebrando a terceira condição para a categorização do fantástico na obra, segundo Todorov.

Em sua tese de doutorado intitulada *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética* (2005), Renata Philippov apresenta o fantástico como aquele que tem tendência a se aproximar mais da realidade e não do sobrenatural presente no horror, mas que é tão inquietante quanto, se não mais assustador, por parecer ter o poder de sair da ficção para a vida real a qualquer momento. Em alguns casos, aparece como um caráter externo à personagem, em uma espécie de duplo de si mesmo, revelando seus “aspectos interiores mais doentios”, conferindo uma duplicidade psíquica e emocional. “Talvez o único elemento capaz de compreender o fenômeno seja o leitor, já que tanto a personagem quanto o narrador aparecem comprometidos em sua visão dos fatos. O leitor consegue perceber a profundidade da situação: todos somos monstros e, portanto, sujeitos ao fenômeno fantástico” (Philippov, 2004, p. 53).

Desse modo, a autora reforça a importância da função do leitor em relação à literatura fantástica, conferindo a incerteza e testemunhando os monstruosos acontecimentos. Assim como em “O coração delator”, em que o medo extremo e a ansiedade interferem na saúde mental dos protagonistas, a loucura é uma das temáticas do conto “A caçada”. No conto de Poe, o som das batidas do coração presentes na imaginação acaba por enlouquecer o narrador, a ponto de cometer um assassinato. No conto de Telles, a visão da cena retratada na tapeçaria enlouquece o personagem a ponto de lhe tirar o sono e a paz, culminando em um ataque cardíaco. Ainda assim, essas são especulações, afinal de contas, o fantástico reside na hesitação.

Neste segundo capítulo, abordamos como a estética do medo perpassa os contos, enfatizando sua presença através dos recursos literários dispostos por cada autor. Assim, apresentamos as relações entre os contos “O barril de *amontillado*” e “Venha ver o pôr do sol”, que configura um caso de re-visão, sendo uma reescrita com uma revisão contextual, incluindo uma digressão para discutir o medo que habitava a mulher do final do século XX: o da violência de gênero. Além disso, apresentamos as relações entre os contos “O coração delator” e “A caçada”, analisando a linha tênue entre a sanidade e a loucura, a presença do fantástico nas narrativas.

No terceiro e último capítulo, apresentamos como o medo viaja por entre as mídias, revelando sua estética através da imagem, do som e do audiovisual. Aprofundamos as análises sobre as adaptações em forma de ilustração, canção e animação, das obras de Poe. Para tanto, listamos os recursos usados por cada artista para demonstrar a configuração do medo em cada mídia.

3 O MEDO QUE PERPASSA A IMAGEM, O SOM E O AUDIOVISUAL

No presente capítulo, apresentamos como ocorre a transmidialidade com a estética do medo que viaja por entre as mídias. As adaptações escolhidas para esta dissertação buscam promover uma rica análise de como a estética do medo pode perpassar as diferentes mídias e se manifestar de acordo com suas especificidades. Como adaptações são ilustrações, canções e animações, podemos explorar as configurações da estética do medo no verbal, no visual, no auditivo e na junção de todos, proporcionando uma análise mais completa. Além disso, será possível observar como os modos de engajamento propostos por Hutcheon ocorrem, de maneira exemplificada.

3.1 O medo que viaja por meio da imagem

Ao longo dos anos, as obras de Edgar Allan Poe foram adaptadas de diferentes maneiras, sendo representadas visual, audiovisual e verbalmente, como acontece nos produtos culturais apresentados no primeiro capítulo: as adaptações em forma de ilustrações dos artistas Harry Clarke, Landis Blair, Arthur Rackham e Mariana Funes; de canções da banda *The Alan Parsons Project*; e de animações produzidas pela Enciclopédia Britânica e pela *Columbia Pictures*. Assim sendo, a presente seção trata de como o legado de Poe é representado através da imagem e como a temática medo é explorada através de ilustração, canção e animação.

Em 2006, Claus Clüver (2006, p. 17) discorreu em seu artigo “Inter textus / Interartes / Inter mídia” sobre paratextos “os quais passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor, o que inclui as ilustrações”, sendo também entendida como um fenômeno midiático. Clüver inclui a ilustração nos tipos de “transposição de textos literários para outras artes e mídias” (Clüver, 2006, p. 18), que também pode ocorrer entre mídias não-verbais. Desse modo, Clüver considera a ilustração também um tipo de adaptação, por haver uma transposição de uma mídia para outra, traduzindo de uma linguagem para outra, podendo, ainda, ser marcada por seu caráter subversivo.

A teórica Kate Newell (2017a), como observa Jalmir Ribeiro (2020) em seu artigo “Imagens que (também) falam: os livros infantis e suas ilustrações”, adota como base a teoria de Linda Hutcheon, para entender a ilustração como uma forma de adaptação, pois se trata de uma transposição anunciada que busca equivalências com as obras em que foram baseadas, se encaixando no modo “mostrar” de engajamento. Para Newell (2017b), a ilustração pode tanto introduzir o leitor à narrativa, com elementos totalmente equivalentes, ou ainda acrescentar

elementos, como uma complementação àquela narrativa. Ainda, para a autora, a ilustração pode atender aos requisitos de uma adaptação para ser considerada como tal, de modo que seja considerada uma obra independente ainda que baseada em outra obra já existente.

Ribeiro (2020) identifica quatro possíveis funções, a partir das reflexões de Newell, sendo elas: decoração, explanação, suplementação e reinterpretação. Assim, já constatamos que a primeira função não se aplica a nenhuma das quatro ilustrações analisadas, ou seja, as adaptações de “O Barril de *Amontillado*” por Harry Clarke e por Landis Blair e as adaptações de “O Coração Delator” por Arthur Rackham e por Mariana Funes, pois não são meramente decorativas em relação às obras de Poe.

A segunda função, de explanação, seria um detalhamento daquilo que foi narrado, acrescentando informações que ajudam o leitor no entendimento do contexto, aprofundando a temática. Na terceira função, a de suplementação, a ilustração adiciona significado extra para a narrativa, havendo uma atuação da imagem em paralelo com o verbal. Na quarta e última função, a reinterpretativa, uma narrativa própria é criada a partir daquela que é baseada, sendo possível identificar novas possibilidades daquele contexto, sem perder a relação entre ambos.

Apesar do trabalho de Poe não ter tido o devido reconhecimento na época em que foi escrito, ao longo de séculos, muitas adaptações de suas obras surgiram com um nível de recepção do público cada vez mais crescente. Uma das primeiras formas de adaptação que surgiram, se não a primeira, foi a ilustração. À vista disso, considerar as diferentes funções dessa forma de adaptação amplia o entendimento do leitor em relação à obra.

Vista por muito tempo como uma forma de arte popular “inferior”, como mero auxílio visual a livros de coleção, “tornou-se digna de ser categorizada como arte sem qualificação condescendente” (Magistrale; Slayton, 2021, p. 9).³⁷ Isso sucedeu devido ao reconhecimento da carga de significados que a ilustração carrega, somada à relevância que essa forma de adaptação tem na perpetuação da obra, como observa Dennis Perry e Carl Selderholm (2012, p. 8) no livro *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*: “Essas adaptações não apenas apresentam Poe a novos leitores, mas também potencialmente expandem a compreensão de leitores mais experientes sobre o significado maior de cada narrativa dentro da cultura popular”.³⁸ Retomaremos as ilustrações que são objetos de estudo desta dissertação, sendo que duas foram produzidas por ilustradores clássicos e duas por ilustradores contemporâneos, tratando-se de adaptações dos contos “O barril de *amontillado*” e “O coração delator”.

³⁷ No original: [...] has over time become worthy of being categorized as art without ondescending qualification”.

³⁸ No original: “These adaptations not only introduce Poe to new readers but also potentially expand more seasoned readers’ understanding of each story’s larger significance within popular culture”.

3.1.1 “O barril de *amontillado*”, por Harry Clarke

A primeira ilustração analisada leva o mesmo nome do conto em que foi baseada: *The Cask of Amontillado*. Foi produzida em 1919 para *Tales of Mystery and Imagination*, livro publicado em 1902 que se trata de uma compilação dos contos de horror e suspense de Edgar Allan Poe. Diversos renomados ilustradores se debruçaram a produzir suas versões ilustradas das obras de Poe. Harry Clarke produziu vinte e quatro ilustrações monocromáticas que conseguiram capturar a essência sombria do estilo de Poe e que o alçou à fama. Por pertencer ao movimento decadentista, moldaram os contos de Poe pelas lentes dessa era. No artigo “Simbolismo e modernismo na ilustração literária de Harry Clarke” (2019), Fabrício Vaz Nunes discorre sobre a estética dos trabalhos de Clarke e traz considerações feitas na biografia do artista escrita por Nicola Gordon Bowe:

O efeito é bizantino, reminescente da obra de Gustav Klimt. Tanto Clarke quanto Klimt contavam com os rostos e as mãos de suas figuras para comunicar a expressividade humana, e apenas nestes locais ocorre qualquer tentativa de modelagem. Os dois artistas estão igualmente despreocupados com a perspectiva, cenários realistas ou uma terceira dimensão. Na tradição do melhor trabalho puramente figurativo, primeiro e segundo plano, figura e fundo estão integrados, recebendo igual importância. [...] Isso é o que W.Hoffmann chamou de sinestesia – um estilo ornamentado, refinado, em que pessoas são estátuas, fundos são papel de parede, e fórmulas lineares intercambiáveis são usadas como arranjos para figuras e cenários em diferentes relações de cor, de forma que abstração e símbolo estão interrelacionados. Harry Clarke mostra estar firmemente enraizado neste idioma simbolista. (Bowe, 2015, p. 141-142 *apud* Nunes, 2019, p. 234).

É perceptível como é meticulosa a adaptação de Clarke para ilustração dos contos de Poe e é marcada pelo uso de “padronagens gráficas, em que o acúmulo de formas [...] geometricamente elaboradas, presentes em elementos de vestuário ou de arquitetura, faz submergir os elementos propriamente figurativos e narrativos de cada imagem” (Nunes, 2019, p. 235). Sua interpretação é única justamente pelo excesso que aguça ao máximo os sentidos, tornando essa característica inerente a todas as ilustrações de Clarke para os contos de Poe.

Figura 1 – Harry Clarke, *The Cask of Amontillado* by Edgar Allan Poe (1919).



Fonte: *American Literature*.³⁹

Retomando a ilustração analisada na presente dissertação, a cena retratada é o clímax da trama, quando Fortunato se dá conta de que está preso nas catacumbas. A linguagem corporal, com as mãos espalmadas, o corpo retorcido como numa tentativa de fuga, somado à expressão fácil com olhos arregalados e boca entreaberta, expressam todo o pavor do personagem. Curiosamente, os olhos se voltam para o leitor que o observa, como numa tentativa de clamar por ajuda o que, de certa forma, torna o público testemunha e/ou cúmplice daquele crime, pois não toma atitude ao assistir aquela cena e ouvir a confissão de Montresor, personagem esse que na ilustração aparece numa abertura na parede com um semblante tranquilo e de satisfação, admirando a ironia de se ver todo o orgulho de Fortunato ser engolido pela penumbra do ambiente.

É notável, segundo Tony Magistrale e Jessica Slayton (2021), que o artista manteve influências dos vitrais em suas ilustrações, tais como o estilo arabesco que lembra vitrais de dois tons, com linhas detalhadas alternando entre grossas e finas para separar planos maiores dos menores. A ilustração foi feita à caneta e à tinta. A presença das hachuras, característica de obras de Clarke, confere densidade à imagem. Assim, o excesso das formas geométricas e a presença de luz e escuridão na mesma proporção fazem com que o público tenha a sensação de claustrofobia que aumenta no desenrolar da narrativa, à medida que tijolo por tijolo vai sendo

³⁹ Disponível em: <https://americanliterature.com/author/edgar-allan-poe/short-story/the-cask-of-amontillado>. Acesso em: 05 mar. 2023.

adicionado ao muro nas catacumbas cobertas por salitre, do qual quase se é possível sentir a aspereza, pois as diversas camadas adicionadas por Clarke denotam a textura daquilo que cobre as paredes da cripta.

Então, aparentemente, Clarke se inclina a “construir cenários onde o espectador passa a compartilhar algo em comum com o protagonista da gravura – seja uma identificação estabelecida através de um paralelo visual ou uma emoção reconhecidamente compartilhada de medo e/ou claustrofobia” (Magistrale; Slayton, 2021, p. 118). Trata-se de um trabalho rico em detalhes muito bem construído de maneira de ser admirável e, ao mesmo tempo, assustador.

Há uma predominância da cor preta na ilustração, que nos dá a impressão de que grandes quantidades de tinta foram injetadas na imagem, como uma escuridão que suga o leitor para dentro da narrativa. Francisco Vicente de Paula Júnior em seu artigo “A Semântica das Cores na Literatura Fantástica” (2011) retoma a segunda metade do século XIX, a época da instalação da ‘estética do medo’, com narrativas góticas de terror, vampirismo e presença de criaturas fantasmagóricas, que era resultado do conflito entre a realidade e a imaginação.

A cor de destaque nas narrativas da época era o preto, que aparecia com variantes como escuro, negro e ébano. Na cultura popular, essa cor é relacionada a trevas, luto e má sorte, em oposição à cor branca. Além disso, é na escuridão que habita o desconhecido, que faz parte das narrativas de terror. A cor cinza, numa mescla de preto (ausência das cores) e branco (junção de todas as cores do espectro de luz visível), traz à ilustração equilíbrio e, ao mesmo tempo, incerteza ou ainda incredulidade, tal como percebida no olhar de Fortunato.

Ainda sobre “O barril de *amontillado*”, Landis Blair, ilustrador e artista de quadrinhos estadunidense nascido em 1983, publicou o intitulado ‘Poe-bituários’, um conjunto de desenhos que se assemelham a recortes de jornal onde são noticiados os falecimentos de famosos personagens de Poe: Ligeia, do conto de mesmo nome; Madame L’Espanaye e sua filha do conto “Os assassinatos da Rua Morgue”; o gato Pluto do conto “O gato preto”; o ancião do conto “O coração delator”. O único recorte anuncia o falecimento do até então desaparecido Fortunato, ao qual vamos nos ater nessa análise. Essa ilustração de 2014 foi feita para uma companhia de nome *Out of Print*, para campanha de Halloween.

3.1.2. “O barril de *amontillado*”, por Landis Blair

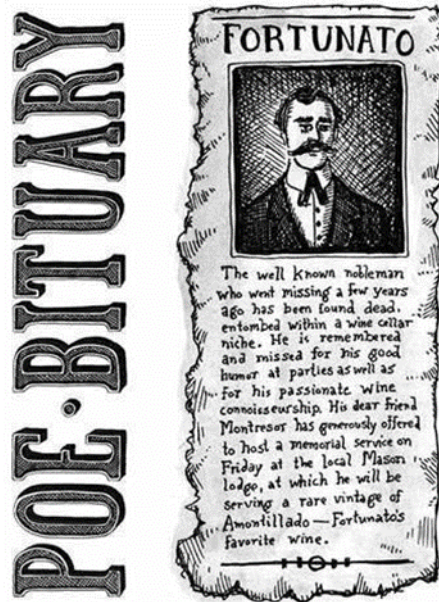
Landis Blair é reconhecido por sua técnica de desenhos hachurados, de temática ao mesmo tempo mórbida, delicada e poética. Publicou em 2022 a *graphic novel Crime e Poesia*, ilustrou *Para Toda a Eternidade*, de Caitlin Doughty em 2019 para a editora Darkside Books e é autor de *The Envious Siblings* (2019). Atualmente, mora em Chicago. Em suas redes sociais, é possível encontrar um grande número de ilustrações sobre cemitérios, tumbas e toda morbidez que envolve a temática.

A técnica de desenho utilizada por Blair é denominada *cross-hatching*, que consiste em preencher a imagem, criando sombreamento e contornos, traçando um grupo de linhas paralelas e então sobrepondo outro conjunto de linhas paralelas, com a possibilidade de se fazer traços finos ou grossos. A técnica se originou e era amplamente usada na era da Idade Média, o que traz para a contemporânea ilustração de Blair um ar nostálgico.

A ilustração analisada, o recorte do “Poe-bituário”, apresenta o rosto do personagem Fortunato e a seguinte inscrição: “O conhecido nobre que desapareceu há alguns anos foi encontrado morto, sepultado dentro de um nicho de adega. Ele é lembrado e faz falta por seu bom humor em festas, bem como por seu apaixonado conhecimento de vinhos. Seu querido amigo Montresor generosamente se ofereceu para sediar um serviço memorial na sexta-feira no salão maçom local, no qual ele servirá uma safra rara de Amontillado – vinho favorito de Fortunato”.⁴⁰ Embora nesse caso não haja o enfoque de uma cena específica da trama, os principais elementos da narrativa são citados como o *amontillado*, as catacumbas, a maçonaria, os personagens e o orgulho de Fortunato por seu conhecimento sobre vinhos.

⁴⁰ No original: “The well known nobleman who went missing a few years ago has been found dead, entombed within a wine cellar niche. He is remembered and missed for his good humor at parties as well as for his passionate wine connoisseurship. His dear friend Montresor has generously offered to host a memorial service on Friday at the local Mason lodge, at which he will be serving a rare vintage of Amontillado – Fortunato favorite wine”.

Figura2 - Landis Blair, *Fortunato in Poe-bituary*, 2014.



Fonte: *Tumblr English Major Humor*.⁴¹

O foco dessa ilustração é a ironia que está presente em toda a narrativa, o que dá um ar cômico e ao mesmo tempo cruel. Quando o leitor pensa na sádica mente de Montresor que, além de planejar uma vingança tão meticulosa e bárbara, não se arrepende e ainda faz uma comemoração disfarçada de memorial, muito provavelmente sente arrepiar a espinha com tal desconforto que a ideia lhe causa. Assim, nessa ilustração, o medo não reside nos traços da imagem em si, mas está no conceito que é transmitido pela desumana situação relatada. Importante salientar que para o entendimento real da morbidez de tal ilustração, é necessário que se leia o conto previamente.

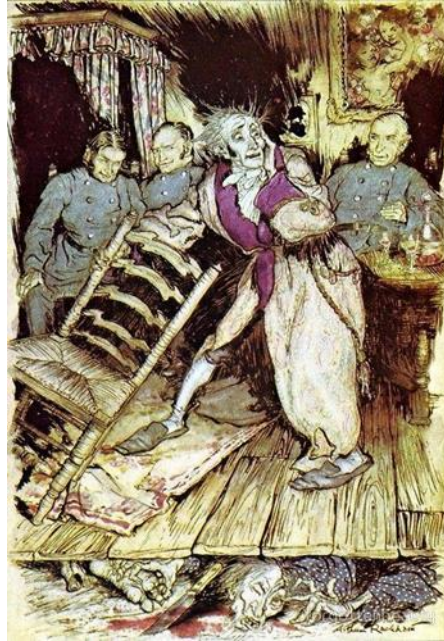
3.1.3 “O coração delator”, por Arthur Hackham

O ilustrador britânico de livros Arthur Hackham viveu de 1867 a 1939 e é considerado um dos grandes nomes dos denominados “Anos Dourados” das ilustrações de livro britânicas, que compreendiam os anos de 1890 até o final da Primeira Guerra Mundial. Ilustrou diversos livros infantis, incluindo contos de fadas. A coleção de ilustrações de Rackham para *Tales of Mystery and Imagination* de Poe é uma das mais conhecidas do mundo e também um de seus mais importantes trabalhos antes de sua morte.

⁴¹ Disponível em: <https://englishmajorhumor.tumblr.com/image/64811565349>. Acesso em: 05 mar. 2023.

Em *The Tell-Tale Heart*, publicada em 1935, o ilustrador usou aquarela e tinta no quadro, técnica que foi aperfeiçoada devido a seu trabalho como ilustrador jornalístico, que o colocou em contato com recursos tecnológicos da época.

Figura3 - Arthur Rackham, *The Tell-Tale Heart*, 1935.



Fonte: *Blog Nebulosa Textual*, 2013.⁴²

A cena representada é o clímax da narrativa, em que os policiais interrogam o assassino sobre um barulho relatado pelos vizinhos. Os sorrisos sarcásticos dos policiais demonstram o que o narrador em primeira pessoa no conto afirma, que estavam todos cientes do assassinato e que debochavam dele para que confessasse. As cores predominantes são amarelas e azuis. O amarelo, que representa a materialidade, aparece principalmente no ambiente e o azul, que representa a abstração, nos uniformes dos policiais e no pijama do ancião assassinado, como se de certo modo demarcasse a linha tênue entre a loucura – o comportamento da polícia e o coração pulsante do ancião – *versus* a sanidade – o quarto onde o crime acontece e onde é revelado. O tom de sépia usado na ilustração remete ao antigo, ao medo do passado. Embaixo do assoalho, podemos ver o cadáver do ancião, com o corpo retorcido. Junto dele se encontra a arma do crime, a faca ensanguentada. Percebe-se um ar de caricatura na representação do ancião, o que revela certa comicidade mórbida presente nas obras de Poe, o que pode se configurar como citado por Carroll como fusão, uma desestrutura da composição de seres

⁴² Disponível em: <https://nebulosatextual.blogspot.com/2013/01/el-corazon-delator.html>. Acesso em: 05 mar. 2023.

horrendos. Assim como nesse arranjo que “une atributos considerados categoricamente distintos e/ou discordantes do esquema cultural das coisas, *de modo não ambíguo*, numa entidade espaço-temporal discreta” (Carroll, 1999, p. 64, ênfase do autor), o aspecto cômico na cena de terror, pode agir como um escape em meio a tamanha morbidez, em uma função que se assemelha a da ironia.

Ainda sobre a composição da cena, o tom de pele do assassino destoa da dos policiais, demonstrando sua palidez. Isso somado aos olhos esbugalhados, os cabelos arrepiados, a mão na cabeça demonstrando preocupação e a linguagem corporal desconcertada, representa o medo que a mente doentia sente ao escutar as fictícias batidas do coração que o sufocam a ponto de confessar o crime.

Francisco Vicente de Paula Júnior (2011) começa seu artigo “A semântica das cores na Literatura Fantástica” refletindo sobre como a pintura e a literatura parecem usar estratégias para atingir os objetivos: “No caso da arte, o matiz necessário, a cor exata; no caso da literatura, a sugestão do vocábulo, a palavra em potencial” (Paula Júnior, 2011, p. 129). Um dos recursos da ilustração é a cor, recurso esse usado por dois dos artistas que adaptaram os contos de Poe para ilustração.

Em seu artigo *Edgar A. Poe _online: texto e imagem*, Moreno *et al.* (2021) comparam as ilustrações de Clarke com as de Rackham, afirmando que compartilham a “capacidade expressiva de linha e traço”, mas que os arabescos característicos das obras de Clarke dão lugar a fortes silhuetas das obras de Rackham que consegue “explorar a obra de Poe de uma forma mais diversa e completa, moldando tanto o grotesco e o arabesco, quanto o cômico e paródico” (Moreno *et al.*, 2021, p. 106).⁴³ Essa constatação é ilustrada na já mencionada feição caricatural já mencionada. Além disso, o uso da aquarela por parte de Rackham suaviza os fortes traços sinuosos dos desenhos de Clarke. Por fim, os artistas ilustraram sob a influência da época que viviam: Clarke na era decadentista e Rackham na era modernista. As ilustrações do século XX começaram a ser representadas com características mais violentas, com grande ênfase na complexidade das expressões faciais dos personagens. Sobre a importância da ilustração de Rackham, ele “pode ser visto como representante do ápice dos artistas mais importantes que ilustraram Poe antes dele” (Magistrale; Slayton, 2021, p. 125).⁴⁴ As ilustrações posteriores, invariavelmente, tiveram também alguma influência das ilustrações de Rackham.

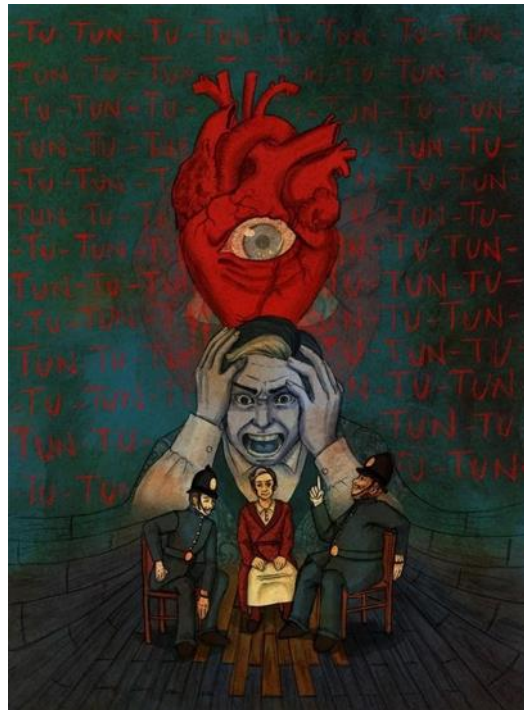
⁴³ No original: “explorar la obra de Poe de un manera más diversa y completa, dando forma tanto a lo grotesco y lo arabesco como a lo cómico y paródico”.

⁴⁴ No original: “Rackham, however, might be seen as representing the culmination of the most important artists who illustrated Poe before him”.

3.1.4. “O coração delator”, por Mariana Funes

Por fim, a última ilustração analisada, assim como a de Blair, é contemporânea. A ilustradora e *designer* de moda, Mariana Funes, nascida em 1988 na Argentina, produziu a ilustração *The Tell-Tale Heart* para uma disciplina universitária, a partir da leitura do conto. A ilustração foi feita a lápis e colorida digitalmente pela artista. A cena escolhida por Funes para representação é a mesma escolhida por Arthur Hackham, ou seja, o clímax. A artista consegue concatenar toda a essência do conto e nota-se que elementos recorrentes como o coração, o olho cego e as batidas do coração são representados. A presença da onomatopeia “tun-tun” como as batidas do coração do ancião demonstra o “texto ilustrando a própria ilustração”, em uma espécie de sinestesia. Pelo fato de a ilustradora ser argentina e ter o espanhol como língua materna, a onomatopeia é composta pelas letras T, U e N. Caso fosse em português, a onomatopeia seria “tum-tum” e, caso fosse em inglês, a língua materna de Edgar Allan Poe, seria “thump-thump”. Requisitos adaptativos listados por Hutcheon, tais como anúnciação de que se trata de uma adaptação, como podemos perceber pelo título da ilustração, presença de elementos recorrentes da narrativa como os listados acima, além da conservação da história que gera o reconhecimento no leitor, fazem com que tal produto seja considerado uma adaptação em forma de ilustração.

Figura 4 - Mariana Funes, *The Tell-Tale Heart*, 2014.



Fonte: *DeviantArt*, 2014.⁴⁵

A linguagem corporal dos policiais demonstra descontração. Já a linguagem corporal do assassino denota uma tentativa de demonstrar calma, porém conseguimos perceber preocupação. Abaixo dos personagens, percebemos a cor amarronzada do assoalho divergindo das demais tábuas para indicar onde se encontra o corpo sem vida do ancião. Há predominância da cor azul, que representa a imensidão e surrealismo, na representação do que seria a mente do assassino que se encontra em paranoia. Percebe-se que nesse momento o medo atinge o ápice da loucura, pois até o próprio ambiente se mistura ao personagem, fazendo com que o assoalho se emende ao corpo do assassino. A cor vermelha escarlate destaca em meio ao ambiente azul-petróleo. Ela está presente no coração pulsante e na onomatopeia que compõe a cena. “O vermelho representa o amor carnal, a paixão, o erotismo, além de personificar o sangue, a luta, o perigo e a morte” (Paula Júnior, 2011, p. 133). O escarlate também é usado de modo figurado na Bíblia para representar o pecado.

Retomando o artigo de Paula Júnior, o autor arrazoa sobre a constante evolução do sistema literário que faz com que outras cores sejam incluídas e consideradas simbólicas nas narrativas de terror, então a cor preta, marca do fantástico tradicional dá lugar a outras cores. E, assim, o universo fantástico consegue atingir a psique humana, revelando-a.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.deviantart.com/murraycita/art/The-Tell-Tale-Heart454919238>. Acesso em: 05 mar. 2023.

Ao se fazer uma leitura da ilustração, deve-se atentar por sua composição por completo, pois “uma imagem não passa de uma imagem, a sua força de feitiço reside numa combinação de formas e cores” (Vax, 1972 *apud* Paula Júnior, 2011, p. 131). Ao se ler uma ilustração, deve-se estar atento a toda a composição, pois é o conjunto de recursos disponíveis ao artista de maneira combinada que produz significado.

Então, a escolha das ilustrações para análise nesta dissertação foi feita de modo a observarmos como artistas com diferentes técnicas e de diferentes épocas interpretam tal narrativa sob o ponto de vista de seu contexto histórico, social e cultural, com a representação do medo. Os ilustradores colocam suas próprias sensibilidades em suas artes. Foi possível analisar trabalhos monocromáticos e a cores, com uso de tecnologias e sem, com funções de explanação e de suplementação no caso da ilustração de Landis Blair e produzidas por artistas clássicos e contemporâneos. Como é bem observado por Magistrale e Slayton (2021):

[...] as gerações posteriores de ilustradores de Poe não se limitam a reconfigurar o material de seus textos em representações destinadas a duplicar visualmente a matéria textual; ao contrário, devido à presença de uma tradição histórica tão rica na visualização dos textos de Poe, as gerações subsequentes de artistas foram suscetíveis a engajar e responder aos textos originais de Poe, bem como a trabalhos ilustrativos anteriores criados por artistas que trabalham durante períodos e estilos completamente diferentes. (Magistrale; Slayton, 2021, p. 129).⁴⁶

Os autores ainda refletem como as temáticas das narrativas de Poe, como o isolamento, o pavor das pragas que assolam o mundo e a perda da saúde mental se encaixam perfeitamente nas preocupações atuais, o que resulta em artistas contemporâneos fazendo “suas próprias excursões atmosféricas” nesse ambiente sombrio do bizarro e do desconhecido, com base nas temáticas de Poe: “O fascínio contínuo pelas representações visuais de seu mundo literário (e do reino imaginário inspirado nele) apenas acrescentou mais camadas de profundidade e riqueza à arte de Poe [...]” (Magistrale; Slayton, 2021, p. 11).⁴⁷ Obras como as de Poe são adaptadas com o passar dos anos pelo tratarem de temas universais, recorrentes e que são passíveis de serem moldadas às questões culturais do lugar em que são criadas, agregando ainda mais valor ao trabalho desse peculiar escritor.

⁴⁶ No original: “Thus, later generations of Poe illustrators do not merely reconfigure material from his texts into representations designed to duplicate visually textual matter; rather, because of the presence of such a rich historical tradition in visualizing Poe’s texts, subsequent generations of artists were susceptible to engaging and responding to Poe’s original texts as well as to earlier illustrative work created by artists working during completely different periods and styles”.

⁴⁷ No original: “The continued fascination with visual representations of his literary world (and the imaginary realm inspired by it) has only added further layers of depth and richness to Poe’s art [...]”.

Nesta seção, notamos como a estética do medo viaja das palavras para a imagem. Analisamos os recursos visuais, como sombra, luz e cores, utilizados por cada ilustrador para demonstrar o sentimento na cena do conto escolhida para representar a obra. Na próxima seção, apresentamos como o medo se revela por meio do som.

3.2 O medo revelado por meio do som

Presente em nosso dia a dia, desde o momento em que acordamos até o momento que adormecemos, o som é carregado de significados. Indo além do que escutamos, na narrativa verbal, a sonoridade pode ser notada na composição das frases, no uso de onomatopeias, rimas, pausas da pontuação, ou ainda com imagens visuais imaginadas pelo leitor. Essa narrativa pode ser transposta para música que, sendo apenas instrumental ou juntamente com a letra, contém uma trama que se desenrola a cada acorde tocado.

A presente seção apresenta canções da banda de rock progressivo *The Alan Parsons Project* que são adaptações dos contos “O barril de *amontillado*” e “O coração delator”. Desse modo, uma nova forma de se apreciar a obra de Poe e observar o medo se revela.

Em 1999, Werner Wolf escreveu sobre a ficção musicalizada, um ramo específico dos estudos sobre palavra e música e, para abordar a intermedialidade nessa relação, apresenta duas categorias: a intermedialidade *manifesta*, em que em ao menos em uma instância há presença de mais um mídia, tendo cada uma seus significantes e sendo distintas; e a *velada*, em que a associação de pelo menos duas mídias distintas gera uma significação, sendo que apenas uma delas apresenta diretamente seus significantes, sendo esta a dominante.

É perceptível que a relação entre a música e a literatura nos contos analisados não ocorre somente quando observamos os aspectos óbvios do diálogo entre adaptação e mídia-fonte; ela está presente na construção narrativa de Edgar Allan Poe. Em “O barril de *amontillado*”, há o som do tilintar dos guizos da fantasia de bufão usada por Fortunato, o que emergido no silêncio das catacumbas ganha um volume incomum, gerando uma atmosfera lúgubre que causa arrepios ao leitor. Já em “O coração delator”, nota-se o crescente som dos batimentos do coração do ancião que invadem a mente do assassino e imaginação de quem lê. Wolf (1999) menciona como esse efeito pode ser causado com a musicalização da ficção com recursos que, de certo modo, imitam características musicais: “o leitor tem a impressão de que a música está envolvida na significação da narrativa (como um significado geral ou uma específica referência, real ou

imaginária) e que a presença da música pode ser indiretamente experimentada durante a leitura” (Wolf, 1999, p. 226).

É notável a relação entre música e literatura e como se é permitido ao leitor/ ouvinte a experiência de uma através da outra. Essa observação é feita por Steven Paul Scher em seu livro *Word and Music Studies*, publicado em 2004, em que apresenta uma série de ensaios escritos entre 1967 e 2004, sobre literatura e música. Sendo assim, “que a música e a literatura compartilhem sua origem é uma noção tão antiga quanto os primeiros movimentos de consciência estética.”⁴⁸(Scher, 1982, p. 173) Através de meios linguísticos e técnicas literárias, pode-se implicar, evocar e imitar os aspectos musicais, mesmo sem transcender a textura literária. Scher (1982) afirma que “sem a qualidade auditiva inerente à música e à literatura, por exemplo, experimentos imitativos com música de palavras seriam inconcebíveis”⁴⁹ (p. 182) e que “por natureza ambas as artes são também temporais e dinâmicas torna-se particularmente relevante quando consideramos suas afinidades na estrutura”⁵⁰ (p. 182). Por essas características que as artes compartilham, elas têm a necessidade de serem decodificadas.

A música tem o poder de transcender a mera evocação da obra literária, fazendo com que se pareça que uma complementa a outra para constituição de uma significação repleta.

Por isso, ao considerarmos as adaptações em forma de canções como objetos a serem analisados, é relevante ressaltarmos as considerações de Linda Hutcheon (2013) sobre a função da música nas obras adaptadas. Em óperas e musicais, por exemplo, os elementos adaptáveis para a música são mundos e relatos melodramáticos que podem “reforçar as duras oposições e tensões emocionais criadas pela compressão fundamental do gênero” (Hutcheon, 2013, p. 38-39), afinal a duração do canto é maior que a da fala, constituindo intensidade. Hutcheon afirma que, na ópera, a música é tão narrativa quanto as palavras, compreendendo uma função afetiva e mimética, podendo estar ligada ao inconsciente não-verbalizado. Hutcheon ainda cita uma reflexão de Jeremy Tambling (1987) sobre a canção inserida nos musicais, que demonstra que a vida é extraordinária e que precisa do transbordamento do “ritmo, som e movimento”, excedendo o banal. Já nas peças de rádio – e atualmente também em *podcasts* – os efeitos sonoros podem ajudar na construção da imagem na imaginação do ouvinte.

⁴⁸ No original: “That music and literature share their origin is a notion as old as the first stirrings of aesthetic consciousness.”

⁴⁹No original: “Without the auditory quality inherent in both music and literature, for example, imitative experiments with word music would be inconceivable.”

⁵⁰No original: “That by nature both arts are also temporal and dynamic becomes particularly relevant when we consider their affinities in structure.”

Pensando nas adaptações literárias para canções, em que temos a presença dos sons dos instrumentos, melodia e letra, nota-se que cada um desses elementos contribui para a formação dos significados ou pode, ainda, deixá-los mais claros para o ouvinte que já teve acesso à fonte. Hutcheon (2013, p. 48) salienta também que “a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais”. Por outro lado, nesse processo, há a necessidade da simplificação dos personagens e eventos.

Ao se comparar uma adaptação para canção em relação a uma adaptação visual ou audiovisual, nota-se que “a música pode suplementar ou substituir o que se perde quando a introspecção e a reflexão ficcional são transpostas para uma mídia performativa” (Hutcheon, 2013, p. 75). Porém, ela abre mão de recursos que geram experiências sensoriais que somente o (audio)visual pode proporcionar, o que nos faz refletir que não há uma mídia ou tipo de adaptação ideal para apreciação de uma obra:

[...] cada modo, assim como cada mídia, *tem* sua própria especificidade, se não sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão - mídias e gêneros - e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras. (Hutcheon, 2013, p. 49, ênfase no original).

Portanto, quanto mais adaptações certa obra possui, mais público ela conquista e mais apreciada ela pode ser e esse novo produto que possui valor cultural acaba por enriquecer aquele que serviu de inspiração.

No meio musical, o número de adaptações das obras de Edgar Allan Poe é vasto, principalmente no gênero rock e seus subgêneros. Bandas como *Nine Inch Nails*, *Iron Maiden*, *Black Sabbath*, *Metal Church* e *Queen* produziram canções que se basearam nas tramas e universo de Poe. Também artistas clássicos, como o compositor Claude Debussy, considerado o primeiro compositor impressionista, escreveu duas peças de ópera baseadas nos contos “O diabo no campanário” e “A queda da casa de Usher”. Além das canções analisadas na presente dissertação, outras famosas adaptações de contos para música são: o ato para ópera intitulado *The Bottle* que foi escrito pela compositora clássica Julia Perry, em 1953, e a canção de nome *The Cask* inclusa no álbum *The Raven* do cantor Lou Reed, em 2003, ambas inspiradas no conto “O barril de *amontillado*”; e a canção *Ol' Evil Eye* da dupla de cantores de hip-hop Insane Clown Posse contida no álbum *Riddle Box*, de 1995, inspirada no conto “O coração delator”.

A ligação entre rock e terror é tamanha é possível encontrar discos de terror e músicas inspiradas em filmes do gênero. Como exemplo, podemos citar a canção *The Wicker Man*

(2000) da banda *Iron Maiden*, inspirada no filme *O Homem de Palha* (1973), protagonizado por Christopher Lee; a canção *Eyes Without a Face* (1983), considerada uma das mais famosas do cantor Billy Idol, que foi inspirada no filme *Os Olhos sem Rosto* (1960); e a canção *Chainsaw* (1976), da banda Ramones, que foi inspirada no filme *O Massacre da Serra Elétrica* (1974).

Em seu ensaio “Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo”, Rodrigo Carreiro (2011) pondera sobre como o cinema de horror faz o uso de certas combinações entre os efeitos causados pelos instrumentos e algumas convenções narrativas. O autor cita uso de harpas e coros infantis para a evocação a noção de algo celestial, com presença de anjos; a presença do canto gregoriano para lidar com a imagem do demônio; o uso de violinos acompanhando cenas de ataques de monstros, “essencialmente porque o timbre do instrumento lembra gritos emitidos por seres humanos” (Carreiro, 2011, p. 51); além das canções de ninar e melodias com timbres de caixinhas de música que remetem à pureza e sua quebra brusca.

Carreiro também observa que o uso de canções de *rock'n'roll* e de *heavy metal* tornou-se muito popular nos filmes, e apresenta os três possíveis motivos para a predileção dos cineastas de horror por esses estilos musicais:

1) a empatia entre essa música e o público-alvo dos filmes, formado essencialmente por jovens; 2) a natureza agressiva da música, que faz par com a agressividade natural do gênero cinematográfico; 3) muitos artistas de rock utilizam em discos e espetáculos a iconografia oriunda do imaginário do cinema de horror. (Carreiro, 2011, p. 51).

A esses motivos, acrescentamos o fato da existência de um mito acerca do sucesso das bandas de rock: um pacto com seres malignos e o ocultismo. Todo o mistério acerca dessas bandas faz com que diversos rumores sejam gerados e, em alguns casos, alimentados com a presença de letras enigmáticas e ambíguas, combinadas à alternância de graves e agudos dos instrumentos.

O gênero das canções analisadas é o rock progressivo que surgiu em 1960 como um subgênero do rock. A intenção era se distanciar de letras maçantes que se fixam na cabeça do ouvinte para apresentar um novo nível de arte. Em uma combinação de música clássica, jazz e rock,

[...] músicos de rock progressivo experimentaram arranjos composicionais e estilos musicais e, como aponta Roy Shuker, conscientemente imitaram protótipos de música clássica, exploraram formas instrumentais mais longas emprestadas de formas sinfônicas (Shuker 2012b, p. 267). Neste contexto, não é surpresa que os artistas de

rock progressivo muitas vezes fizeram álbuns conceituais que exibiam um tema unificado abrangente e um conjunto de canções conectadas. (Redling, 2015, p. 504).⁵¹

Em seu artigo “Edgar Allan Poe e o rock: seus gêneros e subgêneros”, Tamyris Gomes Araújo & Divino José Pinto (2018) citam as similaridades e diferenças entre dois subgêneros do rock que muitas vezes são confundidos.

O rock progressivo se aproxima do rock psicodélico. Ambos tiveram início no auge do período Hippie, compartilhando com a cultura de alucinógenos da época. O rock psicodélico continha elementos estruturais herdados da música indiana, além das mesmas influências instrumentais do jazz e música clássica, assim como o progressivo. A grande diferença entre os dois subgêneros é a abordagem: enquanto a música psicodélica focava no apreço pela liberdade, abordando temas esotéricos, de misticismo, surrealismo e direta e indiretamente sobre o consumo de drogas. Embora ambos os subgêneros afrontem convenções e o governo da época, se posicionando contra as opressões sofridas pelas pessoas, sendo canções, de certo modo, atemporais, o rock progressivo foca na crítica de questões mais concretas.

O rock progressivo que também ficou conhecido como ‘*prog rock*’ e atingiu o ápice de popularidade na primeira década dos anos 70. A subjetividade é um pouco menos intensa do que no rock psicodélico. A música progressiva trabalha muito com a essência das suas composições, a essências por trás de cada instrumento, por trás de cada ideia” (Araújo & Pinto, 2018, p. 630). Ao quebrar os padrões, seja pela composição musical que não obrigatoriamente segue a estrutura que intercala o refrão entre os trechos, ou que segue uma linearidade de uma narrativa, o rock progressivo ultrapassa barreiras abrindo a mente de ouvintes e demais musicistas para as possibilidades que a música oferece.

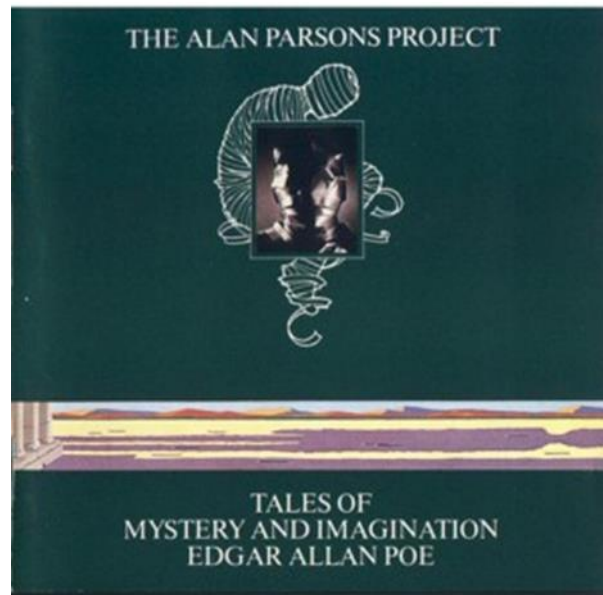
A estética *cult* do rock progressivo, semelhante ao psicodélico, faz com que seja um gênero propício para se adaptar uma narrativa literária, requerendo uma atenção do ouvinte e promovendo um ambiente que o convida a viajar nas emoções e sensações, tanto boas como assustadoras, a exemplo do medo. A essência de cada instrumento, atrelada à letra, é captada e considerada na composição das canções.

Redling (2015) afirma que o rock progressivo atingiu altos patamares com o álbum *Tales of Mystery and Imagination* da banda *The Alan Parsons Project*, lançado em 1976. A banda foi fundada pelo produtor e compositor britânico Alan Parsons juntamente ao empresário

⁵¹ No original: “Progressive rock musicians experimented with compositional arrangements and musical styles and, as Roy Shuker points out, consciously imitated classical music prototypes, explored longer instrumental forms, and borrowed from symphonic forms (Shuker 2012b, 267). Against this backdrop, it comes as no surprise that progressive rock artists often made concept albums that displayed an overarching unified theme and a set of connected songs”.

e compositor Eric Woolfson. Ao todo, foram produzidos dez álbuns conceituais entre os anos de 1976 e 1987. O mencionado álbum é composto por cinco faixas no lado A do disco e duas faixas no lado B, sendo cinco canções, baseadas nos contos e duas músicas instrumentais, todas baseadas nas obras de terror contidas na coletânea de Edgar Allan Poe.

Figura5 - Capa do álbum *Tales of Mystery and Imagination*, da banda *The Alan Parsons Project* (1976).



Fonte: *site da banda The Alan Parsons Project*.⁵²

3.2.1 “O barril de *amontillado*”, por *The Alan Parsons Project*

A adaptação do conto “O barril de *amontillado*” corresponde à faixa de número quatro, com duração de 4 minutos e 28 segundos.⁵³ A orquestra que compõe a canção conta com o vocal principal, vocal auxiliar, coral, além dos sons dos seguintes instrumentos: piano, baixo, guitarra, violino, tímpano, címbalos, cravo (instrumento musical de teclado antigo), trombone, entre outros.

A canção se divide em sete momentos em que o diálogo entre instrumentos e letra é perceptível, promovendo a mudança de tom. A ira que gera a vingança, o medo e a ironia compõem a narrativa que é expressa por letra e melodia. A primeira parte, que compreende as duas primeiras estrofes, inicia-se com sons de piano e violino ao fundo. A voz de Montresor, interpretada por John Miles, vocal principal, é carregada de ira. Percebe-se pelo tom a ênfase

⁵² Disponível em: <https://www.the-alan-parsons-project.com/tales-of-mystery-and-imagination>. Acesso em: 05 mar. 2023.

⁵³ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1g9EyS4QDceKIC79yS6VdH>. Acesso em: 05 mar. 2023.

dada em cada sílaba das palavras. O som do violino envolve cada palavra proferida, de acordo com a entonação. Assim como no conto, a vingança é anunciada de antemão, como lemos no trecho inicial: “Suportei da melhor forma que pude as muitas injúrias de Fortunato, mas quando ele se atreveu a insultar-me, jurei vingança” (Poe, [1846]2017, n.p.). Na canção,⁵⁴ a anunciação ocorre já no segundo verso: “Eu terei a minha vingança contra Fortunato” (Woolfson and Parsons, 1976),⁵⁵ assim como o *motif* “*amontillado*” aparece no quarto verso. O primeiro verso da canção, “Lá pelo último sopro dos quatro ventos uivantes” (Woolfson and Parsons, 1976),⁵⁶ pode ser uma referência ao romance *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), da escritora Emile Brönte, obra que tem a vingança como uma das temáticas.

Ainda na primeira parte, Montresor continua narrando na segunda estrofe seu plano de vingança, com o mesmo acompanhamento musical. Os dois últimos versos da estrofe, “Bebendo o vinho enquanto rimos sobre o tempo / Que passa incrivelmente lento” (Woolfson and Parsons, 1976),⁵⁷ são carregados de ironia, pois Montresor deseja saborear sua vingança sem pressa, já que sabe que conseguirá “punir com impunidade”. A última palavra da estrofe, devagar (*slow*), é cantada de maneira lenta, mostrando sua intensidade.

O segundo momento vem logo a seguir com a presença de vocal de apoio e a alternância entre a voz de Fortunato interpretada por Terry Sylvester, que na letra da música aparece entre parênteses, e a voz de Montresor que sobrepõe à de Fortunato. Percebemos a incredulidade de Fortunato nos versos “O que significam essas correntes prendendo meus braços? / Diga que isso é uma brincadeira e eu não farei nada de mal” (Woolfson and Parsons, 1976),⁵⁸ que dialogam com o trecho do conto: “Boa brincadeira, muito boa, na verdade, uma piada excelente” (Poe, [1846] 2017, n.p.), em que Fortunato tenta se convencer de que aquela tortura é uma recreação, fruto do humor ácido de Montresor. O som do cravo, um dos instrumentos que acompanha a estrofe, confere um ar medieval à canção, complementando a ambientação do cenário, que se passa em um palácio.

Então, o som de um trombone crescente demarca a mudança para o terceiro momento. A mistura dos sons de trombone e trombeta, juntamente com um vago fundo de som do cravo, faz com que o tom calmo de antes se transforme em suspense. Curtos toques nos címbalos

⁵⁴ As letras das canções analisadas foram retiradas do site: <https://www.the-alan-parsons-project.com/tales-of-mystery-and-imagination>. Acesso em: 14 abr. 2024.

⁵⁵ No original: “I’ll have revenge upon Fortunato”.

⁵⁶ No original: “By the last breath of the four winds that blow”.

⁵⁷ No original: “Drinking the wine as we laugh at the time / Which is passing incredibly slow”.

⁵⁸ No original: “(What are these chains binding my arms?) / (Say it’s a game and I’ll come to no harm)”.

sinalizam o final do terceiro momento. Nesse momento, o ouvinte sabe que Montresor não voltará atrás em sua decisão.

O quarto momento, ao som de piano, címbalos e violino, Montresor ironiza a condição de Fortunato que, sendo uma pessoa tão soberba, se encontrava acorrentado a seu triste fim, nas frias catacumbas de um castelo, como notamos nos versos a seguir: “De que vale a coroa de um Rei em seu trono/ Quando se está acorrentado no escuro completamente sozinho?” (Woolfson and Parsons, 1976).⁵⁹ O tom sarcástico, usado nesses versos, nos faz lembrar a passagem bíblica em que soldados romanos puseram uma coroa de espinhos na cabeça de Jesus e zombaram de sua condição que, sendo o Rei dos Judeus, não podia salvar a si, conforme a passagem de Lucas 23:36–37, no Novo Testamento. Além disso, a coroa mencionada também pode ser uma referência à própria fantasia de bufão que contém um chapéu com guizos que se assemelha a uma coroa real.

No quinto momento, temos a presença de coral, novamente o som do cravo se faz presente junto aos címbalos conferindo um tom de súplica que se constata com o que pede Fortunato nos versos “Poupe minha vida, apenas diga o que quer / Me dê apenas um pouco de luz em nome do Senhor” (Woolfson and Parsons, 1976)⁶⁰ que dialogam com o trecho do conto “– Pelo amor de Deus, Montresor!” (Poe, [1846] 2017, n.p.), última súplica de Fortunato, onde é notável o ápice do desespero e medo. E, novamente, a voz de Montresor se sobrepõe à de Fortunato.

O sexto momento é marcado pelo trombone e todo o movimento orquestral que se assemelha ao do terceiro momento, cada vez mais crescente. Não há versos nesse momento, mas nota-se que se trata do clímax, com a consumação da vingança de Montresor que abandona Fortunato para morrer nas catacumbas de seu palácio.

Aos poucos, a música vai ficando baixa e dá lugar aos sons do sétimo momento em que é possível escutar conversas indistintas e apitos, retendo a sons carnavalescos, como se Montresor retornasse à festa de Carnaval, depois de ter cumprido seu cruel plano de vingança. Desse modo, os compositores acrescentam um elemento à narrativa, pois se trata de uma adição, uma das características listadas por Julie Sanders (2016) acerca de adaptação. A adição é um dos prazeres da adaptação para Hutcheon (2013) “que envolvem o reconhecimento do familiar e a surpresa da diferença” (Hutcheon, 2013, p. 272-273). A partir dessa observação, é relevante destacar o papel do compositor no processo adaptativo.

⁵⁹ No original: “What price the Crown of a King on his throne / When you're chained in the dark all alone?”.

⁶⁰ No original: “(Spare me my life, only name your reward) / (Bring back some light in the name of the Lord)”.

O nome do diretor/compositor musical não costuma vir à mente como um adaptador principal, embora ele crie a música que reforça as emoções ou provoca as reações do público, conduzindo, assim, nossa interpretação de diferentes personagens - talvez um solo de violinos para a doce inocência ou um rosnado de clarinete- baixo para estimular nosso desconforto em relação a personagens ambivalentes. (Hutcheon, 2013, p. 81).

Desse modo, em relação à letra da canção, o compositor deve estar atento às rimas, à aliteração, ao clímax, aos principais elementos que não devem ser esquecidos e na entonação a ser usada. Em relação aos acordes, o compositor deve pensar nas características dos instrumentos, do tom a ser utilizado, na harmonia entre os instrumentos e entre o coral, o tempo, além do ritmo e compasso. Esse conjunto vai revelar ao ouvinte a construção do personagem, cenário e andamento da narrativa de modo a ser uma adaptação bem-sucedida.

3.2.2 “O coração delator”, por *The Alan Parsons Project*

A adaptação do conto “O coração delator” corresponde à faixa de número três que tem a duração de 4 minutos e 42 segundos.⁶¹ A orquestra que compõe a canção conta com o vocal principal, vocal auxiliar, coral, além dos sons dos seguintes instrumentos: teclado, baixo, guitarra, tímpano (instrumento musical de percussão comumente usado em orquestras, que se assemelha a um tambor), címbalos (instrumento musical de percussão também conhecido como prato), violino, entre outros.

Percebemos que a canção se divide em seis momentos. Em alguns deles, os instrumentos se misturam à narrativa contada na letra; em outros, a música narra os trechos do conto por si. A loucura e o medo do infamiliar presentes no conto são mantidos na canção, assim como os *motifs* que são o olho e o coração pulsante. No primeiro momento, um brado apavorado dá início à canção. Sons de instrumentos de percussão, baixo e guitarra acompanham o grito em um tom crescente. O vocal principal de Arthur Brown se inicia e notas do teclado o acompanham. A cada duas estrofes, o som do címbalo se faz presente. No primeiro momento, assim como no conto, o narrador tenta justificar o crime que cometeu contra o cego ancião, como nos trechos em que diz que o leitor/ouvinte deveria ter visto aqueles olhos que refletiam a luz para entender a cena pavorosa que fez com que o narrador cometesse tal atrocidade. A segunda estrofe também pertence ao primeiro momento, pois o acompanhamento musical é o mesmo. A voz do narrador está cada vez mais trêmula, intercalando narração a gritos

⁶¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2cFGvOHvE4VOWgKHTiYueP>. Acesso em: 05 mar. 2023.

aterrorizados. Nessa parte, percebemos que o ancião não tem mais vida, pois os versos “Será assim para o velho/ Das cinzas para as cinzas, da terra para terra e do pó para o pó” (Woolfson and Parsons, 1976)⁶² comprovam esse fato, fazendo uma referência à passagem bíblica “Todos vão para um lugar; todos foram feitos do pó, e todos voltarão ao pó”, conforme Eclesiastes 3:20, no Velho Testamento.

No segundo momento, há uma mudança de tom que se acalma e os sons da percussão que pareciam com o de fortes ondas batendo nas pedras, inserindo os pensamentos em uma tormenta, dão lugar ao brando som do violino. A terceira estrofe conta com a voz auxiliar de Jack Harris, alternada ao coral ecoando, em um tom sereno. Nela, temos a impressão de que se trata da inserção de um narrador observador que testemunha aquele crime (quase) perfeito.

O terceiro momento se inicia com a volta do som da guitarra, junto aos instrumentos de percussão que vão, aos poucos, ficando cada vez mais baixos, enquanto algo como um eco ressoa, representando o período de silêncio do conto, onde o coração do ancião não mais bate e o olho não mais incomoda o narrador que se encontra em um momento de paz interior e sanidade, depois de ter aniquilado aquilo que tanto o apavorava. O medo parece ter ido embora, porém, ele se encontra no íntimo do narrador e, aos poucos, ressurgem. Em dado momento, o som da percussão vai ficando cada vez mais alto, os toques do tímpano se assemelham às batidas do coração do ancião que, mesmo morto, insistem em atormentar a mente doentia do narrador que tem sua voz interior aos berros representada pelo som da guitarra que reaparece. Essa situação vai ao encontro da afirmação de Hutcheon (2013, p. 96) de que “a música pode representar a interioridade”. A combinação dos sons demonstra ao ouvinte o que se passa na mente do narrador, mesmo que palavras não sejam usadas para expressar os sentimentos.

No quarto momento, o acompanhamento musical, ou seja, o som dos instrumentos que seguem a letra é o mesmo do primeiro momento. A voz trêmula do narrador retorna com a quarta estrofe narrando a intensidade do som, com o verso “Cada vez mais alto” (Woolfson and Parsons, 1976)⁶³ que se relaciona à seguinte passagem do conto: “[...] o som sobrepunha tudo e continuava a aumentar. Tornava-se cada vez mais forte, mais poderoso, mais retumbante!” (Poe, [1843] 2017, n.p.). Ainda nessa estrofe, o narrador expressa seu estado, pelo qual fisicamente se notava como estava amedrontado: “Você teria visto meus olhos tornarem-se brancos e frios de medo” (Woolfson and Parsons, 1976).⁶⁴ Nesse verso, último da estrofe, a

⁶² No original: “So for the old man/ Ashes to ashes, earth to earth and dust to dust”.

⁶³ No original: “Louder and louder”.

⁶⁴ No original: “You would have seen my eyes grow white and cold with fear”.

palavra medo (*fear*), ganha uma ênfase maior e mais trêmula, e o ouvinte consegue compartilhar esse sentimento com quem ouve.

Dá-se início ao quinto momento, em que o tom de medo se aproxima da ira e a perda da sanidade do narrador se torna novamente evidente. Toda a quinta estrofe faz referências quase que diretas ao conto de Poe. Como exemplo, temos o modo como o narrador se refere ao olho do ancião, destacando sua aparência diabólica, semelhante ao de um abutre que devora a sanidade daquele que olha diretamente para ele. Outro exemplo é o primeiro verso da estrofe “Ouvi tudo o que há no Céu e na Terra / Eu vi muitas coisas no Inferno” (Woolfson and Parsons, 1976)⁶⁵ que se refere ao trecho do conto: “Ouço todas as coisas no céu e na terra: ouvi muitas no inferno” (Poe, [1843]2017, n.p.). Novamente, o narrador tenta justificar o assassinato. O grito que se segue junto à última palavra do verso ecoa como um último argumento para a barbaridade que cometeu.

No sexto momento, se segue o mesmo acompanhamento musical, porém o narrador muda o tom da voz para amedrontado. Então, ele aceita sua culpa, desde que aquele tormento que domina sua mente cesse. O trecho do conto “Tudo seria preferível àquela agonia!” (Poe, [1843] 2017, n.p.) dialoga com a estrofe, pois o narrador se encontra em uma situação em que prefere confessar o crime e ser levado preso a continuar escutando os batimentos do coração do ancião morto, como vemos nos versos: “Me leve embora agora / Mas deixe o silêncio abafar o som das batidas do seu coração /Eu não posso continuar/ Deixe-me fugir deste segredo culpado que carrego” (Woolfson and Parsons, 1976).⁶⁶ Então, o último verso aparece como uma súplica em brados: “Por favor, me liberte” (Woolfson and Parsons, 1976).⁶⁷ A voz é abafada pelo crescente som da percussão e assim se encerra.

Durante todo o conto, não são mencionados os policiais, porém, na última estrofe da canção, o narrador pede para que o levem daquele lugar, que o libertem. Possivelmente, essa súplica é feita aos policiais, ou ao ouvinte, ou ainda para si mesmo. Os compositores conseguiram transportar para a canção a atmosfera macabra de Poe, assim como é observado por Andrzej Dorobek (2015):

A letra, como epítome da narração do atormentado herói, faz, sem dúvida, maior justiça à fonte literária do que a de "O Corvo" - em primeiro lugar, no entanto, a tensão crescente da história é efetivamente traduzida pela música: o pulso constante de duas batidas, ou seja, o bater de seu coração hediondo [Poe, 1983, s.260], mudanças dinâmicas inteligentes, coda breve, mas devastadora e, acima de tudo, vocais

⁶⁵ No original: “Heard all the things in Heaven and Earth/ I've seen many things in Hell”.

⁶⁶ No original: “Take me away now/ But let the silence drown the beating of his heart/ I can't go on/ Let me flee from this guilty secret that I carry”.

⁶⁷ No original: “Please let me be free”.

frenéticos de Arthur Brown, uma das vozes mais distintas e intensas do rock britânico da era psicodélica/ progressiva. (Dorobek, 2015, p. 105).⁶⁸

A canção, que se encaixa no modo “mostrar” de engajamento, une letra e melodia para proporcionar ao ouvinte a melhor interpretação da fonte com, invariavelmente, a adição de elementos, devido à particularidade de tal mídia. Assim sendo, conclui-se que os compositores exploram o potencial de cada instrumento, de acordo com os tons almejados.

Na presente seção, demonstramos como o medo viaja das palavras para a canção, listando os recursos usados pelos artistas para demonstrarem o medo presente nos personagens com a letra e entonação, e na construção do cenário assustador com os sons dos instrumentos, melodia, ritmo e até o silêncio. Na próxima seção, demonstramos como o medo viaja da palavra para o audiovisual.

3.3 O medo revelado por meio de palavra, imagem e som

Explorando recursos audiovisuais, a adaptação em forma de animação é um dos tipos de produção que contempla maior número de sentidos dos espectadores. Classificada no modo de engajamento “mostrar”, sugerido por Linda Hutcheon (2013), a animação explora o verbal através da narração e diálogos; explora o visual através das imagens em movimento que caracterizam tal técnica fílmica; e, ainda, explora o som através das canções, efeitos sonoros e música que compõem a obra. Cada um desses recursos tem a capacidade de transmitir ao público a narrativa, como foi observado ao se analisar os contos, as ilustrações e as canções. Quando combinados, esses recursos permitem ao espectador uma experiência mais imersiva. Contudo, por outro lado, ao se “mostrar” uma narrativa, muito da riqueza do verbal pode ser perdida, pois significados podem ser encontrados nas entrelinhas, na narração, na descrição. Por essa razão, um modo de engajamento não se sobrepõe a outro.

Hutcheon (2013) cita uma reflexão de Lawrence Kramer (1991) sobre a capacidade da música na adaptação fílmica em conectar o público ao que lhe é apresentado, invocando profundidade e interioridade dos corpos ao se ouvir à “insistente produção de ritmos, tonalidades de cores e mudanças na dinâmica”, de modo a provocar um efeito de sinestesia.

⁶⁸ No original: “The lyric, as an epitome of the tormented hero’s narration, does, arguably, greater justice to the literary source than the one of „The Raven” - first of all, however, the growing tension of the story is effectively rendered by the music: the steady two-beat pulse, i. e. the beating of his hideous heart [Poe, 1983, s.260], clever dynamic shifts, brief but devastating coda and, above all, frenzied vocals of Arthur Brown, one of the most distinctive and intense voices in British rock of the psychedelic/progressive era”.

Os estilos e técnicas de animação existentes são inúmeros como *stop-motion*, 3D e até o hibridismo entre *live-action* e filme animado. O interesse por esse tipo de produção fílmica teve início com as figuras fisicamente manipuladas, como os fantoches, e se fez presente, estando em constante evolução, acompanhando os avanços tecnológicos.

Considerando as adaptações fílmicas das obras de Poe, nota-se que a maioria é de curta duração, assim como os contos e os poemas, com a possibilidade de englobar mais de uma produção. A adaptação em forma de animação consegue captar o terror e humor ácido de Poe, de modo que o absurdo seja possível e que transpareça que o medo tem seu foco na mente humana e no poder sobrenatural da imaginação e loucura, e nem tanto no sobrenatural em si.

Dada a gama eclética de interesses e tons de Poe, talvez seja apropriado que seu trabalho tenha sido eventualmente abordado em cartuns, formatos de quadrinhos e filmes de desenhos animados, onde uma homenagem hiperbolizada a Poe e seus personagens rotineiramente desafia a realidade e se entrega a comportamentos obsessivos que às vezes são ainda mais exagerados do que aqueles que o escritor tornou infames 200 anos atrás. (Magistrale; Slayton, 2021, p. 179).⁶⁹

Destarte, na animação não há tantas limitações na maneira de se representar uma obra, em comparação a outros tipos de mídia. Além das animações analisadas na presente dissertação, destacamos uma dedicada à mais famosa obra de Poe, “O Corvo”: a “*Treehouse of Horror*”, uma antologia de episódios com temática de Halloween da *sitcom*⁷⁰ animada *Simpsons*, em que em um dos episódios, com o mesmo nome do poema de Poe, “*The Raven*”, apresenta o personagem Homer como narrador e Bart como o corvo. A voz masculina de James Earl Jones recita diretamente versos de Poe, enquanto a ação dos personagens equilibra o tom sombrio com o humor das cenas.

Os diversos tipos de adaptação dos contos de Poe são importantes por atraírem diferentes tipos de público. “Como na evolução das ilustrações dos livros de Poe, os filmes ajudaram a ampliar sua reputação, trazendo o público de volta à sua literatura” (Magistrale; Slayton, 2021, p. 164).⁷¹ Desse modo, as novas gerações têm a oportunidade de conhecer o legado de Poe. A mais recente produção de sucesso, que é uma adaptação de um compilado de

⁶⁹ No original: “Given Poe’s eclectic range of interests and tones, perhaps it is appropriate that his work was eventually addressed in cartoons, comic book formats, and cartoon animation where a hyperbolized homage to Poe and his characters routinely defy reality and indulge in obsessive behaviors that are sometimes even more exaggerated than those the writer made infamous 200 years ago”.

⁷⁰ *Sitcom*, uma abreviação para a expressão de língua inglesa *situation comedy*, é um tipo de série de comédia que se passa em cenários cotidianos.

⁷¹ No original: “As in the evolution of Poe’s book illustrations, movies helped to enlarge Poe’s reputation by bringing the public back to his literature”.

obras de Poe, é a minissérie estadunidense *A queda da casa de Usher* produzida e distribuída pela plataforma de *streaming* Netflix.

Lançada em outubro de 2023, com classificação etária indicativa de 18 anos, a minissérie aborda temas como violência, vingança, morte e ganância. O enredo é sobre o império criado pelos irmãos Roderick e Madelaine Usher com a Farmacêutica Fortunato que começa a ruir com os falecimentos em série dos herdeiros, devido a um pacto feito no passado.

Criada por Mike Flanagan, diretor conhecido por seus filmes e séries de terror de sucesso como *Ouija: A origem do mal* (2016), *A Maldição da Residência Hill* (2018) e *Doutor Sono* (2019), a minissérie conta com grandes nomes no elenco como Carla Gugino, Bruce Greenwood e Carl Lumbly. *A queda da casa de Usher* é composta por oito episódios de aproximadamente uma hora de duração cada, em que há um entrelaçamento dos contos de Edgar Allan Poe, tendo como fio condutor o conto que dá nome à série.

Há um episódio, o de número cinco, dedicado ao conto “O coração delator”. Apesar de não haver um episódio específico destinado ao conto “O barril de *amontillado*”, as referências são perceptíveis ao longo da trama, sendo explícitas ao final. Como exemplo, o nome da *empresa* da família Usher é Farmacêutica Fortunato.

A minissérie faz duras críticas à indústria farmacêutica pelo modo como age nos bastidores, enriquecendo-se através do vício em opioides causado na população. Essa temática tem sido pauta de discussão nas redes sociais e produções como *Dopsick* (2021) e *O império da dor* (2023). *A queda da casa de Usher* teve 90% de aprovação em cento e quatorze avaliações no site *Rotten Tomatoes*, recebendo o selo *Fresh*, o que demonstra o constante interesse pelo legado de Poe.

Magistrale e Slayton (2021) fazem uma observação sobre as adaptações para ilustração – também aplicável às animações –, a habilidade de Poe em inspirar artistas de formas diferentes, mesmo os contemporâneos. Os trabalhos frutos dessa inspiração são reflexos das propriedades subjetivas de cada artista, “[...] ao mesmo tempo em que aprimoram as várias interações que o leitor tem com cenas particulares ao longo do texto ficcional” (Magistrale; Slayton, 2021, p. 77).⁷² Do mesmo modo, a equipe envolvida na produção da animação decide quais cenas serão o foco e como serão transmitidas as sensações que as envolvem, de acordo com a trilha sonora, adaptações do roteiro, estilo de desenho, o *layout* da câmera, entre outros aspectos. Essa escolha diz respeito também ao contexto histórico em que aquele artista que produz a adaptação pertence. Essa observação vai ao encontro do que Hutcheon (2013, p. 189)

⁷² No original: “[...] while enhancing the various interactions the reader has with particular scenes throughout the fictional text”.

pontua: “[...] o contexto no qual experienciamos a adaptação – cultural, social e histórico – é outro fator relevante para o significado e a importância que atribuímos a essa forma ubíqua e palimpséstica”. Os artistas contemporâneos, em sua maioria, fazem uso da tecnologia que lhes é disposta, focando na adequação temática que desejam fazer e o público tem sua experiência, produzindo significados, de acordo com a intenção do produtor, junto aos aspectos que influenciam seu entendimento.

Nesta seção, analisamos duas animações homônimas aos contos em que foram inspiradas, isto é, *The Cask of Amotillado* e *The Tell-Tale Heart*. Cada um dos produtos foi produzido em períodos diferentes, possuindo também estilo e técnicas distintos. Em comum, possuem o tom sombrio, morbidez e a característica de não serem animações voltadas para o público infantil. A interioridade é trabalhada nas obras de Edgar Allan Poe, visto que o terror presente em suas obras é, na maioria das vezes, psicológico, ou seja, o sobrenatural não é o foco, mas sim a maldade humana, a perda da sanidade, os monstros internos, o infamiliar, o que está oculto dentro de cada ser. Talvez por isso seja tão assustador, pois é um terror mais concreto.

3.3.1. *The Cask of Amontillado*, por Enciclopédia Britânica

Sobre a produção *The Cask of Amontillado*, a animação é colorida e foi produzida nos Estados Unidos, em 1979 e tem a duração de 18 minutos. Bernard Wilets, conhecido pela direção dos curtas *The Veldt* (1979) e *The Trial of Socrates* (1971) foi o diretor da animação, que também contou com John C. Wash no *layout* da câmera. Essa última função foi crucial para que se criasse um movimento na animação, já que esse ocorre devido a recursos como *zoom* e afastamento, além do enfoque em determinada parte da ilustração, partindo para outra parte, de acordo com o desenvolvimento da narração. Com isso, o espectador tem a impressão de que existe movimentação entre as ilustrações, promovendo o filme animado. Há um total de 50 quadros que compõe as cenas, com alternância de *zoom* e distanciamento. Em dado momento, há uma cena em que os personagens descem uma escada em formato caracol e há o acompanhamento em círculos da câmera. Esse é um exemplo prático da animação promovida pelo *layout* da câmera.

Figura 6- Frame da animação *The Cask of Amontillado* – 8’.



Fonte: *YouTube*.⁷³

Uma ópera dá início à animação, com a visão geral da cidade, e segue então a narração do personagem Montresor. Há ênfase na pronúncia da palavra vingança (*revenge*), ao mesmo tempo em que ocorre o clímax da ópera. Nesse momento, Montresor, sob a ponte, mira seu reflexo nas águas do rio. Inicia-se uma música medieval calma com a retomada de uma cena do passado em que Montresor e Fortunato tomavam vinho e, então, retornam ao tempo narrativo, com o encontro dos personagens na praça onde ocorre a festa de carnaval. Dá-se início a uma música carnavalesca em flauta. O movimento da câmera ocorre com o enfoque em cada um dos personagens de acordo com suas falas.

O aspecto musical da animação aparenta-se com peças de rádio, pois há presença de efeitos sonoros. A trilha sonora acompanha alguns momentos da trama. O roteirista escolheu usar o conto quase que por inteiro, pois não há adição de diálogos ou frases, porém ele optou por cortar algumas frases. Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 192): “[u]ma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto - um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio”. Portanto, ainda que não sofra grandes mudanças na estrutura da obra, essa adaptação nunca será uma replicação, pois além de se tratar de outra mídia, a recepção não é a mesma daquela existente na época em que a obra foi lançada.

A narração de Robert O’Hara é feita como se estivesse lendo e interpretando o conto, pois é a voz dele por trás dos diálogos de Montresor e de Fortunato, assim como a narração dos

⁷³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5QzPzE2Isw>. Acesso em: 18 mar.2023.

acontecimentos em si. O'Hara faz uma pequena mudança da voz ao interpretar Fortunato, para que se passe a impressão de se tratar de uma pessoa bêbada, além das emoções que são transmitidas a cada parte do conto, como soberba, indignação, medo, entre outras. Alguns efeitos sonoros são percebidos na animação, como o barulho da garrafa quebrando, o tilintar dos guizos da fantasia de Fortunato, o barulho da colher de pedreiro adicionando cimento à parede e batendo nos tijolos para assentá-los, o som das correntes que aprisionam Fortunato e as gotas de água que caem do teto, denunciando a umidade do ambiente.

Sobre a parte visual, há um explícito jogo de sombra e luz que ambienta o espectador ao cenário. A ilustração de William O'Donel se assemelha às de Arthur Rackham, com uso de aquarela e tinta. Cores terrosas, vermelha e preta são aquelas que mais se sobressaem, em contraste com as demais em tons pálidos. A junção da trilha sonora à técnica do desenho confere um ar medieval à animação.

Figura 7 - *Frame da animação The Cask of Amontillado – 14'10''.*



Fonte: *YouTube*.⁷⁴

Algumas pistas são dadas pelos produtores sobre o tom da animação. Ao adentrarem o palácio de Montresor, a música se torna tensa, de modo a prenunciar que aquele lugar será palco de algum acontecimento tenebroso. Há também a figura de um bobo da corte talhada na madeira do portal das catacumbas. Em uma das cenas, Montresor segura a garrafa de vinho e sua imagem através do vidro da garrafa aparece distorcida, de modo a se assemelhar a um monstro. Os

⁷⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5QzPzE2Isw>. Acesso em: 18 mar. 2023.

produtores tiveram um cuidado especial em representar nas ilustrações da animação todo o ambiente descrito por Poe em seu conto, desde as criptas cobertas de salitre e de ossos dos antepassados, até o brasão da família como desenho de uma cobra que morde a bota daquele que a pisa com o moto “*Nemo me impune lacessit*”.

O jogo de sombra e luz nos rostos de Fortunato e Montresor ajuda a criar o tom mórbido da narrativa. Em dado momento, Fortunato começa a gritar, Montresor revida e há uma sucessão de gritos intercalados com as faces de cada um dos personagens, cada vez mais enfocados. Não só nos gritos percebemos o medo, mas no tom soturno das risadas de Fortunato ao se apresentar incrédulo com a situação em que se encontrava, com a imagem focada em seus olhos; na voz suplicante de Fortunato que profere: “Pelo amor de Deus, Montresor”;⁷⁵ assim como na voz calma, quase sussurrante de Montresor que responde: “Sim, pelo amor de Deus”.⁷⁶ O silêncio que se segue também pode ser perturbador, e aliado à escuridão da última cena gera no espectador uma sensação de claustrofobia, como se dividisse a cripta com Fortunato.

3.3.2. “O coração delator”, por Columbia Pictures

Sobre a produção estadunidense *The Tell-Tale Heart*, lançada em 1953 pelo estúdio de animação UPA e distribuída pela produtora Columbia Pictures, com quem tinha contrato, a animação teve a direção de Ted Parmalle e a história adaptada por Bill Scot e Fred Grable. Diferentemente da animação *The Cask of Amontillado*, nessa produção houve mudança nos diálogos e narração para fins dramáticos.

The Tell-Tale Heart, com duração de oito minutos, teve uma boa recepção, sendo indicada ao Oscar em 1954 como melhor curta-metragem em animação. Curiosamente, essa foi a primeira animação a receber o chamado *X-rating*, isto é, possuir uma classificação indicativa apenas para adultos.

⁷⁵ No original: “For the love of God, Montresor”.

⁷⁶ No original: “Yes, for the love of God”.

Figura 8 - *Frame* da animação *The Tell-Tale Heart* – 2’12’’.



Fonte: *YouTube*.⁷⁷

A narração é feita por James Mason, que consegue demonstrar todos os sentimentos que o narrador experencia como medo, pavor, desprezo, raiva, calma e também desespero. Jack Mather dá voz a outro personagem, o policial que interroga o narrador. Sobre o estilo, se trata de uma animação limitada, onde os quadros não são redesenhados inteiramente, mas se usa pontos comuns em cada um desses quadros. O estúdio UPA apresentava um estilo diferente aos de estúdios como Disney e Warner Bros que eram voltados para uma representação mais realista evidenciando curvas e os traços finos. O estilo UPA baseava-se na arte moderna, focando em formas gráficas, como ícones, com uma abordagem voltada para sensações em detrimento de formas anatômicas. Assim sendo, os produtores optavam por “desafiar as leis da física” a fim de proporcionar intensamente os sentimentos, em um formato abstrato.

Logo no início, temos uma anúncio por escrito de que se trata de uma adaptação do conto de Poe, informando que o narrador não é confiável, tratando-se de um louco que pensa ser são. A animação que é colorida pelo sistema tecnicolor inicia-se com uma música de suspense onde se destacam os sons de piano e trombone. Boris Kremenliev é o responsável pela música e efeitos sonoros. A trilha sonora de suspense acompanha a fala do narrador e aumenta de volume à medida que cresce a tensão.

⁷⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=de5Ro2_7FsA>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Figura 9 - Frame da animação *The Tell-Tale Heart* – 6'12''.



Fonte: *YouTube*.⁷⁸

Se na animação *The Cask of Amontillado* os movimentos aconteciam através de técnicas como zoom e distanciamento, na animação *The Tell-Tale Heart* o movimento advém do jogo de luz e sombra sobre a cena narrada. Essa escolha é pertinente para se obter a tensão presente no cenário que é envolvido pela escuridão. Jack Ekes foi o responsável pelo *layout* da câmera nessa animação.

Assim como a narração do conto é em primeira pessoa, a animação ocorre sob a perspectiva do narrador, como se pudéssemos ver através de seus olhos. Essa escolha dos produtores, muito provavelmente, foi feita para que o espectador se sinta na pele daquele que narra, imaginando que qualquer um estaria suscetível a passar por uma situação parecida, já que o terror de Poe explora a mente humana.

A essência abstrata característica das produções da UPA possibilita com que a narrativa possa ser contada com toda interioridade que possui, de modo a haver uma mistura entre o cenário e a mente do narrador. A casa apresenta portais sem paredes, inúmeras escadas que não levam a lugar nenhum e móveis em ruínas, lembrando as obras surrealistas de Salvador Dalí. Elementos de cor branca ganham destaque a cada cena. A engrenagem do relógio se mistura às

⁷⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=de5Ro2_7FsA. Acesso em: 18 mar. 2023.

muitas e compridas escadas do cenário, como a mente confusa e ao menos tempo perspicaz do narrador, capaz de premeditar um crime. Percebemos que se trata da percepção do narrador de que o olho cego se encontra em todo lugar e em tudo, como é mencionado em 1'50'', com o trecho: “O olho em todo lugar, em tudo”.⁷⁹ As dimensões da casa são exageradas, em uma espécie de hipérbole visual que funde o cenário à mente do homem que narra.

Nos momentos que antecedem o clímax, há a completa escuridão e apenas a sussurrante voz do narrador que faz com que o espectador se sinta um cúmplice. Em 3'45'', começamos a escutar os batimentos cardíacos do ancião que vão aumentando a cada segundo. Para representar as batidas do coração, são usadas batidas no tambor. A completa escuridão, além de trazer suspense à cena, faz com os sentidos do espectador fiquem mais aguçados, pois todas as atenções se voltam para o som.

Aos poucos, uma música de suspense é adicionada, além da aparição em flashes de um dos quadros da animação que representa os vasos do coração que vão ficando cada vez mais claros e, juntamente ao som, denotam a pulsação do sangue. A entonação do narrador nos momentos de tensão é fundamental para a sensação que se pretende criar. A cena do clímax compreende uma mistura de feições e partes do corpo se fundindo às formas geométricas encontradas na manta que cobre o idoso, como uma visão psicodélica. Nesse momento, a música se torna mais alta e culmina no grito daquele que é assassinado. A partir de então, há o silêncio e a volta da voz do narrador, que se torna calma.

Com a chegada dos policiais, notamos que a confiança na voz do narrador é tanta que se sente confortável para convidá-los para um chá, logo acima do lugar onde o ancião se encontra enterrado. Um dos policiais derrama água quente no assoalho e ocorre um gotejamento. O som das gotas é feito pelo som de cordas do violino em tom crescente. Aquele som acaba por enlouquecer o narrador que tudo confessa. O pavor é perceptível em sua entonação. A animação retoma o tom calmo que adiciona um desfecho à trama, pois mostra a visão que o narrador tem, através da cela na cadeia.

Ambas as animações demonstram o medo presente nos respectivos contos em que foram inspiradas, cada uma à sua maneira, com diferentes estilos, escolhas musicais e de *layout* de câmera, assim como a narração e adaptação de roteiro.

Em seu livro *A Linguagem Cinematográfica* (2005), Marcel Martin apresenta aspectos relevantes das características fílmicas, assim como as funções dos elementos que compõe aquela conhecida como a sétima arte.

⁷⁹ No original: “The eye everywhere, in everything”.

Martin (2005) considera a imagem o elemento de base da linguagem cinematográfica, ou seja, a matéria-prima. Sua realidade é complexa, pois é escolhida e composta pelo realizador. Essa escolha está também ligada à movimentação da câmera, da qual Martin (2005, p. 55-56) lista as funções: acompanhamento de uma personagem ou de um objeto em movimento; criação da ilusão de movimento de um objeto estático; descrição de um espaço ou de uma ação possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco; definição de relações espaciais entre dois elementos da ação; acentuar dramaticamente uma personagem ou um objeto destinado a representar uma função importante no desenrolar da ação; expressão subjetiva do ponto de vista de uma personagem em movimento; expressão da tensão mental de uma personagem: ponto de vista subjetivo. Em ambas as animações, conseguimos identificar o uso da movimentação para tais objetivos como, por exemplo, a ilusão de que os personagens de *The Cask of Amontillado* se movimentam a cada bloco de ilustração que é apresentado, mesmo sendo imagens estáticas. Outro exemplo é a possibilidade que se é dada ao espectador de acessar os pensamentos do assassino em *The Tell-Tale Heart*, assim como apresentação do cenário com a rápida movimentação da câmera, demonstrando o caos do ambiente externo em que vivem os personagens, bem como o ambiente interno caótico de ansiedade que figura a mente do algoz.

Os efeitos sonoros são parte vital para promoção da emoção dominante da produção audiovisual. Diversos recursos são usados a fim de gerar compatíveis com gritos, ranger de portas, sussurros, batidas de coração, entre outros. Martin faz a distinção entre ruídos naturais, como o som do vento, trovões e pássaros; e os ruídos humanos que podem ser mecânicos (como fábricas e automóveis), os ruídos causados pelas palavras e os ruídos causados por uma música de fundo, como o som de um rádio). Martin menciona que “os ruídos da atividade humana possuem naturalmente um grande valor dramático e tem havido filmes onde se renuncia a música a favor deles” (Martin, 2005, p. 156). Apesar disso, o autor observa que também a música ocupa um papel de destaque no filme sonoro.

Mesmo na época do cinema mudo, nas salas de cinema, instrumentistas ficavam a cargo de promover os efeitos sonoros e trilha sonora. A música não deve parafrasear a imagem, mas “deve contribuir para tornar clara, lógica e verdadeira a boa história que qualquer filme deve ser.” (Martin, 2005, p. 160). Ela deve agir “através da sua tonalidade (maior ou menor), do seu ritmo (alegre ou contido), da sua melodia (jovial ou séria)” (Martin, 2005, p. 160) Além dos efeitos do tom, ritmo e melodia, Martin cita outra função da música no audiovisual: o ponto de escuta. Essa seria a representação da percepção do som pelas personagens, desse modo, se trata de uma analogia ao ponto de vista. Então, o espectador seria direcionado a determinada perspectiva a partir da música que compõe aquele ponto de vista/escuta.

Segundo Martin (2005), “na realidade, é quase sempre a partir da imagem que o som adquire o seu valor dramático, através da representação dos seus efeitos no rosto ou no comportamento das personagens que o ouvem. (p. 166). O som e a imagem, no audiovisual não devem sobrepor um ao outro, pelo contrário, devem trabalhar em conjunto de modo a se complementarem, auxiliando na dramaticidade da produção fílmica.

Diante da função dos elementos do audiovisual, é possível dizer que “um filme é susceptível de propor vários sistemas de interpretação, de admitir vários *níveis de leitura*. O cinema não é uma escrita, ele é aquilo que permite uma escrita; e por isso que o definimos como uma linguagem que permite construir textos” (Martin, 2005, p. 307-308, grifo do autor). Então, todos os elementos que compõe o audiovisual têm funções individuais que, em conjunto, contribuem para a construção de uma rede de sentidos que elevam o espectador para uma experiência sensorial (quase) completa.

Na presente seção, apresentamos como o medo viaja da palavra para o audiovisual nas animações e observando como os recursos tais como zoom, perspectiva, cores, luz e trilha sonora são usados pelos artistas para demonstrar na combinação de palavra, imagem e som a estética desse sentimento. Desse modo, apresentamos como se desenvolve a viagem da estética do medo por entre diferentes mídias, com análise de adaptações dos contos de Poe em forma de ilustração, canção e animação revelando como dialogam a partir de suas especificidades. Ao analisarmos as relações que ocorrem através das mídias, notamos como uma obra pode ser representada por diferentes expressões artísticas, cada uma com as características que definem sua singularidade. Assim, reforçamos que não há hierarquia entre as formas de arte, apenas complementação, sendo que cada uma carrega significados plenos em sua completude. Partindo da observação de uma estética em comum, é ainda mais perceptível a gama de elementos que envolve cada mídia e como cada artista tira proveito do que lhe é disposto para expressar sua interpretação. Apreciar tais produções, assim como as demais adaptações, é reconhecer a relevância da literatura em si em testemunhar o contexto da sociedade em que se insere, criticar e levar o leitor/espectador a refletir sobre o mundo à sua volta. É também perpetuar o legado de Poe e valorizar as diferentes formas que suas obras podem ser contempladas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O medo nos rouba nossas certezas e nos obriga a olhar de forma questionadora e sempre renovada para aquilo que julgamos nos constituir.”

(Júlio França)

O medo é um sentimento que habita o íntimo dos seres e é relatado desde os primórdios da humanidade. A estética do medo atravessa barreiras geográficas, físicas e temporais. No vasto campo literário, ela se faz presente nos diferentes gêneros, sendo fator essencial em alguns deles como o terror e o horror. Obras que têm o medo como componente costumam ter um público cativo, que deseja aflorar seus sentidos. Percebemos que o medo pode ser prazeroso, como observa André Cardoso (2020, p. 5): “Assim como a dor pode ter um elemento prazeroso quando está relacionada ao exercício físico, o medo pode ser fonte de prazer ao agitar nossa mente. Ele nos deixa perplexos, mas nos instiga. Sobretudo, o medo nos desafia”. Esse estado de alerta em que o medo nos deixa tem o poder de nos fazer refletir sobre vários aspectos da sociedade e sobre nós mesmos, nos tirar da nossa zona de conforto pela inquietação que nos causa e nos faz tomar atitudes frente àquilo que podemos e devemos mudar.

A presente dissertação teve como objetivo observar a configuração da estética do medo nos contos “O barril de *amontillado*” e “O coração delator”, de Edgar Allan Poe, e em suas adaptações em forma de re-visão com o conto “venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, e o conto “A caçada”, também de Telles que se relaciona ao conto “O coração delator”, que tem o fantástico como fio condutor; adaptações para ilustração, pelos artistas do século XIX Arthur Hackham e Harry Clarke e também pelos contemporâneos Landis Blair e Mariana Funes; para canção, pela banda *The Alan Parsons Project*; e para animação, pelas produtoras Columbia Pictures e Enciclopédia Britânica.

Para tanto, o tópico medo foi introduzido de acordo com as definições feitas por teóricos como Zygmunt Bauman e Sigmund Freud, além de sua inserção em um conceito descrito pelo próprio Freud no ensaio *Das Unheimlich*, traduzido para o português como *O infamiliar*; em outras palavras, “aquele que provoca mal-estar, que desperta terrível temor” (Freud, 2019, p. 43). Além disso, situamos os estudos sobre os diálogos entre Telles e Poe. Apresentamos as razões pelas quais o conto se torna o gênero propício para análise da estética do medo como conceito viajante, a partir da teoria do próprio Poe.

No primeiro capítulo, apresentamos a teoria base dos estudos com foco na transmidialidade, que se insere nos estudos de intermidialidade, segundo Irina Rajewsky, e sua estreita relação com o conceito viajante, proposto por Mieke Bal. Um breve histórico sobre os

estudos da intermedialidade foi apresentado de forma a situar o termo, passando por outras relevantes definições como a de mídia e produto de mídia.

O público que aprecia a estética do medo geralmente procura experienciar esse sentimento das mais distintas formas possíveis, pois quer continuar sentindo aquela adrenalina em toda sua intensidade. Logo, as adaptações se tornam viáveis e estimáveis, pois, dessa maneira, o público tem a oportunidade de contemplar uma obra em sua totalidade, com os diferentes tipos de engajamento. Lembrando que quanto mais adaptações uma obra possui, há maior chance de que seja apreciada, visto que há também um aumento do público e o valor cultural que cada adaptação como produto novo carrega, enriquece aquele que serviu de inspiração. Pelo fato de os objetos de estudo serem adaptações, abordamos o assunto sob o ponto de vista teórico de Linda Hutcheon e Julie Sanders. A noção de re-visão de Adrienne Rich também foi explorada, por seu entendimento de um tipo de adaptação que vai além da reescrita.

Entre os contos “O coração delator” e “A caçada”, observamos como ocorre o terror psicológico através do fantástico. Como explanamos, o medo ao extremo pode afetar a sanidade do sujeito amedrontado e, assim, o ser humano é levado até seu limite. Para explicar o fantástico, Tzvetan Todorov se fez essencial para o entendimento das características e condições para existência do gênero em uma narrativa. Para isso, trechos dos contos foram analisados, observando o medo ligado aos eventos sobrenaturais que podem ter explicação lógica, demonstrando a ambiguidade considerada o coração do fantástico.

Foi demonstrado também um panorama do gênero gótico, do Romantismo Negro do qual Poe fazia parte, e a diferenciação entre horror e terror, além das características do fantástico no qual se inserem dois dos contos analisados. Em seguida, apresentamos os resumos dos contos, evidenciando os trechos em que o medo está presente, tanto em relação ao cenário e personagens, como os recursos usados para transmitir o medo aos leitores.

No segundo capítulo, traçamos os diálogos entre os contos de Poe e Telles a fim de refletir o contexto histórico de cada um ao considerar as razões pelas quais há forte presença do medo nessas narrativas. Na primeira seção desse capítulo, entre os contos “O barril de *amontillado*” e “venha ver o pôr do sol”, percebemos um caso de re-visão, pois a autora atualiza a temática do conto de Poe, trazendo um olhar crítico relevante para a época e para atualidade: a violência conta a mulher. Para isso, levamos em consideração análises comportamentais feitas por Clarissa Pinkola Estés em seu livro *Mulheres que correm com os lobos* e suas semelhanças com os personagens do conto, rememoramos as leis de proteção à mulher, em vigor nos dias de hoje, mas em falta na época da produção da narrativa. Por fim, recordamos dois casos reais

emblemáticos de feminicídio que marcaram a criminologia brasileira por seus julgamentos absurdos, com a vitimização secundária das assassinadas, causada por parte da defesa dos acusados ao culpabilizar a vítima, reforçando estereótipos de gênero e preconceitos sobre sua vida pregressa. Concluímos que, enquanto no conto de Poe, a vingança ocorre para se honrar o nome da família, no conto de Telles, a vingança ocorre para se honrar a imagem viril do assassino. Na segunda seção do segundo capítulo, observamos os diálogos existentes entre os contos “O coração delator” e “A caçada”, com as similaridades entre temática e estrutura de escrita para se alcançar o efeito de terror psicológico. Para isso, tivemos como base a teoria de Tzvetan Todorov sobre a literatura fantástica para traçar o limite entre o real e o irreal, sanidade e loucura.

No terceiro capítulo, apresentamos as relações intermediárias que existem entre as adaptações para ilustração, canção e animação, a fim de observar como se configura a estética do medo em cada uma delas. Na primeira seção, apresentamos a ilustração como adaptação, considerando a teoria de Claus Clüver e Kate Newell. Então, seguimos para a análise das ilustrações que compreendem cenas dos contos. Os estilos de cada um dos ilustradores, sendo dois clássicos e dois contemporâneos, são explicados para compreendermos a maneira com que escolheram retratar o conto através do visual, do qual foram observadas as particularidades que configuram o medo.

Em uma canção, tanto o vocal quanto a sintonia entre os instrumentos têm a capacidade gerar significados para aqueles dispostos a conhecê-los. Assim, na segunda seção do terceiro capítulo, analisamos canções que levam os mesmos nomes dos contos e compõe o álbum *Tales of Mystery and Imagination*, minuto a minuto, sem nos aprofundarmos na teoria musical. Introduzimos a trajetória da banda *The Alan Parsons Project* e as escolhas sobre as letras das músicas e sobre os instrumentos, sua harmonia e efeitos de suspense almejados.

Na terceira seção do terceiro capítulo, duas animações foram analisadas com a finalidade de se pensar como os produtores articularam o verbal, o visual e o sonoro em adaptações para transmitir ao espectador o medo presente nas obras. Levamos em conta a trilha sonora, entonação de voz, estilo de desenho e perspectiva, assim como a transição entre as cenas e ênfase naquelas que retratam o clímax. Desse modo, finalizamos as análises dos objetos aplicando as teorias de transmidialidade e conceito viajante para observação da estética do medo.

O medo tem muitas faces, características e configurações, além de causas e consequências. Por nos deixar em estado de alerta, por ser um mecanismo para proteção frente ao perigo, o medo pode causar alterações fisiológicas e psíquicas. Nas narrativas, ele pode ser

notado através das descrições dessas alterações nos personagens (sendo que podem ser causadas igualmente no leitor), também na descrição do cenário, no uso de figuras de linguagem, entre outros. Nas adaptações, recursos como cores, texturas, perspectivas, ângulos, sons, silêncio, sombra, luz são utilizados de modo a apresentar determinada obra sob nova ótica e demonstrar que o medo pode ativar diferentes sentidos. Afinal de contas, a estética do medo pode aparecer de diferentes formas, de acordo com as especificidades de cada mídia em que está presente, além das particularidades e escolhas de cada autor/produtor.

Edgar Allan Poe hoje é conhecido como pai do terror e há séculos é referência como escritor não somente desse gênero, mas também como autor do ensaio *A filosofia da composição*. Lygia Fagundes Telles, com toda sua sutileza, poética e intimidade com as palavras, une a inspiração que teve em Poe à sua escrita única, com descrições detalhadas e uma habilidade de prender o leitor desde a primeira linha. A estética do medo existente de modo tão peculiar nos contos desses dois autores fantásticos é também muito bem representada nas adaptações em forma de ilustração, canção e animação. Entender o medo, suas causas e efeitos, nos ajuda a compreender os aspectos presentes em uma sociedade em determinado contexto histórico e geográfico, e lançarmos um olhar crítico sobre aquela realidade. Além disso, também o indivíduo, em sua singularidade, pode conhecer a si. Portanto, quando conhecemos aquilo que nos amedronta, temos a capacidade de nos antecipar, refletir sobre as circunstâncias envolvidas, nos proteger contra o perigo ou ainda buscar formas de combatê-lo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Tamyris Gomes; PINTO, Divino José. *Edgar Allan Poe E O Rock: Seus Gêneros E Subgêneros*. In: ABRALIC - Associação Brasileira De Literatura Comparada, 16., 2018, Uberlândia . Salvador: Revista Brasileira de Literatura Comparada, 2018. p. 628-636. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547475417.pdf. Acesso em: 20 jul. 2024.

BAL, Mieke. *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

BARTHES, R. *Image, music, text*. New York: Hill & Hang, 1977. Disponível em: https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Barthes-image_music_text.pdf. Acesso em: 03 mar. 2024.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

BÍBLIA SAGRADA: *Antigo e Novo Testamento*. Português. Trad. Conferência Nacional de Bispos do Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil. Editora Canção Nova, 12ª reedição.

BLAIR, Landis. *Fortunato in Poe-bituary*. Ilustração, 2014. Disponível em: <https://englishmajorhumor.tumblr.com/image/64811565349>. Acesso em: 05 de mar. 2023.

BRASIL. *Lei nº 13.104/15, de 9 de março de 2015*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/L13104.html. Acesso em: 01 mar. 2023.

BRUHM, Steven. The contemporary Gothic: why we need it. In: HOGLE, J. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. London: Cambridge University, 2002.

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Lygia Fagundes Telles*. Instituto Moreira Sales, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 5, 1998.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror:: padrões recorrentes de estilo. *Ciberlegenda: Sonoridades no Cinema e no Audiovisual*, Niterói, v. 1, n. 24, p. 43-53, 22 out. 2011. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36853/21427>. Acesso em: 20 jul. 2024.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus Editora, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHARTERS, Ann (Ed.). “The Importance of the Single Effect in a Prose Tale” by Edgar Allan Poe. In: *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. Boston: Bedford/St. Martin’s, 1999.

CLARKE, Harry. *The Cask of Amontillado*. Ilustração, 1919. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/CaskofAmontillado-Clarke.jpg>. Acesso em: 05 mar. 2023.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

CUTCHINS, Dennis. Bakhtin, Intertextuality and adaptation. In: LEITCH, Thomas. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford U P, 2017.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2012.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídiais*. Trad. Beatriz Alves Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

DOROBK, Andrzej. E. A. Poe: (Nie)Przekładalność Muzyki Słowa Na Muzykę Dźwięku. In: *Społeczeństwo. Edukacja. Język*, v.3, p. 101-106, 2015.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FIGUEIREDO, C. A. ; DE PAIVA VIEIRA, MIRIAM; DOMINGOS, A. C. M. ; VIEIRA, E. V. C. . Intermediality in Brazil: A Diachronic Survey. In: Bruhn, J.; López-Varela, A.; de Paiva Vieira, M.. (Org.). *The Palgrave Handbook of Intermediality*. 1ed. Cham: Palgrave Macmillan, 2023, v. 1, p. 203-224.

FRANÇA, Júlio. Edgar Allan Poe, Fundador da “Tradição” Gótica. In: GARCÍA, Flavio; COLUCCI, Luciana; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; PHILIPPOV, Renata (Orgs.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (Org.). *Sobre o Medo: o mal na literatura brasileira no século XX*. E-book. Niterói: HuginMunin, 2020. 216 p.

FREUD, Sigmund. O infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, v. 8, p. 26-125.

FUNES, Mariana. *The Tell-Tale Heart*. Ilustração, 2014. Disponível em: <https://www.deviantart.com/murraycita/art/The-Tell-Tale-Heart-454919238>. Acesso em: 05 mar. 2023.

GARCIA, Maria Luísa Rato de Jesus. *Projeções do romantismo negro de Edgar Allan Poe no gótico contemporâneo de Tim Burton*. 2020. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Escola de Ciências Sociais, Universidade de Évora, Portugal, 2020.

HACKHAM, Arthur. *The Tell-Tale Heart*. Ilustração, 1935. Disponível em: <https://nebulosatextual.blogspot.com/2013/01/el-corazon-delator.html>. Acesso em: 05 de mar. 2023.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro (Org.). Freud e o infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, v. 8, p. 7-25.

INDART, V. B.; KOBBS, V. D. Vampiros e zumbis: metáforas sociais nas relações intermediárias do século XXI. *Caderno PAIC*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 165-169, 2016. Disponível em: <https://cadernopaic.fae.emnuvens.com.br/cadernopaic/article/view/181>. Acesso em: 02 jan. 2024.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. O escritor por ele mesmo: Lygia Fagundes Telles. *Youtube*, 16 de abril de 2013. 28m. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X5i4o5IFvRw>. Acesso em: 05 mar. 2023.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva: 1974.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso Mauro Paciornik. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MAGISTRALE, Tony; SLAYTON, Jessica. Index. In: *The Great Illustrators of Edgar Allan Poe*. Anthem Press, 2021.

MARCH-RUSSEL, Paul. *Short Story: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MATSUOKA, Sayuri Grigório. A personagem e o espaço na ficção de Lygia Fagundes Telles. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 56, p. 1-6, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22662>. Acesso em: 04 fev. 2024.

MARCH-RUSSEL, Paul. *Short Story: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005. 333 p. Tradução de: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares.

MAY, Charles E. Why Short Stories Are Essential and Why They Are Seldom Read. In: WINTHER, Per; LOTHE, Jakob Lothe; SKEL, Hans H. *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2004. p. 14-25.

MORAES, P. E. B. de; SOUZA, M. A. S. de. A escrita do feminino: assédio e feminicídio no conto “Venha ver o pôr-do-sol”, de Lygia Fagundes Telles. *Revista Criação & Crítica*, n. 29, p. 121-144, 2021.

MORENO, Fernando González; ARAGÓN, Margarita Rigal; ESPARCIA, Alejandro Jaquero; RODENAS, José Manuel Correoso. Edgar A. Poe_online: texto e imagen. In: SÁNCHEZ, María Ángela Celis (Coord.). *Las humanidades digitales como expresión y estudio del patrimonio digital*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021. p. 103-118.

NUNES, Fabrício Vaz. Simbolismo e modernismo na ilustração literária de Harry Clarke. In: *Literatura e artes visuais: entre o lisível e o visível*. *Revista Criação & Crítica*, 2019, p. 229-249.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Perdida entre signos: literatura, artes e mídias hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRY, Dennis R.; SEDERHOLM Carl H. *Adapting Poe*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

PHILIPPOV, Renata. *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-18072005-113116/>. Acesso em: 02 jan. 2024

POE, Edgar Allan. Biography. *The Poe Museum*. Disponível em: <https://poemuseum.org/poe-biography>. Acesso em: 01 mar. 2023.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. E-book. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: HARRISON, James E. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, v. 14. New York: AMS Press, 1979. p. 193–208.

RADCLIFFE, Ann. On The Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine*, v. 16. n. 1, p. 145-152, 1826.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: DINIZ, Thaís; FIGUEIREDO, Camila; OLIVEIRA, Solange (Orgs.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 55-96.

RAJEWSKY, Irina O. Potential Potentials of Transmediality: The Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches. In: TORO, Alfonso de. *Translatio*. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Paris: L'Harmattan, 2013. p. 17-36.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L.; RAJEWSKY, I.; DINIZ, T. F. N. Intermidialidade e Referências Intermidiáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p.11-23, 2020.

REDLING, Erik. The Musicalization of Poetry. In: RIPPL, Gabriele. *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound – Music*. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015, p. 494-511.

REVISTA E. São Paulo: Sesc, v. 12, jun. 2022. Mensal. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/faces-de-um-enigma-perfil-de-lygia-fagundes-telles/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

RIBEIRO, Jalmir Jesus de Souza; VIEIRA, Miriam de Paiva. Imagens que (também) falam: os livros infantis e suas ilustrações. *XII Seminário de Pesquisa - III Encontro Internacional - II Semana de Iniciação Científica de Letras*, Curitiba. Interseções, Diálogos e Expressões da Lusofonia, v. 1, p. 264-272, 2020.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *Women, Writing and Teaching*, v. 34, n. 1, p. 18-30, 1972.

ROSSI, A. D. *Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama*. Disponível em: <https://www.revistadehistoria.ueg.br/index.php/icone/article/view/5128>. Acesso em: 02 de janeiro de 2024.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, New York, NY, 2016.

SCHER, Steven Paul (ed.). *Word and Music Studies: essays on literature and music (1967-2004)*. New York: Rodopi, 2004. 524 p. Edited by Walter Bernhart and Werner Wolf.

TELLES, L. F. *O Jardim Selvagem*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

THE ALAN PARSONS PROJECT. *The Cask of Amontillado. Tales of Mystery and Imagination*. Londres. Charisma Records:1976. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vT0YZLES8DM&list=OLAK5uy_INCAUSEhegqjQAMMocw1QFu9G-bE4zeTM&index=4. Acesso em: 18 mar. 2023.

THE ALAN PARSONS PROJECT. *The Tell-Tale Heart. Tales of Mystery and Imagination*. Londres. Charisma Records: 1976. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zIJt_IHulp4&list=OLAK5uy_INCAUSEhegqjQAMMocw1QFu9G-bE4zeTM&index=3. Acesso em: 18 mar. 2023.

THE CASK OF AMONTILLADO. Direção: Bernard Willets. Produção: William O'Donnel. Estados Unidos: Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, 1978. DVD (18 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5QzPzE2Isw>. Acesso em: 18 mar. 2023.

THE TELL-TALE HEART. Direção: Ted Parmelle. Produção: Stephen Bosustow(UPA). Estados Unidos: Columbia Pictures, 1953. DVD (8min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=de5Ro2_7FsA. Acesso em: 18 mar. 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TVPUC. Diálogos Impertinentes - A morte. *Youtube*, 4 de ago. 2016. 94 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DXQ8Wax3-zU>. Acesso em: 05 mar. 2023.

VASCONCELOS, S. G. *Dez lições: sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WALTY, Ivete. Intertextualidade. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade>. Acesso em: 05 jul. 2022.

WOLF, W. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLC Web: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>. Acesso em: 18 mar. 2023.

WOLF, Werner. Ficção musicalizada e intermedialidade: aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. IN: DINIZ, Thaís; FIGUEIREDO, Camila; OLIVEIRA, Solange (Orgs). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020, p.55-96.

WOOLFSONGS LTD (Londres) (ed.). *The Alan Parsons Project: tales of mystery and imagination*. 1974–2023. Disponível em: <https://www.the-alan-parsons-project.com/tales-of-mystery-and-imagination>. Acesso em: 02 dez. 2023.