



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC II
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS E ARTES**

MAURÍCIO FERREIRA DE ARAÚJO FILHO

**UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS FANTÁSTICOS EM “THE
BLACK CAT”: O CONTO E O CURTA-METRAGEM**

**CAMPINA GRANDE – PB
2012**

MAURÍCIO FERREIRA DE ARAÚJO FILHO

**UMA COMPARAÇÃO DOS ELEMENTOS FANTÁSTICOS EM “THE
BLACK CAT”: O CONTO E O CURTA-METRAGEM**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação de Letras, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Orientador (a): SudhaSwarnakar

CAMPINA GRANDE - PB
2012

A663u

Araújo Filho, Maurício Ferreira de.

Uma comparação entre os elementos fantásticos em *The black cat* [manuscrito]: o conto e o curta-metragem. / Maurício Ferreira de Araújo Filho. – 2012.

20 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2011.

“Orientação: Profa. Dra. Sudha Swarnakar, Departamento de Letras”.

1.

Literatura Norte-Americana 2. Conto 3. Cinema 4. Literatura Fantástica I. Título.

21. ed. CDD 813

MAURÍCIO FERREIRA DE ARAÚJO FILHO

**UMA COMPARAÇÃO DOS ELEMENTOS FANTÁSTICOS EM “THE
BLACK CAT”: O CONTO E O CURTA-METRAGEM**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação Letras, da
Universidade Estadual da Paraíba, em
cumprimento à exigência para obtenção do
grau de Licenciado em Letras.

Aprovada em 09/11/2012.

Sudha Swarnakar 9,0
Profª Drª Sudha Swarnakar / UEPB
Orientadora

Raghuram Sasikala 10,0
Prof. Ms. Raghuram Sasikala / UEPB
Examinadora

Maria das Neves Soares 10,0
Profª Ms. Maria das Neves Soares / UEPB
Examinadora

RESUMO

ARAÚJO FILHO, Maurício Ferreira de. **Uma comparação dos elementos fantásticos em “The Black cat”**: O conto e o curta-metragem. 27 pág. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura Plena em Letras – Língua Inglesa. UEPB, Campina Grande - PB, 2012.

Este trabalho tem como objetivo comparar os elementos fantásticos do conto “The Black Cat” do escritor Edgar Allan Poe e do curta-metragem homônimo do diretor Roger Corman. O fantástico, de acordo com as palavras de Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* (2010), consistiria em ser um momento de hesitação, dúvida e incerteza diante um evento que é desconhecido pelas leis naturais que regem nosso mundo. É por intermédio dessa perspectiva que analisaremos ao texto literário e ao texto cinematográfico “The Black Cat”. A teoria utilizada aqui, sobre a adaptação cinematográfico, foi auxiliada pelas palavras de Brito (1996, 2006), Stam (1999), Xavier (2006), Hutcheon (2006), Diniz (2007), Da Silva (2008) e Gerbase (2009). As colaborações de Marques (1999) nos foram servidas para análise do conto, assim como algumas palavras do próprio Edgar Allan Poe enquanto crítico literário. Para a comparação dos elementos fantásticos de ambas as obras, o método de Francis Vanoye (*apud* Brito, 1996, 2006) foi que o se melhor se encaixou na nossa proposta.

PALAVRAS-CHAVE: “The Black Cat”. Fantástico. Adaptação.

ABSTRACT

Araújo Filho, Mauricio Ferreira de. **A comparison of fantastic elements in “The Black Cat”**: The story and short film. 27 pg. Completion of course work in Full Degree in Liberal Arts - English Language. UEPB, Campina Grande - PB, 2012.

This study aims to compare the fantastic elements of the short story "The Black Cat" written by Edgar Allan Poe and the homonym short film directed by Roger. The fantastic, according to the words of Todorov in his *Introduction to Fantastic Literature* (2010), consisted in being a moment of hesitation, doubt and uncertainty before an event that is unknown by the natural laws that govern our world. It is through this perspective that we will analyze the literary and cinematographic text "The Black Cat". The theory used here about the cinematographic adaptation were aided by the words of Brito (1996, 2006), Stam (1999), Xavier (2006), Hutcheon (2006), Diniz (2007), Da Silva (2008) and Gerbase (2009). The collaborations of Marques (1999) were served for the analysis of the tale, as well some words of Edgar Allan Poe as a literary critic. For the comparison of the fantastic elements of both works, the method of Francis Vanoye (*apud* Brito, 1996, 2006) was the better fit on our proposal.

KEYWORDS: “The Black Cat”. Fantastic. Adaptation.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS.....	08
1 O QUE É FANTÁSTICO.....	11
2 O FANTÁSTICO EM “THE BLACK CAT”.....	14
2.1 O CONTO.....	14
2.2 O CURTA-METRAGEM.....	20
3 PALAVRAS CONCLUSIVAS: A COMPARAÇÃO ENTRE O CONTO DE POE E O CURTA DE CORMAN.....	25
REFERÊNCIAS.....	28

PRIMEIRAS PALAVRAS

Literatura e cinema são duas formas de expressão artística que, num primeiro momento, estão muito distantes uma da outra. O vínculo entre elas, aparentemente, se configura como inconciliável, já que possuem características semióticas tão individualmente complexas (BRITO, 1996).

Ao passo que a literatura associa-se a linguagem escrita, da qual as imagens se constroem em abstrato através do pensamento, podendo ser formuladas de acordo com capacidade criadora do leitor; o cinema combina-se com a linguagem visual, onde o espectador tem diante de si imagens concretas, uma ilusão palpável do real, da qual ele não tem meios de alterar e nem pensá-las de outro jeito que não àquele que lhe foi exibido.

Apesar de as diferenças serem diferenças significativas, tais modalidades sempre estabeleceram contato, ou interinfluência (DA SILVA, 2008), pois “desde os primórdios da sétima arte encontramos a relação entre cinema e literatura” (FRANCISCO, 2011, p. 39). Da mesma forma que esses traços semióticos mostram-se como particularidades que não são similares e nem se cruzam, o eixo comum que os aproximam encontra-se na capacidade em que eles têm de contar uma história, isto é, ambos estão habilitados a produzir narratividade:

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações dos personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto (XAVIER, 2003, p. 64)

Foi através de romances, em especial os do britânico de Charles Dickens, que “o cinema aprendeu a ser narrativo e deu início ao desenvolvimento da sua própria linguagem” (BRITO, 1996, p. 13). O cineasta norte-americano D.W. Griffith, influenciado declaradamente pelas páginas do romancista vitoriano, além de fazer com que a câmera ganhasse mobilidade, variando de lugar em relação ao plano que ia ser filmado e fugindo ao rótulo de teatro-filmado, Griffith desenvolveu um método de montagem, ou de edição de imagens, onde esses planos filmados combinavam entre si e constituíam linearmente em uma história contada através de imagens.

Por outro lado, da mesma forma que o cinema enriqueceu sua linguagem graças aos ensinamentos cedidos pela literatura, esta também assimilou ideias da nova arte e muitos escritores aprenderam com o cinema, pois como afirma Diniz “tanto o cinema como a literatura bebem da fonte um do outro” (2007, p. 89). O reflexo do que a arte literária tirou lições da arte cinematográfica pode ser encontrado em escritores como Hemingway, Faulkner e Fitzgerald, na época que o cinema ascendia artisticamente. Em direção contrária ao estilo narrativo do romance clássico, que valorizava a onisciência do narrador, eles priorizavam o ponto de vista limitado, geralmente visto no cinema narrativo.

Essa relação recíproca de ensinamentos, entre as artes, se intensificou e adquiriu novos propósitos quando “o cinema aventurou-se em adaptar o que estava sendo narrado no livro, que só podia ser imaginado em abstrato, para uma história que podia ser assistida concretamente na tela” (DA SILVA, 2008, p. 43). O cinema foi “responsável por catalisar as duas formas discursivas através de um processo chamado adaptação cinematográfica” (BRITO, 1996, p. 17). Obras literárias, sobretudo, as famosas e tidas como clássicas, eram trazidas para o contexto cinematográfico num jogo de interesse em que, ao vincular-se com uma arte antiga e amplamente acolhida pelo público, mais fácil seria afirmar o seu espaço, autolegitimar-se e mostrar o seu valor, pois de acordo com Diniz:

Ao descobrir sua dinâmica capacidade de contar histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana, de maneira especial romances e novelas, cujos enredos têm sustentado o sucesso de muitas produções perante o grande público. [...] não se pode negar que o cinema, sobretudo no em seu período clássico, tenha procurado, na aproximação com a literatura, também uma forma de legitimar-se (DINIZ, 2007, p. 91-92).

Para averiguação desse relacionamento entre a literatura e o cinema, procuramos o mundo literário de Edgar Allan Poe (1809-1849). De acordo com Gerbase, a produção literária de Poe é uma das mais requisitadas por diretores e roteiristas quando o assunto é adaptação cinematográfica (2009, p. 21-2), isto é, a transformação do que está num livro em palavras para o que está num filme em imagens. Em consulta ao *Internet Movie Data Base* (IMDb), vemos que os dados mostram 254 filme sem relação ao diálogo entre a literatura de Edgar Allan Poe com

cinema, e como aponta a *Revista Monet*¹, Poe fica em quarto lugar de autores mais adaptados cinematograficamente.

O que faremos nesse trabalho é, portanto, uma análise comparativa entre o conto “The Black Cat” e o curta-metragem homônimo do diretor Roger Corman, parte integrante da produção *Tales of terror* (em português *Muralhas do pavor*), lançado em 1962 pela American International Pictures. Esse exame se configura como apresentação dos contrastes e semelhanças entre a obra literária e a obra fílmica, com foco voltado ao aspecto e atmosfera fantástica. Com o auxílio primordial de Todorov (2003), apresentaremos os elementos que compõem esse gênero e as suas características mais relevantes.

Para realizar uma comparação do que é considerado fantástico nos meios selecionados, adotamos o seguinte procedimento. Como já discutimos brevemente acerca das relações entre literatura e cinema, nosso próximo passo é discutir sobre as questões relacionadas ao fantástico. Fomos direto ao auxílio de Todorov (2003) e o fizemos o primordial embasamento teórico para tal discussão. Assim, apresentaremos os elementos que compõem esse gênero e as suas características mais relevantes.

A sugestão da problemática que gira em torno de nossa proposta é aliar um objeto de pesquisa a uma metodologia de caráter analítico, crítico e comparativo. Assim, a nossa análise dos dados está dividida em duas partes. Na primeira, buscamos descrever e examinar o conto e o filme “The Black Cat” de maneira independente. Em seguida, identificamos as semelhanças e diferenças entre eles. Sendo assim, o desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso segue, respectivamente, um roteiro dividido em três partes:

- 1) Expor o fantástico e suas características;
- 2) Analisar a obra literária e fílmica com base na teoria do fantástico elaborada por Todorov;
- 3) Concluir com evidências os contrastes e semelhanças entre as duas narrativas.

¹ Disponível em <http://revistamonet.globo.com/coluna/blog/literatura/das-paginas-para-as-telas-quem-sao-os-autores-mais-adaptados-da-historia/>. Acesso em 05/11/2012.

1 O QUE É O FANTÁSTICO

De acordo com Da Silva, à época de Edgar Allan Poe no século XIX, o fantástico foi discutido de maneira conturbada e imprecisa. A esse modelo de literatura eram incluídas as prosas sobre seres sobrenaturais ou estranhos, os contos maravilhosos e as narrativas de mistério. Da soma entre esta suposta abrangência significativa do termo, mais aquelas obras analisadas e interpretadas de maneira confusa, o que resultou foi uma mistura de gênero e que revelava “uma carência de definições que atendessem as especificidades de cada um” (2008, p. 28). Nesse sentido, o fantástico, o maravilhoso, o sobrenatural e o misterioso eram todos colocados em um mesmo patamar, o que se convencionou chamá-los literatura gótica, apesar de as propostas e as temáticas serem diferentes.

Essa tendência confusa de discussão teórica sobre tal gênero se prolongou no século XX. O escritor e teórico britânico H.P. Lovecraft, por exemplo, nos diz que o fantástico é uma literatura que não se manifesta em virtude dos acontecimentos que ocorrem nas intrigas da narrativa, mas sim através das emoções que o texto provoca no leitor. Marcel Schneider, por outro lado, diz que o fantástico “explora o espaço interior; tem uma estreita relação com a imaginação, a angústia de viver e a esperança de salvação” (*apud* TODOROV, 2010, p. 40-42).

De uma maneira geral e resumida, a literatura fantástica é definida, de acordo com as palavras de Da Silva, como “o apagamento da linha fronteira entre o universo real e o universo ‘fantasiado’” (2008, p. 28). Ele proporcionaria, em outros termos, na passagem de um universo, onde os acontecimentos são cotidianos e normais, para outro universo, onde os acontecimentos são anormais e que não existem meios de explicá-los através do senso comum ou racional. Nessa perspectiva de definição, o fantástico consistiria teoricamente em um

mundo que não é exatamente o nosso, aquele que conhecemos [...], produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continua a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade; mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós (TODOROV, 2010, p. 30).

O duplo caminho de possíveis entendimentos das ocorrências é considerado o “âmago do fantástico” (TODOROV, 2010, p. 30), é a sua característica essencial. O fantástico reside na possibilidade de se escolher uma alternativa para eventos que não são conhecidos neste universo, uma vez que ele ocorre na ambiguidade e na insegurança: ficamos em dúvida se devemos ou não procurar explicações lógicas para acontecimentos dos quais não nos são sabidos e que são entendidos como sobrenaturais ou anormais. Caso escolhamos uma das alternativas apontadas, estaríamos rompendo com o fantástico e entrando em outros caminhos, já que:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 31).

Esse sentimento de desconfiar dos fatos apresentado pela narrativa e de vacilar em encontrar uma saída explicativa devem incidir tanto nas personagens do texto como também naquele que o lê, uma vez que “O fantástico implica, pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2010, p. 37). É necessário que o leitor se coloque dentro da narrativa e que ele interaja diretamente no seu interior, da mesma forma que se encontram os personagens, avaliando que aqueles acontecimentos possam ser verossímeis e “supostamente” verdadeiros, pois o leitor precisa “considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2010, p. 39).

O fantástico é, portanto, “marcado pela frequente busca de explicações para os eventos da narrativa” (DA SILVA, 2008, p. 31) que é comum tanto àquele que faz a leitura, como também aos personagens que nela estão participando. A escolha de uma explicação para os eventos misteriosos da narrativa estaria vinculada ao seu desfecho, por isso, o fantástico é marcado como um “gênero sempre evanescente” (TODOROV, 2010, p. 48), pois a sua duração permanece até o momento que se decide entre uma resposta ou outra:

Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2010, p. 48).

A partir dessa sistematização do fantástico, que “parece se localizar no limite de dois gêneros” (TODOROV, 2010, p. 48), o teórico propõe mais duas classificações que são frutos dessas respostas que cabem ao leitor e aos personagens aceitarem em relação aos mistérios proporcionados pela narrativa, como podemos ver na tabela abaixo:

Estranho puro	Fantástico estranho.	Fantástico	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso puro.
---------------	----------------------	------------	------------------------	-------------------

O *estranho puro* são as obras que apresentam acontecimentos que podem ser perfeitamente explicados pela razão, no entanto, eles são “incríveis, chocantes, singulares, insólitos”. O *fantástico estranho* corresponde àquelas narrativas onde os acontecimentos são sobrenaturais ao decorrer de toda a história, mas que no seu desfecho, esses acontecimentos, de uma forma ou de outra, são explicados de maneira racional. O *fantástico-maravilhoso* nos situa diante aquelas narrativas que devido à ausência de respostas explicativas, nos fazem admitir a presença do sobrenatural. Ao *maravilhoso puro* restam as obras que os acontecimentos são sobrenaturais, mas que são próprios de sua natureza e não porque eles causariam reação nas personagens nem no leitor (TODOROV, 2010; DA SILVA, 2008).

2 O FANTÁSTICO EM “THE BLACK CAT”

2.1 O CONTO

Todorov diz que os contos de Edgar Allan Poe se enquadram quase que inteiramente no gênero *estranho puro* (2010), pois mesmo que essas histórias apresentem em seu desfecho respostas contundentes para os mistérios e ambiguidades que surgem no decorrer da narrativa, essas respostas são de natureza inacreditável, chocante e singular. “The Black Cat” é uma exceção de acordo com tal teórico (2010, p. 55), pois este conto estaria mais voltado para a literatura fantástica: a dúvida perdura não só ao longo de toda a narrativa, mas para além de seu desfecho. Quanto aos dos contos do escritor norte-americano, Da Silva afirma que: A adoção de temas, ligados às obsessões humanas e ao estranho, a presença de *fatalidades misteriosas* e de certas *conjeturas sobrenaturais* (CORTÁZAR, 2006) são frequentes nos contos de Edgar Allan Poe (DA SILVA, 2011, p. 43).

“The Black Cat” é um conto que foi publicado pela primeira vez em 19 de agosto 1843, na revista *The Saturday Evening Post*. A história nos chega através de um narrador desconhecido, num tempo também não identificado, que tem por objetivo revelar “uma série de eventos nada mais do que doméstico” (POE, 2010, p. 51), temos, portanto, o narrador-protagonista: aquele que se desdobra na figura que articula a narração, como também atua dentro dela.

A razão que o leva a revelar esses acontecimentos é uma forma de lhe aliviar a alma, já que ele está destinado a pagar com a vida pelo assassinato de sua esposa e por friamente emparedá-la, numa tentativa vã de livrar-se ileso do delito. Trata-se, de maneira sumária, de um enredo banal de assassinato onde o causador do crime almeja continuar sua vida sem correr risco de dano judicial algum, uma vez que o corpo está escondido e ninguém pode encontrá-lo. Portanto, é através dessa aparente casualidade que o fantástico é notado se construindo desde as primeiríssimas linhas do conto, pois discurso que envolve o narrador é marcado pela ambiguidade:

FOR the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not - and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified - have tortured - have destroyed me.²(POE, 1996, p. 597).

Como vemos, a proposta do assassino é que ao mesmo tempo em que ele pretende contar uma história extraordinária, ele também a afirma como sendo ordinária, ou seja, duas formas opostas de enxergar os mesmos incidentes. As consequências resultantes desse impossível cruzamento entre pólos tão afastados o “terrificaram, torturaram, destruíram”. Assim, a construção do fantástico firma-se logo nos momentos introdutórios do texto graças à forma como é empregada à retórica, pois de acordo com Marques:

O que se tem aqui é uma ruptura com o princípio da não-contradição, de estatuto lógico e fundamento da norma linguística. De acordo com esse princípio não se poderia dizer num mesmo enunciado que um acontecimento é comum e incomum, doméstico e extraordinário, dado que um atributo nega ao outro. A ambiguidade, o paradoxo constituem, porém, traços relevantes da narrativa fantástica, inviabilizando a univocidade da significação (MARQUES, 1999, p. 81).

Portanto, o fantástico aí não está apenas explícito com relação à incongruência linguística apontada por Marques, isto é, caracterizar um determinado evento com palavras distintas em significado. A esse fato acrescenta-se o de que o narrador coloca em questão a sua sanidade mental, pois a esse gênero também se relaciona com enganos do pensamento ou erros de percepção. É ele também um “produto da imaginação e resultado do distanciamento da realidade e da proximidade com uma realidade imaginária” (DA SILVA, 2008, p. 28). Assim, o fantástico agora é visto por uma perspectiva mais psicológica, onde a hesitação apresenta-se entre o real e o imaginário:

² Não espero nem peço que acreditem nesta narrativa ao mesmo tempo estranha e desprezível que estou a ponto de escrever. Seria realmente doido se esperasse, neste caso em que até os meus sentidos rejeitam a própria evidência. Todavia, não sou louco e certamente não sonhei o que vou narrar. Mas amanhã morrerei e quero hoje aliviar minha alma. Meu propósito imediato é o de colocar diante do mundo, simplesmente, sucintamente e sem comentários, uma série de eventos nada mais do que domésticos. Através de suas consequências, esses acontecimentos me terrificaram, torturaram e destruíram (POE, 2010, p. 51).

Em outros termos, duvida-se da interpretação a ser dada a acontecimentos perceptíveis. Existe uma outra variedade do fantástico em que a hesitação se situa entre o real e o *imaginário*. No primeiro caso, duvida-se não de que os acontecimentos tivessem sucedido, mas de que nossa compreensão tivesse sido exata. No segundo, pergunta-se se o que acreditamos perceber não é fruto da nossa imaginação (TODOROV, 2010, p. 42).

Por esse caminho, hesita-se logo quanto à primeira dúvida colocada em relação ao caráter da trama que está por decorrer: realidade ou sonho, verdade ou ilusão? A passagem apresentada, que é de caráter duvidoso por acharmo-lo ou não louco, fica ainda mais acentuada no momento em que, mais adiante, o narrador revela-se tomado pelo vício do álcool, uma vez que “que doença é pior que o vício do alcoolismo?” (POE, 2010, p. 54). Aí então, balança-se novamente quanto à natureza dos fatos. Em outras palavras, se tudo foi fruto de uma imaginação criativa demais e que, mais a ajuda de um estimulante, a aguçaria ainda mais; ou se todos os fatos realmente se sucederam do ponto de vista que nos é exposto.

Apesar de esse levantamento dúbio quanto à saúde psicológica do narrador ser de grande relevância para o desenvolvimento construtivo do fantástico na narrativa, isto é, que nos coloquem incertos perante o seu bem estar mental e sobre a decorrência dos fatos que estão por serem narrados; o mistério e a dúvida concentram-se não em sua figura, como nos é mostrado a princípio pelo texto, mas sim na do gato preto, que era um entre os seus diversos animais de estimação, e do qual era o seu favorito:

This latter was a remarkably large and beautiful animal, entirely black, and sagacious to an astonishing degree. In speaking of his intelligence, my wife, who at heart was not a little tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise. Not that she was ever serious upon this point - and I mention the matter at all for no better reason than that it happens, just now, to be remembered.³(POE, 1996, p. 598).

Analisando o gato, observamos que se trata de um personagem um tanto peculiar. E aí entramos em outro terreno do fantástico que não é mais o da

³ Este último era um animal notavelmente grande e pelo, completamente preto e dotado de uma sagacidade realmente admirável. Ao falar de sua inteligência, minha esposa, cujo coração não era afetado pela mínima superstição, fazia frequentes alusões à antiga crença popular de que todos os gatos pretos eram bruxas disfarçadas. Não que ela jamais mencionasse esse assunto *seriamente* – e se falo nele é simplesmente porque me recordei agora do fato (POE, 2010, p. 52).

linguagem ambígua e nem o de erros de percepção, e sim o que envolve o sobrenatural, o desconhecido, o insólito. É através dele que a atmosfera incógnita do submundo se desenvolve. No meio dessas características físicas e psicológicas encontra-se a superstição, isto é, se os gatos pretos são mesmo bruxas que regressaram do mundo dos mortos. O nome do gato, de acordo com Marques, incrementa ainda mais essa natureza indefinida:

O gato forma um conteúdo fantasmal, responsável pelo caráter “estranho” e “singular” da narrativa. [...] No conto em questão, trata-se de um gato preto. Ora, a cor faz diferença, é signo. No pensamento mágico, os gatos pretos pressagiam desgraças, azares: são animais agourentos, investidos de fatalismo, estando relacionados às trevas, a morte. [...] Pluto era o nome do gato. Nome expressivo, etimologicamente remetendo à ‘riqueza’ na mitologia grega, pertencente ao grupo dos deuses infernais. [...] Na fala do narrador, o gato preto é um signo extremamente condensado e semanticamente ambíguo (MARQUES, 1999, p. 85, 87, 88).

Esse felino, portanto, passa a ser considerado o fator mais importante para a construção do fantástico e estabelece-se como o elemento fixo da dúvida, após ter sofrido dois atentados brutalmente selvagens e que foram causados pelo dono graças ao uso contínuo de álcool mais “queda final e irrevogável, pelo espírito da *Perversidade*” (POE, 2010, p. 55). Primeiro, o narrador arranca com canivete um dos olhos do gato, por ele não compartilhar o mesmo afeto que o era em tempos passados. Em seguida, o enforca a sangue frio pelo impulso de praticar o mal como uma forma de realização de desejo e prazer.

A partir de então, o narrador passa a sofrer uma série de atentados que parecem se concretizar através de intervenção das forças do além. Em outras palavras, justifica-se que desgraças tenham se sucedido através da influência do gato enforcado, pois ficamos em estado hesitante se é ele, ou não é, o responsável pela sua completa destruição moral e material do narrador. Essa perspectiva fundamenta-se em indícios deixados por Pluto após ser enforcado pelo seu dono:

On the night of the day on which this cruel deed was done, I was aroused from sleep by the cry of fire. The curtains of my bed were in flames. The whole house was blazing. [...] I am above the weakness of seeking to establish a sequence of cause and effect, between the disaster and the atrocity. [...] The walls, with one exception, had fallen in. [...] The plastering had here, in great measure, resisted the action of the fire - a fact which I attributed to its having been recently spread. About this wall a dense crowd were collected, and many persons seemed to be examining a particular portion of it with very minute and eager attention. The words "strange!" "singular!" and other similar expressions, excited my curiosity. I approached

and saw, as if graven in *bas relief* upon the white surface, the figure of a gigantic cat. The impression was given with an accuracy truly marvellous. There was a rope about the animal's neck.⁴(POE, 1996, p 600).

Apesar de o horror e a dúvida tomar-lhe o espírito, “o raciocínio e a reflexão” (POE, 2010, p. 57) surgem como uma alternativa de “tentar estabelecer uma sequência de causa e efeito entre o desastre e a atrocidade” (POE, 2010, p, 56): alguém viu a casa pegar fogo e, numa tentativa de alertar os moradores, arremessou o gato com a corda no pescoço pela janela, que ficou preso entre a cama e a parede. Duvida-se sobre a natureza dessa imagem, ou seja, se o gato foi realmente arremessado, ou se interveio de outro mundo como uma maneira de confirmar as superstições desprezíveis da esposa e, ainda, se tudo foi apenas fruto de uma imaginação criativa.

O narrador luta em encontrar explicações concretas para as suas indagações, e acaba aceitando as respostas mais racionalmente lógicas para os fatos. Porém, essa batalha é perdida quando se vincula o surgimento de um segundo gato na narrativa, do qual é acolhido pelo narrador numa tentativa de se readmitir espiritualmente e que recebe ao seu favor a seguinte descrição:

One night as I sat, half stupified, in a den of more than infamy, my attention was suddenly drawn to some black object, reposing upon the head of one of the immense hogsheads of Gin, or of Rum, which constituted the chief furniture of the apartment. I had been looking steadily at the top of this hogshead for some minutes, and what now caused me surprise was the fact that I had not sooner perceived the object thereupon. I approached it, and touched it with my hand. It was a black cat - a very large one - fully as large as Pluto, and closely resembling him in every respect but one. Pluto had not a white hair upon any portion of his body; but this cat had a large, although indefinite splotch of white, covering nearly the whole region of the breast. [...] What added, no doubt, to my hatred of the beast, was the discovery, on the morning after I brought it home, that, like Pluto, it also had been deprived of one of its eyes. [...] My wife had called my attention, more than once, to the character of the mark of white hair, of which I have spoken, and which constituted the sole visible difference between the strange beast and the one I had destroyed. [...] it was now, I say, the image of a hideous - of a ghastly

⁴Na noite seguinte ao dia que pratiquei esta ação cruel, fui despertado do sono por gritos de ‘Fogo!’ As cortinas de meu leito estavam em chamas. A casa inteira estava ardendo. [...] Estou acima da fraqueza de tentar estabelecer uma sequência de causa e efeito entre o desastre e a atrocidade. [...] Todas as paredes tinham desabado, exceto uma. [...] Em torno dessa parede estava reunida uma grande multidão; e muitas pessoas pareciam estar examinando um trecho especial dela, com minuciosa atenção. As palavras “estranho”, “singular” e outras semelhantes excitaram-me a curiosidade. Aproximei-me e vi, como se estivesse gravado em *bas relief* [baixo relevo] sobre a superfície branca, a figura de um gato gigantesco. A imagem estava desenhada com uma precisão realmente maravilhosa. Havia *uma corda* esboçada ao redor do pescoço do animal (POE, 2010, p. 56-57).

thing - of the GALLOWS! - oh, mournful and terrible engine of Horror and of Crime - of Agony and of Death!⁵(POE, 1996, p. 601, 602, 603).

A partir dessas características citadas, “o terror e o horror que o animal me inspirava tinham sido muito aumentados por uma das mais ilusórias quimeras que teria sido possível conceber” (POE, 2010, p. 61). Até então, diferentemente, da figura do leitor, não havia ainda despertado no narrador, em decorrência do plano sequencial de seu relato, nenhuma dúvida concreta a respeito de estarem às forças ocultas se introduzindo no seu mundo. As questões que lhe levantaram hesitações haviam sido respondidas satisfatória e racionalmente. No entanto, com o surgimento desse gato que substitui ao primeiro, a ambiguidade é despertada no narrador. O pavor e a dúvida que eram emanadas do animal são tamanhos que ele, à medida que o rejeita, mais fazia o gato se aproximar, como se estivesse ciente das emoções sentidas pelo seu dono. O medo e o terror causados pelo estranho gato não deixavam que se repetissem as ações violentas que sofreu Pluto outrora até que, no porão acompanhado de sua esposa:

The cat followed me down the steep stairs, and, nearly throwing me headlong, exasperated me to madness. Uplifting an axe, and forgetting, in my wrath, the childish dread which had hitherto stayed my hand, I aimed a blow at the animal which, of course, would have proved instantly fatal had it descended as I wished. But this blow was arrested by the hand of my wife. Goaded, by the interference, into a rage more than demoniacal, I withdrew my arm from her grasp and buried the axe in her brain. She fell dead upon the spot, without a groan.⁶(POE, 1996, p. 603).

⁵ Uma noite eu estava sentado, entorpecido de tanto beber, em um botequim da pior espécie, quando minha atenção foi subitamente atraída para um objeto preto que repousava sobre a tampa de uma das imensas bordalesas de gim ou rum que constituíam o principal mobiliário da peça. Há vários minutos eu já contemplava fixamente a tampa desse barril, e o que agora me causava surpresa era o fato de que não houvesse percebido antes o objeto que se encontrava sobre ele. Aproximei-me a passos vacilantes, estendi a mão e toquei-o. Era um gato preto – um animal muito grande –, tão grande quanto Pluto e extremamente parecido com ele em todos os detalhes, salvo um: Pluto não tinha um pelo branco sequer em qualquer porção de seu corpo; mas esse gato tinha uma mancha branca bastante grande, embora de formato indefinido, cobrindo-lhe quase inteiramente o peito. [...] Sem a menor dúvida, o que originou o meu rancor foi a descoberta, logo na manhã seguinte à noite em que o trouxe para casa, de que ele, como Pluto, também tivera um dos olhos arrancado. [...] Minha esposa me tinha chamado a atenção, mais de uma vez, para o caráter da mancha de pelo branco que já mencionei e que constituía a única diferença aparente entre o estranho animal e aquele que eu tinha morto. [...] Essa imagem, escrevo agora, era a imagem de uma coisa horrível, uma coisa apavorante... a imagem de uma FORÇA! (POE, 2010, p. 58, 59, 60, 61).

A esposa, após ser assassinada, é emparedada como a perfeita alternativa para esconder o corpo. Não há remorsos, culpas ou angústias por parte do narrador, pois o gato ao assistir ao crime brutal, de uma forma ou de outra, desaparece de cena. O descaso e alívio predominam e não se deixam abalar nem com a visita policial, que em busca do paradeiro da mulher, só a descobre quando o narrador bate com uma bengala na parede, já que o gato, que misteriosamente estava junto com o corpo, denuncia o assassino. Logo, esteve lá o animal o tempo todo, sendo emparedado acidentalmente por um desleixo causado pela embriaguez; ou sobrenaturalmente aparece só para entregá-lo às autoridades?

2.2 O CURTA-METRAGEM

No início do curta-metragem “The Black Cat”, somos questionados por uma voz narrativa, da qual identificamos como a do ator Vincent Price, que propõe em epígrafe ao curta: “What is it that happens just before death, which leads inexorably to that death? Our next tale provides one roguish answer to that question, in a story of a man who hated a cat, the black cat⁷”. Ao passo que ele vai levantando esse questionamento, o plano é tomado por inteiro pela cor preta e pegadas a passos lentos de gato vão se formando na cor vermelha, sugerindo uma fatalidade que envolve sangue e mistério, e que o gato está relacionado a esses eventos.

Somos, então, apresentados a Montresor Herringbone (Pete Lorre), o personagem equivalente ao narrador do conto, voltando para casa totalmente tomado pela embriaguez, cantarolando pela rua e sendo acompanhado por um gato preto, que trilha o seu caminho cuidadosamente pelos telhados das casas. Na cena seguinte, vemos Montresor como um homem violento, em oposição ao momento

⁶O gato me seguiu pelos degraus íngremes e, quando me fez tropeçar e quase me levou a cair escada abaixo, deixou-me exasperado a ponto de enlouquecer. Erguendo um machado, esquecido em minha cólera do medo infantil que até então havia me impedido que levantasse um dedo contra ele, dirigi um golpe ao animal que, sem a menor dúvida, teria sido fatal se tivesse acertado onde eu queria. Porém, a machadada foi impedida pela mão de minha esposa a segurar-me o braço. Esta interferência me lançou uma raiva mais do que demoníaca: arranquei o braço de seu aperto e, com um único golpe, enterrei o machado na cabeça dela. Ela caiu morta no mesmo lugar sem soltar um único gemido. (POE, 2010, p. 63)

⁷ “O que acontece bem antes da morte, e que leva inexoravelmente a essa morte? Nosso próximo conto oferece uma resposta malandra a essa questão, numa história onde um homem odeia um gato, o gato preto”

anterior, confrontando com sua esposa, Annabell Herringbone (Joyce Jemerson), em busca de dinheiro para dar continuidade a sua bebedeira desenfreada. Montresor também se mostra odiar ao gato preto, que pertence a sua esposa e que é tão adorado por ela.

A vida de Montresor Herringbone nos é apresentada como monótona: não tem trabalho fixo e provavelmente é ditada de acordo com as necessidades do vício. Em outro momento, após mais uma briga com Annabell e forçar-lhe com violência física a lhe entregar mais dinheiro para se entorpecer, vai à taverna. Lá, envolvendo-se em uma confusão com o dono do estabelecimento por não ter dinheiro suficiente para beber, é expulso e caminha sem rumo até encontrar, acidentalmente, uma convenção de comerciantes de vinhos. Aproveitando-se da situação para beber mais e de graça, desafia Fortunato Luchresi (Vincent Price), que dizem ser um dos maiores conhecedores de vinho do mundo, alegando que conhece as bebidas tão bem quanto o expert.

Depois de se entorpecer a custa do duelo, ele é levado para casa acompanhado por Fortunato que, ao conhecer a esposa do seu desafiador, apaixonou-se pela senhora Herringbone. O caso é mantido às escuras até o dono da taverna despertar Montresor a dúvida quanto ao comportamento de Annabell, que agora pratica o oposto: antes lhe negava dinheiro e só cedia graças à violência física, mas agora para manter o marido o mais distante possível de casa, facilitando o romance com Fortunato, Annabell dá-lhe em abundância.

Após presenciar o casal de amantes se despedindo na frente de sua própria casa às escondidas atrás de uma árvore, Montresor vai até o quarto e se depara com a cama desarrumada. Annabell dissimula a “suposta” traição, dizendo que não o esperava chegar tão cedo, mas acaba assumindo-a em virtude de uma discussão violenta e, para concluir o final do infeliz relacionamento, afirma que deixará o esposo bêbado e que irá se casar com Fortunato.

Na cena seguinte, vemos Fortunato em direção a casa de Montresor, do qual encontramos se apresentando de forma totalmente diferente àquela que o tinha feito ao decorrer de todo o filme: bem vestido, gentil, educado e, acima de tudo, sóbrio. Ao receber Fortunato, oferece-lhe um bom vinho e diz que estavam em celebração de um momento especial: a sua morte. Deste modo, descobrimos que Annabell também havia sido morta, pois ao passo que Montresor vai emparedando

Fortunado, que está acorrentado, vemos o corpo da mulher que repousa ao lado de seu amante.

Da mesma forma que o dono da taverna denuncia a Montresor o suposto relacionamento dos amantes, este também o denuncia para a polícia, pois Montresor, após emparedá-los, vai à taverna e bebe com o dinheiro deixado pela esposa, alegando que ela não vai mais precisar usufruí-lo. No dia seguinte, a polícia vai ao encontro do assassino em sua própria casa em busca de explicações do paradeiro da mulher e averigua todo o estabelecimento. A polícia descobre os corpos após Montresor bater na parede com um pau e o gato preto, que estava do outro lado, fazer um sinal gritando.

O fantástico no curta-metragem, então, se manifesta de duas maneiras distintas, uma voltada para problemas psicológicos e a outra voltada para o sobrenatural. A primeira está relacionada aos erros de percepção sofridos por Montresor em decorrência do vício e uso desgovernado de bebidas alcóolicas. Já a segunda é referente aos dos fantasmas de Annabell e Fortunado que regressam do mundo dos mortos para atormentar o bêbado.

Existem diversos elementos que compõe o fantástico no curta-metragem de Roger Corman. Entretanto, o filme inicia-se e apresenta-se como pertencendo a outro gênero. A animação introdutória das pegadas do gato representada pela cor vermelha sobre um fundo preto, mais a voz que fala, faz com que ele se direcione mais ao estranho puro. Ao mesmo tempo em que existe uma pergunta apresentada que desperta a dúvida quanto ao insólito, isto é, a morte, a narração diz que o “conto” (*tale*) que está para ser exibido providenciará uma resposta “malandra” (*roguish*), e uma resposta dessa qualificação parece ser inadmissível e inacreditável para um assunto sério que é o fim da vida de alguém.

A presença do gênero fantástico no filme, num primeiro momento, estaria relacionada aos erros de percepção sofridos por Montresor Herringbone após se levantar do sono. Em três cenas distintas, após ir dormir totalmente embriagado, ele acorda e vê animais em cima da cama, da estante e, por fim, espalhados pela escada. O que merece mais atenção entre esses animais seria a cobra, que é a primeira visão destorcida do real e que aparece logo nos primeiros minutos do filme. Ele se espanta com tal visão e hesita quanto a sua existência, pois ao passo em que ele fala “você não vai me morder” (*you won't bite me*), o que confirmaria a sua inexistência, ele tenta tocá-la com a mão, buscando saber se ela estava ou não ali.

Essa cobra é relevante, na nossa perspectiva de análise, porque ela pode ser interpretada como sendo encarregada de possuir uma carga simbólica para o filme, que entre outros temas, comporta o da traição matrimonial. A tradição bíblica, no livro do *Velho Testamento*, afirma que Adão e Eva cederam às tentações impostas por um animal dessa mesma espécie. Em virtude de eles terem comido o fruto proibido oferecido pela cobra, surgiu o pecado e acabou-se a ingenuidade: distanciar-se das leis divinas em virtude da tentação e do prazer. Isso acontece justamente com Annabell, que ao conhecer Fortunado, deixa de lado os valores do casamento para relacionar-se com outro homem que não é o seu marido, ou seja, há uma quebra de parâmetros e a cobra é encarregada de transmitir essa mensagem.

Por outro viés, que não esses das falhas psicológicas causadas por uma provável ressaca e abstinência do álcool, Montresor também é vítima de assombrações dos fantasmas de Fortunado e Annabell, e aí, nos momentos finais do filme, somos introduzidos ao fantástico relacionado à dúvida quanto à existência do sobrenatural e de forças do além. Num primeiro momento, as almas aparecem em um sonho de Montresor: ele acorda aos miados do gato preto e começa a ouvir barulhos vindos do porão, lugar onde estão os corpos, e se depara com os dois quebrando a parede onde estavam escondidos. Annabell e Fortunato arrancam-lhe a cabeça e ficam jogando-a de um lado para o outro, enquanto que o corpo decapitado tenta recuperá-la de volta. A trilha sonora e a forma fotográfica como é tratada a imagem ajudam a acentuar a tensão do fantástico. No entanto, um determinado close é feito num olhar maligno do gato preto, dando a ideia de que ele seria o responsável pelo encontro sobrenatural, e, portanto, estaríamos de volta ao estranho puro.

O desfecho da história, então, permanece enquadrado nesse gênero, pois as assombrações retornam no momento depois de Montresor ser acordado pelos policiais e os levar até o porão da casa, pois através de uma denúncia, eles buscavam por explicações sobre o desaparecimento da mulher. Ao chegar ao pé da escada que os levam até o destino pretendido, Montresor ouve vozes que o convidam a descê-las.

Ele realmente as ouve, pois além de ele mandar os dois ficarem quietos, o casal de amantes mortos aparece com uma maquiagem sinistra nas imagens, apesar de Montresor não os ver com os próprios olhos. Os fantasmas, isto é, suas

vozes, começam a tentar estabelecer comunicação com a polícia, alertando-a que estavam próximos de encontrar os corpos, mas não existe sucesso utilizando esse método, pois quem acaba fazendo a denúncia é o gato. O filme termina com um desenho do gato preto em cima da cabeça de Annabell e com a citação da última frase do conto: “Eu havia emparedado o monstro dentro da tumba” (POE, 2010; p. 68), que certamente foi enterrado de maneira acidental.

3 PALAVRAS CONCLUSIVAS: A COMPARAÇÃO ENTRE O CONTO DE POE E O CURTA DE CORMAN

Situado bem no meio do “enorme fosso semiótico que separa [...] essas duas formas de expressão artística” (BRITO, 1996, p. 9-10), encontramos o cineasta responsável e que se dedica em fazer com que essa união aconteça. No entanto, por mais que se tente fazer com que essa aproximação se estabeleça integralmente, isto é, que a literatura e o cinema se toquem por completo, ele jamais conseguirá fazê-lo (BRITO, 2006). É por isso que, em diversos momentos da adaptação do livro para as telas, o cineasta se vê impossibilitado de colocar no filme todos os elementos que se encontram na narrativa de origem.

Em um terreno em que se aceitam e se explicam as mais notáveis diferenças entre um e o outro, os teóricos da adaptação cinematográfica – em contrapartida aos críticos, que a dizem ser na maioria das vezes infiel ou traidora – afirmam que um filme baseado em literatura deve ser analisado em uma perspectiva desvinculada de preconceitos. Portanto, aquela obra filmica que se deu através de outra que é literária deve ser vista como uma forma de interpretação, ou seja, o cineasta recria uma história sendo contada com outro ponto de vista (STAM, 2006; HUTCHEON, 2006).

Francis Vanoye, por exemplo, é um dos teóricos (*apud* Brito, 2006) que oferece uma forma de métodos – com características que lembram operações matemáticas – no que diz respeito à transposição do livro para o filme. Essa perspectiva de Vanoye parece servir tanto de auxílio para o cineasta na construção de filmes, como também pode ser utilizada pelo o estudante que analisa a adaptação cinematográfica.

. A mais comum entre essas operações é *redução*, pois enquanto o leitor advém de uma série de dias para concluir a leitura de um livro, seja em prosa ou em verso, o expectador leva em média duas horas para assistir ao desfecho de um filme. Portanto, devido à insuficiência da decorrência cronológica e de ser insustentável reproduzir todos os pormenores da diegese livresca para a diegese cinematográfica, existe a necessidade de eliminar aquilo que, ao critério do cineasta, se enquadra como desnecessário no seu processo de criação/recriação. Por outro lado, já que a redução implica na eliminação preeminente e inevitável de elementos

que são considerados desnecessários para a diegese da adaptação, a *adição* apresenta-se como o oposto. Da mesma maneira que se tiram, por exemplo, diálogos, paisagens, ações, personagens etc., pode-se também acrescentá-los.

É por essa perspectiva de análise que vemos que o curta-metragem “The Black Cat” de Roger Corman é tão diferente ao “The Black Cat” de Edgar Allan Poe. Tais mudanças podem ser vista não apenas no que diz aos elementos fantásticos de cada um dos trabalhos: o enredo não é o mesmo, existem coisas que estão no conto e não estão no filme, como também ocorre o contrário, há coisas que estão no filme e que não estão no conto. Se fosse o filme fosse analisado por um olhar negativo, em que considera a literatura como uma forma artística mais elevada do que o cinema, como dizem os críticos, o curta-metragem “The Black Cat” seria enquadrado indiscutivelmente como um total deturpador do conto de Edgar Allan Poe.

No que concerne ao fantástico nas duas histórias, as diferenças são também diversas. Nos limites do conto, o que se pode notavelmente observar é que a dúvida e a hesitação em relação à existência ou não do sobrenatural guia a leitura desde o seu início até o seu desfecho. Essa maneira de manipular a leitura para a construção de um efeito único é muito característico da obra do escritor norte-americano, pois como ele próprio afirma:

Se a primeira frase não está destinada à obtenção deste efeito, ele [o artista literário] falha no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve ao único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade um quadro é pintado e deixa na mente de quem o contemplar uma sensação de total satisfação. (DA SILVA, *apud* POE, 2008, p. 23).

O conto, portanto, é marcado pela tensão que perdura ao longo de toda a narrativa. Através da forma como a língua escrita é empregada, da forma como o narrador coloca em questão a sua sanidade mental e, acima de tudo, de o gato ser supostamente acusado de ser um criminoso vindo do além e causar-lhe a mais completa destruição, contribuem para a construção do fantástico de maneira gradativa, até chegar a um ponto em que as dúvidas são incapazes de serem respondidas de forma lógica e racional. Logo, o conto respeita a seguinte sequência: a ambiguidade linguística para caracterizar eventos, o bem estar psicológico do narrador e, por fim, as destruições causadas pelo gato. Para concluir, a pressão causada pelo texto é tamanha que ele poderia se enquadrar no gênero fantástico-

maravilhoso: a ausência de respostas nos leva a aceitar a intervenção, de fato, do sobrenatural.

Os fatos que acontecem no filme são coniventes também a esses três níveis do fantástico: o linguístico, o psicológico e o sobrenatural, sendo que eles, em virtude de serem narrados através do olhar interpretativo do diretor, são expostos de maneiras diferentes. Porém, em Corman não encontramos essa tensão que vai de “cabo a rabo” da história da mesma forma que no conto. Para que acontecessem os eventos da maneira como nos é exposto, foi necessário que fosse acrescentado mais um personagem a história: Fortunato Luchresi, que de acordo com Brito (2006, 1996), dá um toque a mais de originalidade da obra filmica.

A figura central de Poe, sem dúvida o gato preto, carrega uma carga simbólica que corresponde a todo o enigma destrutivo do narrador. O que existe de simbólico, no filme, a nosso ver foi depositado na cobra, pois ao passo que ela é uma história primordial de assombrações, a traição é um dos subtemas da narrativa. No filme, o gato não passa de um animalzinho de estimação que não tem a piedade do seu dono.

REFERÊNCIAS

BRITO, João Batista de. *Literatura, cinema, adaptação*. In: Revista Graphos. João Pessoa, vol. 1, nº 2, jun. 1996. p. 9-28.

_____. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

DA SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras. *A queda da casa de Usher: (re)criação da atmosfera fantástica, do conto ao filme* [dissertação]. João Pessoa: UFPB, 2008.

DINIZ, Luis de Melo. *O processo de interdiscursividade entre artes: literatura e cinema*. In: Revista Graphos. João Pessoa, vol. 9, nº 1, nov. 2007. p. 89-102.

FRANCISCO, Eva Cristina. *A adaptação do romance ao filme: algumas abordagens*. In: Revista Iluminart. Sertãozinho, vol. 1, nº 6, Agosto de 2011. p. 38-47.

GERBASE, Carlos. *O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (e o que a literatura ainda aprende com o cinema)*. In: Poe & outros – A obra de Edgar Allan Poe na literatura e no cinema; Rio de Janeiro, vol. 44, nº 2, 2009.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

MARQUES, Reinaldo. *A escrita fantástica de “The Black Cat”: a máquina do terror*. In: Revista Fragmentos, vol. 17, jul./dez. 1999. p. 77-93.

POE, Edgar Allan. *Poetry, Tales & Selected Essays*. New York: Library of America, 1996.

_____. *Assassinatos da Rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação à intertextualidade*. In: Ilha do Desterro: A journal of English language, literatures in English and cultural studies, Florianópolis, vol. 21, n.51, jul./dez., 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

XAVIER, Ismael. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: Luís Camargo. (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. 1 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2003, v. 1, p. 61-89.