

Da adaptação de Flanagan à narrativa de Poe: recriação audiovisual de “A Queda da Casa de Usher”

From Flanagan's adaptation to Poe's narrative: an audiovisual reimagining of "The Fall Of The House Of Usher"

PEDRO FELIPE PRAXEDES DA SILVA

Discente de Letras – Português (UFERSA)
pedrofelipern6@gmail.com.

CÍCERA ANTONIELE CAJAZEIRAS DA SILVA

Professora orientadora (UFERSA)
cicera.cajazeiras@ufersa.edu.br

Resumo: O presente artigo faz uma análise comparativa do primeiro episódio – “Meia noite que apavora” – da minissérie *A Queda da Casa de Usher* (2023), adaptação do diretor Mike Flanagan, com o conto literário homônimo de Edgar Allan Poe, publicado originalmente em *Contos do Grotesco e do Arabesco* (1840) e presente na coletânea *Histórias extraordinárias* (2008). Pretende-se verificar de que formas a adaptação redimensiona e expande os elementos da narrativa poeana, considerando os recursos da linguagem audiovisual e o contexto de veiculação midiática. Para isso, fundamentam este trabalho teorizações sobre intertextualidade propostas por Leyla Perrone-Moisés, estudos sobre adaptação de Robert Stam e Linda Hutcheon, contribuições de Marcel Martin sobre linguagem cinematográfica, entre outros autores. Assim, nota-se que a minissérie, ao se apropriar das características inerentes à Allan Poe, reelabora aspectos do conto, explorando suas nuances implícitas, adaptando-os à mídia audiovisual e promovendo uma reflexão sobre sua permanência cultural contemporânea.

Palavras-chave: *A Queda da Casa de Usher*; Edgar Allan Poe; adaptação; Netflix.

Abstract: This article presents a comparative analysis of the first episode – “A Midnight Dreary” – of the miniseries *The Fall of the House of Usher* (2023), directed by Mike Flanagan, and the literary short story of the same name by Edgar Allan Poe, originally published in *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) and included in the collection *Extraordinary Tales* (2008). The aim is to examine how the adaptation reconfigures and expands elements of Poe's narrative, considering the resources of audiovisual language and the context of media distribution. This study draws on theoretical perspectives on intertextuality by Leyla Perrone-Moisés, adaptation theory by Robert Stam and Linda Hutcheon, and contributions by Marcel Martin on film language, among others. The analysis shows that the miniseries, by appropriating traits inherent to Poe's work, reimagines aspects of the short story, exploring its implicit nuances, adapting them to the audiovisual medium, and fostering reflection on its contemporary cultural relevance.

Keywords: *The Fall of the House of Usher*; Edgar Allan Poe; adaptation; Netflix.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É comum às artes, de maneira geral, serem reproduzidas ou recriadas em novos contextos e mídias. Entretanto, convencionou-se que, nessa relação, o produto de arte concebido primeiro possui maior prestígio do que aquele que surge sob sua influência. No âmbito da literatura, essa tendência baseia-se, em grande parte, na classificação dos textos segundo uma suposta pureza.

Contudo, os estudos e teorias da intertextualidade, como pontua Perrone-Moisés (1993), indicam que, no domínio das artes e das linguagens, deve-se priorizar menos as formulações de caráter hierarquizante e mais a compreensão das dinâmicas discursivas e sociais que sustentam o diálogo entre diferentes manifestações artísticas. Sob essa perspectiva, a noção de pureza textual revela-se inadequada, uma vez que o texto, enquanto forma de expressão da linguagem, constitui-se a partir de outros discursos, tal qual discute Hutcheon (2013). Assim, a alusão, a citação ou quaisquer formas de referenciar o material primário não implicam subordinação estética ou valorativa. Ao contrário, compreende-se que tais práticas fazem parte de um processo natural de leitura, interpretação e recriação, característico da produção literária.

Ainda se tratando das representações das linguagens, vale mencionar que as ideias que sustentam o posicionamento crítico da originalidade versus derivação ultrapassaram as interconexões entre textos verbais e, de acordo com Stam (2006), expandiram-se para as relações interartes, sobretudo, na especificidade das adaptações cinematográficas. Dessa forma, esta pesquisa se pauta na relevância das teorias e dos discursos sobre os processos de transmutação narrativa e simbólica do texto literário para o meio audiovisual, reconhecendo sua importância no âmbito dos estudos interartes, literários e culturais.

Com base nesse referencial, propõe-se uma análise comparativa do primeiro episódio, intitulado “Meia noite que apavora”, da minissérie *A Queda da Casa de Usher* (2023), produzida pela Netflix e dirigida por Mike Flanagan, com o conto literário homônimo de Edgar Allan Poe, presente na obra *Histórias extraordinárias* (2008). O objetivo é verificar de que maneiras a adaptação redimensiona e expande, por meio da linguagem audiovisual e do contexto de veiculação midiático, os elementos constitutivos da narrativa original de Poe.

No conto, dois irmãos, Roderick e Madeline Usher, vivem reclusos em um antigo casarão, afastados da sociedade. O narrador, amigo de infância de Roderick, recebe uma carta enigmática convidando-o a visitá-lo na mansão. Ao atender ao chamado, o leitor é conduzido a uma descrição minuciosa do ambiente sombrio da casa e das características singulares de seus moradores.

A minissérie *A Queda da Casa de Usher* (2023) reelabora essa história, transpondo a relação dos irmãos Usher para a contemporaneidade, ambientando-a no ano de 2023. Nessa adaptação, os gêmeos são retratados como bilionários do setor farmacêutico, cujos interesses econômicos sobrepõem-se às considerações éticas e morais. Ainda assim, mantém-se uma atmosfera fantástica, característica da obra de Edgar Allan Poe, a qual é ressignificada na série como elemento estruturante para novas configurações do gênero terror.

2 A IMPUREZA DA ADAPTAÇÃO E (DES) HIERARQUIZAÇÃO DA LITERATURA

A partir das transformações sofridas nas artes e, em especial, na literatura desde o século XIX, nota-se uma pluralidade interpretativa maior com base na multiplicidade dos seus discursos, pois os textos passam a se constituir ou se conectar com outros anteriores a ele. Para Perrone-Moisés (1993, p. 58), “Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo (sic) daquilo que lhe seria específico e original”. Em outras palavras, a incorporação de material já existente permeia, de forma natural e múltipla, a construção de um novo texto.

A autora, no entanto, ressalta que essa prática não é recente, sendo inerente à tradição literária. Segundo ela, “a literatura sempre nasceu da e na literatura” (Perrone-Moisés, 1993, p. 59), ou seja, a intertextualidade sempre esteve presente no fazer literário. Como exemplo, menciona possíveis influências de obras greco-latinas sobre o texto bíblico, bem como o uso da oralidade espanhola por Quevedo na composição de *Cuento de Cuentos*. Dessa forma, reforça-se a ideia de que não há uma arte absolutamente original ou pura. Assim, os textos podem ressoar sentidos de discursos anteriores e, ainda assim, recriar, por meio de sua singularidade, uma nova produção artística.

Ainda assim, ao nos referirmos a esses recursos interconectados, observamos que, em certos casos, eles assumem uma relação tão sutil e rarefeita com o texto de origem que, mesmo quando é possível identificar uma referência a um terceiro, a necessidade de explicitar sua fonte direta se dilui. Essa diluição, por sua vez, constitui precisamente a transformação essencial que se pretende destacar. Como observa Perrone-Moisés:

O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado) (Perrone-Moisés, 1993, p. 60).

Dessa maneira, o objetivo maior dessas ocorrências intertextuais está nos novos sentidos que podem ser gerados a partir da referência, e o quanto essa resignificação passa a importar no novo contexto de veiculação, levando em conta que inúmeras são as possibilidades produtivas na recriação de um texto.

Pensar a intertextualidade sob essa perspectiva nos conduz à reflexão sobre os múltiplos modos pelos quais tais relações podem se estabelecer, sobretudo quando envolvem uma transposição de mídias — da linguagem verbal à imagética — manifestando-se, por exemplo, no campo audiovisual.

Para tanto, é necessário compreender que estamos lidando, acima de tudo, com linguagens e suas formas de manifestação artística que, ao longo do tempo, como pontua Perrone-Moisés (1993), entrelaçam-se e recriam novos signos. Nesse sentido, a tendência de articulação entre diferentes linguagens incorpora diversas expressões artísticas, como a música, a pintura e, a partir do século XIX, o cinema.

Dessarte, quando o processo de influência de um texto sobre outro ocorre entre modalidades artísticas distintas, “ampliamos as fronteiras entre as diferentes artes” (Perrone-Moisés, 1993, p. 75). No caso específico da relação entre literatura e imagem, esse diálogo configura-se ainda como um texto sobre outro texto, mas passa a ser designado como uma relação interartes.

A interação entre a literatura e o cinema também possibilita o fenômeno da recriação dos sentidos de um texto, fenômeno que também problematiza a noção de pureza artística no contexto das adaptações cinematográficas. Consoante o teórico Stam (2006) “Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema” (Stam, 2006, p. 20).

Percebe-se, então, que o cinema, enquanto manifestação artística relativamente recente, foi frequentemente submetido ao mesmo juízo hierarquizante que marginalizava textos literários considerados derivados. Essa perspectiva é também corroborada por João Batista de Brito, ao indicar o modo como a linguagem cinematográfica se constituiu em estreito diálogo com a tradição literária:

[...] de forma mais direta, foi em Charles Dickens, o grande ficcionista vitoriano, que o cinema aprendeu a falar, e mais importante, a ser narrativo. O pai da linguagem cinematográfica, o cineasta americano D.W Griffith, admitiu, em inúmeras ocasiões, ter se inspirado na ficção do autor de *Grandes Esperanças* para conceber e consumir na tela os recursos de linguagem mais elementares de sua realização cinematográfica [...] (Brito, 1996, p. 13).

Sugere-se, portanto, que, a partir da literatura, o audiovisual se transforma, reformulando-se por meio de seus próprios recursos expressivos — como os ângulos e planos de câmera — que potencializam modos específicos de narrar, à semelhança das estratégias utilizadas por autores no campo da narrativa literária. Contudo, essas influências passaram, com frequência, a ser desvalorizadas quando transpostas para a linguagem fílmica.

De acordo com Robert Stam (2006), essa suposta inferioridade atribuída ao audiovisual resulta de uma série de equívocos enraizados na tradição crítica. O autor enumera seis pressupostos que contribuem para essa visão hierarquizante:

1) antiguidade (o pressuposto de que artes antigas são necessariamente melhores; 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais [...]) 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”) [...] 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, [...] 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (Stam, 2006, p. 21).

Assim, é possível perceber a existência de um discurso de deslegitimação do produto adaptado — sejam eles videoclipes, filmes cinematográficos ou séries disponibilizadas em plataformas de streaming —, ainda que tais produções, à semelhança da literatura, constituam meios legítimos de narrar uma história, fictícia ou não. No entanto, as teorias da intertextualidade e da narratologia oferecem fundamentos teóricos que operam em favor da valorização das adaptações, ao evidenciar a multiplicidade discursiva nelas presente.

Sob essa perspectiva, as adaptações devem ser compreendidas não como meras cópias ou plágios de textos anteriores, mas como recriações dotadas de autonomia estética e discursiva. Essas obras reelaboram o texto-fonte por meio de uma nova linguagem, instaurando sentidos próprios e ressignificações contextuais que legitimam sua existência enquanto produtos culturais independentes, ainda que em diálogo com matrizes anteriores.

Nesse sentido, Stam (2006) aproxima-se da concepção de adaptação discutida por Perrone-Moisés (1993), ao considerar que, embora se trate de uma criação artística fundamentada em “antecedentes”, a adaptação amplia as possibilidades discursivas por incorporar múltiplas linguagens que entram em vigor no processo de recriação audiovisual. Como argumenta o autor:

A adaptação, também, deste ponto de vista pode ser vista como uma orquestração de discursos. talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado ou “impuro” (Stam, 2006, p. 23).

Logo, pode haver uma multiplicidade interpretativa na recriação, em virtude dos acréscimos adjacentes que a linguagem audiovisual possibilita. Elementos como trilha sonora, montagem, fotografia, atuações, figurinos e a mise-en-scène como um todo expandem os signos originalmente restritos à matéria verbal, redimensionando as significações por meio dos recursos expressivos próprios do cinema.

Além disso, ao retomar um teórico clássico do cinema, Stam (2006) evoca André Bazin e sua defesa das obras adaptadas, referindo-se a elas como expressões do chamado “cinema impuro”, em referência à fusão de diferentes mídias e à abertura discursiva própria da adaptação cinematográfica.

Em decorrência das múltiplas possibilidades presentes na reconstrução de um texto, outra questão relevante merece destaque: a fidelidade ao texto de origem. Nesse sentido, concordamos com o posicionamento de Stam (2006), que critica a expectativa de subserviência das adaptações ao texto-fonte: “A originalidade completa não é possível nem desejável” (Stam, 2006, p. 23). Assim, ao serem reconstruídas em outra linguagem, as adaptações não precisam ser fiéis no sentido estrito, uma vez que se trata de um processo de transmutação entre diferentes sistemas semióticos, os quais requerem a apropriação de recursos próprios para a construção de sentidos.

Ademais, há uma inevitável mudança de autoria que interfere diretamente na organização e interpretação do material original, resultando em uma nova obra, com elaborações semânticas singulares. Nesse contexto, é pertinente reafirmar a perspectiva

de Stam (2006): “A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (p. 26).

Nesse sentido, ao moldar um novo mundo, surgem circunstâncias específicas que conferem à adaptação a finalidade de reapresentar uma história já existente sob uma nova perspectiva — o olhar dos criadores audiovisuais (roteiristas e/ou diretores), que se apropriam do texto literário de maneira criativa, engajando-se nos processos de reconstrução e ressignificação do discurso verbal. Isso ocorre porque, como reflete Linda Hutcheon (2013), as adaptações consistem em “transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (p. 40), redimensionando não apenas o texto, mas também os sentidos e as sensações que esse conteúdo pode suscitar no novo suporte.

Ademais, no que se refere às razões pelas quais determinados recursos são mobilizados pela visão criadora do diretor, é importante destacar que tais escolhas estão condicionadas às interpretações individuais que ele formula a partir do texto de origem. Conforme observa Hutcheon (2013), “a vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. Isso, claro, é uma das razões pelas quais a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação” (Hutcheon, 2013, p. 44–45). Nesse sentido, as transformações pelas quais a obra passa refletem o caráter interpretativo inerente à experiência artística, seja essa interpretação mais alinhada ou crítica em relação ao texto antecedente. Ressalte-se, ainda, que o diretor aciona elementos audiovisuais como meios para expressar suas percepções e leituras autorais, o que não implica qualquer hierarquia de valor entre imagem e palavra. Trata-se, antes, de um deslocamento intersemiótico e autoral, que se ancora em outras formas de linguagem e opera por meio de conexões textuais com discursos diversos. Assim, reiterando o que já foi discutido, não há uma arte essencialmente pura, e, portanto, qualquer pretensão hierárquica entre os meios deve ser considerada equivocada.

Linda Hutcheon (2013) também destaca a importância das condições contextuais e de veiculação que influenciam as transformações ocorridas em uma obra adaptada. Segundo a autora, as alterações presentes nas adaptações são, muitas vezes, motivadas pela necessidade de adequação à época e ao espaço de publicação ou exibição, considerando que a recepção do novo produto depende, em grande medida, de sua proximidade com as questões culturais e sociais do meio ao qual se destina. Conforme aponta:

Esses modos de engajamento com as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. [...] Isso explica por que, (sic) mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto — isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo — podem alterar radicalmente a forma como a história transporta e é interpretada, ideológica e literalmente (Hutcheon, 2013, p. 54).

Assim, compreende-se que, para efetivar o redimensionamento de sentido evocado por um texto, torna-se necessário situá-lo em relação à contemporaneidade das configurações sociais nas quais o produto adaptado está inserido. Isso porque, ao responder às transformações de sua época, a adaptação traduz os elementos da narrativa literária para a realidade atual, transportando seus sentidos — seja para refutá-los, ampliá-los ou ressignificá-los — e engajando um número mais amplo de espectadores, inclusive aqueles que não necessariamente reconhecem a analogia estabelecida com a obra de origem. Essa operação está em consonância com a concepção de Hutcheon (2013), segundo a qual a adaptação configura-se como uma “transcodificação para um diferente conjunto de convenções” (Hutcheon, 2013, p. 61).

Portanto, promove-se a desconstrução da suposta hierarquia entre texto “puro” e texto “derivado”, bem como da primazia da literatura sobre o cinema ou sobre qualquer outro produto audiovisual que se proponha a adaptar obras literárias. Tal perspectiva permite reconhecer a especificidade e a singularidade de cada obra adaptada em sua visão de mundo e em sua organização interna, valorizando seu discurso narrativo ficcional de forma autônoma. Não se trata, aqui, da adoção de juízos de valor ou de posturas polarizadoras — como “toda adaptação é boa” ou o contrário disso —, mas sim de uma análise teórica fundamentada que visa desconstruir preconceitos historicamente atribuídos às adaptações, e, de modo mais amplo, à intertextualidade presente tanto na arte literária quanto na arte cinematográfica e suas ramificações.

3 A QUEDA DA CASA DE USHER NO STREAMING

O conto “A Queda da Casa de Usher” integra a coletânea originalmente intitulada *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), de Edgar Allan Poe, posteriormente traduzida para o francês por Charles Baudelaire em 1948 sob o título *Histoires extraordinaires*. No Brasil, essa tradução consolidou-se como *Histórias extraordinárias*, título que também foi mantido na edição utilizada nesta pesquisa, publicada em 2008 com tradução de José Paulo Paes.

A narrativa apresenta os irmãos Roderick e Madeline Usher como moradores de um antigo e decadente casarão, isolados da sociedade. O narrador — amigo de infância de Roderick — recebe uma misteriosa carta solicitando sua visita, o que o conduz ao cenário sombrio da mansão. É por meio de seu olhar que o leitor adentra a ambientação insólita e os traços peculiares dos habitantes da casa. O desfecho da história culmina em uma cena fantástica e ambígua: após ser enterrada viva — ou supostamente morta —, Madeline ressurgue em estado espectral e ataca o irmão, o que leva à fuga desesperada do narrador e ao colapso literal da Casa de Usher.

A versão literária em análise manifesta, como característica marcante da prosa de Poe, se delineia através do choque entre realidades incompatíveis que permeiam o real e o imaginário, a psicologia das personagens afetadas por eventos traumáticos da condição humana, e o efeito único gerado no leitor a partir do clímax do enredo. Esses elementos fundamentais contribuíram para a consolidação do estilo de Poe como referência estética e simbólica na cultura ocidental, influenciando não apenas a literatura gótica e fantástica, mas também outras manifestações artísticas, como o cinema e o audiovisual.

Um exemplo disso é a minissérie *A Queda da Casa de Usher* (2023), que se apresenta como uma adaptação audiovisual homônima do conto de Edgar Allan Poe. Produzida para a plataforma de streaming Netflix, a obra é composta por oito episódios, cujos títulos fazem alusão direta a outros contos e poemas do autor norte-americano — como “O Gato Preto”, “O Poço e o Pêndulo” e “O Corvo”. Embora o enredo da minissérie se apoie majoritariamente no conto “A Queda da Casa de Usher”, múltiplas referências e intertextualidades são construídas a partir de diferentes textos da obra de Poe, ampliando a densidade simbólica da adaptação.

A direção da série está a cargo de Mike Flanagan, cineasta reconhecido por adaptações anteriores de clássicos da literatura gótica e de horror, como *The Haunting of Hill House* (2018), inspirado na obra de Shirley Jackson, e *The Haunting of Bly Manor* (2020), derivado da narrativa *The Turn of the Screw*, de Henry James. Esse histórico evidencia uma abordagem autoral voltada à ressignificação de narrativas breves para formatos seriados, o que requer expansão e recomposição do material literário original de horror/terror.

Sob esse viés, é pertinente pontuar que, ao adaptar contos, sobretudo aqueles de curta extensão como os de Poe, torna-se necessário articular múltiplos textos da obra do autor, de modo a constituir uma narrativa audiovisual de fôlego mais amplo. Tal estratégia, amplamente identificável na filmografia de Flanagan, se confirma na minissérie em questão. Assim, a partir dessa constatação, é possível identificar os processos de intertextualidade e transposição narrativa que compõem o primeiro episódio da série, intitulado “Meia-noite que apavora”, no qual se reconfigura a história e a relação entre os irmãos Usher. Nesta adaptação, eles são retratados como bilionários do setor farmacêutico, atuantes entre o final do século XX e o início do século XXI — uma transposição que atualiza os conflitos e motivações dos personagens para o contexto da contemporaneidade.

O episódio, com duração total de 56 minutos, tem início ao som da canção “Another Brick in the Wall”, da banda britânica de rock Pink Floyd. A música, pertencente ao álbum *The Wall* (1979), é marcada por sua crítica à rigidez social e à conformidade imposta pelo sistema capitalista. A letra alude à metáfora de um muro (wall), no qual os indivíduos são representados como “apenas mais um tijolo” (just another brick), ou seja, sujeitos destituídos de singularidade, engendrados por uma lógica de produtividade excessiva, desprovidos de criticidade e identidade própria.

Observa-se que os versos que abrem a minissérie — “*All in all, it's just another brick in the wall / All in all, you're just another brick in the wall*”, traduzidos como “Resumindo, é apenas mais um tijolo na parede / Resumindo, você é apenas mais um tijolo na parede” — já estabelecem conexões significativas com o texto literário de Edgar Allan Poe. A inserção da canção pode ser interpretada, dentro do universo poeano, como um prenúncio da profunda simbiose entre as personagens e a residência em que vivem, a ponto de ambas se configurarem como uma única entidade.

Sob essa perspectiva, desde os primeiros quadros do episódio, a música suscita a reflexão de que o indivíduo (o “tijolo”) compõe o coletivo (o “muro”), assim como, no conto, Roderick e Madeline parecem constituir, metaforicamente, os próprios alicerces da casa. Essa fusão simbólica entre sujeito e espaço é explicitada na narrativa original, quando o narrador declara:

Enquanto observava mentalmente a perfeita concordância do caráter da propriedade com o suposto caráter dos habitantes, e enquanto especulava sobre a possível influência que um, na longa ronda dos séculos, podia ter exercido sobre o outro [...] tinha por fim identificado a ambos de tal forma que dissolvera o título original da propriedade na denominação equívoca e estranha de “Casa de Usher” — denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, a família e o solar da família (Poe, 2008, p. 158).

Desse modo, observa-se que a associação entre os irmãos Usher e a casa é construída a partir da longa permanência da família na propriedade. Ao longo dos anos, a edificação tornou-se símbolo da linhagem Usher e de suas peculiaridades, funcionando como símbolo de seus membros. Tal vínculo é intensificado quando se revela, no decorrer da narrativa, que a herança da casa — assim como um traço genético — foi perpetuada por meio da descendência direta, sendo transmitida de geração em geração. Esse processo de transmissão hereditária não apenas consolida o elo entre a família e a morada, como também acentua a atmosfera excêntrica do enredo e de suas personagens, ampliando o efeito de estranhamento e densidade simbólica da obra.

A cena de abertura, sobreposta à já mencionada canção, situa-se na festa de Réveillon de 1980, conforme indica o letreiro exibido na tela. Em seguida, três imagens distintas, embora potencialmente interligadas, são apresentadas: um muro, um corvo e um close no rosto de uma mulher com os olhos completamente escurecidos. Os cortes utilizados nesse início são expressivos e permitem uma interpretação metafórica desse recurso visual. Segundo Martin (2005), trata-se de um procedimento típico da linguagem cinematográfica:

Chamo metáfora à *justaposição*, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a similaridade de uma ideia que o realizador quer exprimir (Martin, 2005, p. 118).

Logo, ainda que o significado das imagens não seja imediatamente evidente para um espectador não familiarizado com a literatura de Edgar Allan Poe, o recurso utilizado pelo diretor promove uma aproximação entre signos aparentemente desconexos que, na verdade, são profundamente representativos e constitutivos do universo poeano. Esses elementos simbólicos tendem a evocar o aprisionamento físico e psicológico das personagens da família Usher, bem como a presença da morte, aqui aludida pelo corvo do célebre poema “O Corvo”, personificado, na minissérie, pela mulher de olhos escurecidos. Essa justaposição intencional permite também uma antecipação simbólica dos eventos narrativos, dado que a sucessão das imagens sugere uma “causalidade fictícia e simbólica [...]” (Martin, 2005, p. 114): primeiro, visualiza-se o muro, que remete ao confinamento e que, em breve, será catalisador de uma morte; em seguida, surge o símbolo da morte (o corvo); e, por fim, a figura feminina que corporifica esse signo fúnebre.

Até este ponto da narrativa, observamos a utilização de elementos que funcionam como indícios premonitórios, evocando as sensações e ambiguidades típicas da literatura de Edgar Allan Poe. Após essas cenas iniciais e breves, a diegese avança cronologicamente para o ano de 2023, transportando o espectador para uma cerimônia fúnebre na qual estão sendo velados os três últimos filhos de Roderick Usher. Diferentemente do conto original, em que o personagem não possui descendentes, a adaptação reconfigura a personagem Roderick como patriarca de uma linhagem. Durante o velório, ele apresenta sinais de instabilidade psíquica, vivenciando alucinações: vislumbra, de forma inquieta e perturbadora, a figura espectral de uma mulher vestida de preto, cujo rosto está parcialmente encoberto por uma máscara com formato semelhante ao bico de um corvo, reforçando a fusão entre elementos simbólicos e psíquicos.

Há, também, inserção de cenas em *flashback* que reconstituem momentos com os filhos falecidos de Roderick, nas quais se utiliza o recurso de imagem distorcida — um efeito visual que, conforme Martin (2005), pode representar "uma atitude ou conteúdo mental das personagens" (p. 227) —, intensificando a percepção do desequilíbrio psíquico e emocional do protagonista. Nesse contexto, observa-se que os traços de instabilidade mental de Roderick são evidenciados já nos primeiros cinco minutos do episódio, o que demonstra uma escolha deliberada da direção em priorizar o estado subjetivo do personagem como elemento estruturante da narrativa. Tanto no conto quanto na minissérie, a primeira impressão que se tem de Roderick sugere um quadro de possível insanidade. De maneira análoga, no conto original essa impressão se manifesta, inicialmente, por meio da atmosfera da casa e da reação emocional do narrador:

Não sei como foi — mas, ao primeiro olhar que lancei à construção, uma sensação de insuportável angústia invadiu meu espírito. [...] Olhei para a cena que se abria diante de mim — para a casa simples e para a simples paisagem do domínio, para as paredes frias, as janelas paradas como olhos vidrados [...] com uma enorme depressão mental que, que só posso comparar com alguma propriedade aos momentos que se sucedem ao despertar de um fumador de ópio [...] (Poe, 2008, p. 156).

Posteriormente, o desequilíbrio mental de Roderick Usher é reafirmado por meio da descrição feita pelo narrador a respeito da carta enviada por ele. O conteúdo da correspondência revela, desde o início, o estado de perturbação do personagem:

A letra evidenciava sua agitação nervosa. Falava numa doença física aguda — num distúrbio mental que o atormentava — e num grande desejo de ver-me, por ser eu o seu melhor e mesmo único amigo, bem como na esperança de que a satisfação de me tornar a ver trouxesse algum alívio a seus padecimentos (Poe, 2008, p. 157).

Diante disso, observa-se na minissérie a preservação da sensação de angústia e mal-estar experimentada por Roderick na obra original de Edgar Allan Poe. Foram recriados no audiovisual o mal-estar associado à casa e o distúrbio mental. A associação

torna-se mais interessante quando consideramos que, no conto, o narrador compara a depressão provocada pela casa ao estado psíquico de um usuário de ópio, uma substância narcótica. E, na minissérie, essa referência é ressignificada ao revelar que os irmãos Usher são proprietários da “Farmacêutica Fortunato”, responsável pela produção do “Ligodône”, um opioide, o que estabelece uma conexão simbólica entre a condição dos personagens e a substância.

Encerrado o ato religioso na igreja, Roderick e Madeline são surpreendidos pela presença massiva de tablóides, que aguardam para capturar suas reações diante da tragédia e divulgá-las imediatamente em suas publicações. Nesse momento, os espectadores compreendem duas questões fundamentais: diferentemente do conto original, a minissérie situa-se na contemporaneidade, marcada pela presença da imprensa; e a família Usher detém grande relevância social, ou, no mínimo, elevado poder aquisitivo capaz de justificar a intensa perseguição midiática. Em contraponto ao texto literário, no qual Roderick apresenta uma característica de reserva, descrita por Poe (2008) como “excessiva e habitual” (p. 157), a adaptação audiovisual o posiciona, junto à família, no centro das atenções da mídia popular, atualizando, assim, o status social das personagens para o contexto de uma sociedade globalizada e marcada pela instantaneidade na propagação de informações, especialmente via internet.

Na sequência, a câmera conduz o espectador ao escritório do detetive Dupin, personagem oriundo de outras obras de Edgar Allan Poe, como “A carta roubada” e “Os assassinatos da Rua Morgue”. Como já mencionado, Mike Flanagan promove uma articulação intertextual que transcende os limites do conto “A Queda da Casa de Usher”, incorporando elementos de outras narrativas do autor. Neste caso, Dupin é resgatado como um detetive notoriamente habilidoso na resolução de crimes, recurso que tem por finalidade sinalizar ao espectador que a família Usher será objeto de uma investigação formal. Tal suposição é reforçada quando cada membro da família é identificado como suspeito no quadro investigativo do detetive. A sequência é concluída com mais uma aproximação à narrativa original: assim como o narrador do conto, Dupin também é convocado por Roderick Usher a visitar a casa da família. Contudo, na minissérie, esse chamado ocorre por meio de uma ligação telefônica, substituindo a tradicional carta presente na obra literária.

Chegando à Casa de Usher de táxi e não a cavalo, mas, assim como no conto, à noite, opção que traz para a adaptação a ideia de que a visita tem início “Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono” (Poe, 2008, p. 156), Dupin vislumbra a fachada da mansão que se encontra completamente devastada, e nele já se apontam, possivelmente, os mesmos sintomas angustiantes que sofreu o narrador do conto. Isso se acentua, por intermédio de um plano geral em ângulo *contra plongée*. De acordo com Martin (2005), esse ângulo “dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo [...] recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina” (Martin, 2005, p. 51). Com isso, a perspectiva do espectador é dirigida de forma a induzir um sentimento de subordinação frente à imponente arquitetura da casa. A técnica cinematográfica empregada atua, assim, como recurso expressivo para intensificar o mal-estar do observador diante da magnitude opressiva da Casa de Usher, espelhando a sensação descrita no texto original.

Tal sensação se intensifica no momento em que Dupin adentra a mansão, uma vez que a sequência é produzida em câmera subjetiva, que propicia a sensação de enxergar através dos olhos da personagem no ambiente em que ela se insere. Além da câmera subjetiva, percebe-se também o uso do *travelling*, que categorizado por Martin (2005), quando utilizado em movimentação para a frente, tal qual os passos da personagem, passamos a ser os primeiros a tentar ver o que há dentro da casa escura e silenciosa, o que suscita sensações como curiosidade, medo e terror tão pertinentes ao conto e à minissérie. Vale salientar que tal uso de câmera modifica elementos da construção narrativa do conto. Observa-se que no texto literário, “a figura do narrador coincide com a de testemunha e participante dos fatos: a narrativa só tem início a partir da chegada do visitante à mansão.” (Silva, 2008, p.59). Entretanto, no episódio, o diretor rompe com a limitação de um narrador homodiegético, promovendo uma experiência sensorial ampliada: somos levados a contemplar diretamente os espaços e atmosferas da Casa de Usher, o que aprofunda a imersão estética e redefine a forma como a narrativa é construída e percebida pelo público.

A sequência seguinte se detém a explorar o diálogo de Roderick e o detetive Dupin. Aqui, a figura de Roderick passa a ser visualizada com maior nitidez, especialmente no que se refere ao seu estado psicológico. Em “A Queda da Casa de Usher”, conto, o comportamento do protagonista passa a incomodar o narrador que o caracteriza por “palidez cadavérica”, mas, o que lhe desperta a curiosidade é a linguagem:

As maneiras do meu amigo logo me chamaram a atenção em virtude de uma incoerência — de uma contradição, o que logo descobri advir de uma série de esforços fracos e inúteis para vencer um tremor habitual, uma excessiva agitação nervosa. [...] A voz variava rapidamente de uma indecisão trêmula (quando a vitalidade parecia ter se esgotado) a essa espécie de concisão enérgica, essa elocução abrupta, pesada, lenta e soturna [...] (Poe, 2008, p. 161).

Ainda nesse diálogo, o narrador diz:

Foi assim que ele me falou do objeto da minha visita, de seu profundo desejo de me ver [...]. Com alguma profundidade, entrou no que julgava ser a natureza de sua doença. Disse que se tratava de um mal constitucional, de família, para qual já desesperara de encontrar remédio — uma simples afecção nervosa, acrescentou de pronto, que sem dúvida passaria (Poe, 2008, p. 161).

Observa-se, portanto, que o comportamento da personagem é justificado por uma herança hereditária. No entanto, ainda que tal explicação seja apresentada, permanece uma lacuna quanto à real natureza da enfermidade e à sua genealogia. A narrativa de Poe não fornece informações concretas sobre os antepassados de Roderick, tampouco explicita em que medida a suposta condição foi transmitida aos seus descendentes. Essa ausência de dados na narrativa original abre margem interpretativa para o desenvolvimento do Roderick da minissérie.

Nesse sentido, a adaptação se apropria criativamente dessa lacuna e expande a construção psicológica do personagem. Roderick, na série, também associa seus males à hereditariedade, porém, é ele quem assume a condução narrativa, recorrendo ao recurso do *flashback* para revisitar eventos do passado. Tal estratégia proporciona à adaptação uma oportunidade criativa de ampliar o universo ficcional de Poe, inserindo elementos inéditos ao conto com o objetivo de aprofundar a complexidade mental do protagonista e intensificar o teor dramático e simbólico da obra audiovisual.

Aos oito minutos e quarenta segundos, a narrativa retorna ao ano de 1953, em que Roderick e Madeline, na infância, brincavam sob o olhar de sua mãe, acréscimo imprescindível a partir de agora, pois a sequência se debruça a evidenciá-la como uma mulher extremamente religiosa e que trabalha incessantemente como secretária de um CEO de empresa. Sua relação com o ofício é repetitiva e exaustiva, sobretudo, por decorrência de seu chefe autoritário, que representa um típico homem capitalista no fervor de seus negócios dos Estados Unidos da década de 1950.

Em mais um salto temporal, agora para 1962, ainda sobre a narração conduzida por Roderick, ele conta os últimos momentos em vida de sua mãe, que desenvolve um cansaço exacerbado que a torna inapta para continuar trabalhando. E, apesar dos esforços de toda sua vida, a situação de improdutividade acaba por enlouquecê-la. Podemos entender que, ao ser transportada para o século XX, essa cena pode representar uma consciência coletiva do proletariado norte-americano da época, influenciados pelos padrões capitalistas, ressignificando a narrativa de Poe como uma sugestão do que aterrorizava e adoecia as mentes das pessoas.

A linguagem cinematográfica potencializa essa sensação enferma da personagem aos treze minutos e quarenta segundos, apropriando-se mais uma vez dos efeitos visuais já mencionados, posto que enquanto os irmãos estão sobre o leito de sua mãe, o espectador visualiza por meio de um plano geral, o apodrecimento das paredes do quarto, quase como que estragados por efeito do tempo, demarcando a vida dos irmãos em: antes da morte — ambientação clara —, e depois da morte — ambientação escurecida.

Sucedida a morte, Roderick e Madeline, decidem enterrá-la no quintal de sua casa, sem a realização de uma autópsia por um profissional para evitar o procedimento de embalsamamento, visto que esse era um processo indesejado pela mãe por decorrência de seus dogmas religiosos. Esse fato leva à conclusão de que essas experiências traumáticas vividas pelos irmãos passam a influenciar suas decisões futuras, construindo suas identidades com base em situações limítrofes, como enterrar o corpo da própria mãe.

Essa situação da não realização de uma autópsia após uma suposta morte já aparecia no conto de Edgar Allan Poe. Antes de sugerir ao narrador que o mesmo procedimento fosse realizado em sua irmã após a aparente morte, Roderick demonstra, indiretamente, aproximação com a temática que só o leitor mais analítico pode perceber. Isso se deve ao fato de que a informação foi construída no conto a partir da intertextualidade que o autor fez, ao incluir nos livros favoritos de Roderick, obras místicas e religiosas como *Directorium Inquisitorium*, de Nicholas Eymerich, e *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae*, “O manual de uma igreja esquecida” (Poe, 2008, p. 168).

Essas sutilezas em Poe se devem ao caráter minucioso de sua composição literária, que considera que cada elemento da narrativa atua em nome de um efeito único que seria experienciado na união do clímax ao desfecho, assim como debate Pontes (2013) sobre a escrita de Poe:

[...] para Poe, o clímax não é puramente linguístico, textual, simples encerramento da narrativa: ele está indissociavelmente ligado à consideração de provocar um efeito, algo que está além da pura composição linguística do texto ficcional (embora seja conseguido a partir da configuração do próprio texto, o que o torna um elemento interno da obra) (Pontes, 2013, p. 79).

Logo, o conto sugere os interesses da personagem pelos ritos e leituras misteriosas, para que o leitor pudesse entender o que se passava em sua mente. No entanto, ainda que a minissérie conserve essa característica mental conturbada, o desequilíbrio é construído episódio a episódio, até culminar na repetição da ação de enterrar a irmã ainda em vida. No conto isso ocorre como unidade dramática da narrativa, no audiovisual só ocorre no último episódio.

Retomando a sequência da história contada pelo Roderick de 2023, para além do desconforto ocasionado pela visualização da ação de um sepultamento, a minissérie potencializa o terror nas cenas seguintes. Ainda na mesma noite da morte da matriarca, e durante uma grande tempestade com raios e trovões, Roderick percebe que a cova de sua mãe havia sido deturpada. Ansiosos e com medo de um possível engano quanto ao óbito da mulher enterrada, ambos os irmãos percebem que sua mãe os espreitava na sala de estar, coberta de terra e sangue. A ausência de iluminação e a acentuação dos clarões advindos dos raios da tempestade intensificam a sensação de dúvida por evidenciarem as sombras da casa, aproximando-se do que teoriza Martin (2005), ao se referir à influência da iluminação na percepção que o audiovisual provoca, posto que “A utilização de sombras salientes [...] Podem ter uma significação elíptica e construir um poderoso factor (sic) de angústia à ameaça do desconhecido” (Martin, 2005, p. 74).

Nesse aspecto, o audiovisual não só contribui com o sentimento de medo provocado pelos acontecimentos insólitos, mas também reconfigura a partir de recursos audiovisuais o elemento fantástico inerente ao conto de Edgar Allan Poe, posto que:

[...] o fantástico estaria relacionado ao apagamento da linha fronteira entre o universo real e o universo “fantasiado”. Através de artifícios narrativos e estéticos, o texto produziria uma realidade aparente, frágil, que ofereceria indícios de anormalidade até, finalmente, romper com o senso comum. (Silva, 2008, p. 28-29).

Assim, a ambiguidade, portanto, permanece no produto da adaptação. Na minissérie, ao vislumbrar ora a silhueta da mãe, ora sua imagem ensanguentada, Roderick e Madeline perdem a noção do que é real ou não, morte ou vida, e de acordo com Silva, “essa relação entre elementos supostamente opostos dialoga diretamente com

a construção do fantástico, que se apoiaria na coexistência e na diluição de limites entre conceitos pré-estabelecidos” (Silva, 2008, p. 56).

Regressando à minissérie, toda a narração de Roderick acerca do *flashback*, termina com a cena de sua mãe que, possivelmente, foi enterrada viva, caminhando até a casa do seu patrão — homem que a importunava — e se dirigindo a ele, enforcando-o com uma força sobre-humana, assassinando-o a sangue frio na frente dos dois filhos. A cena retorna para o presente, em 2023, e Roderick saúda a lembrança de sua mãe dizendo que ela era “remarkable”, cuja tradução é “extraordinária”, uma possível referência do diretor ao título da coletânea na qual foi publicado o conto que intitula a minissérie em questão.

Essa passagem permite concluir que há uma transposição do terror para o plano da realidade concreta, ao deslocar o foco do medo para elementos estruturais da vida social. Ainda que recursos técnicos e estéticos remetam aos traços do fantástico característicos de Poe, a redefinição do terror se materializa na figura da mãe dos irmãos Usher, que representa uma mulher inserida em uma lógica de exigências impostas tanto pela esfera profissional quanto pela vida familiar. Ao tentar sustentar ambas as esferas com base em valores legitimados pelo sistema capitalista e patriarcal — produtividade no trabalho e centralidade da figura materna na instituição familiar —, a personagem acumula tensões emocionais que, diante da impossibilidade de conciliação entre esses papéis, a conduzem a um colapso mental. A consequência desse desequilíbrio psíquico se manifesta simbolicamente em sua quase morte e em seu ato criminoso.

Evidencia-se tal questão na medida em que a instituição familiar apresenta-se como um elemento central tanto no conto de Edgar Allan Poe quanto na minissérie contemporânea. Observa-se, que, no começo do conto há uma ligação abstrata entre a propriedade e a família Usher. Depois, a narrativa introduz a ideia de uma doença genética que afeta os descendentes, sendo Roderick e Madeline os últimos da linhagem. Além disso, outras passagens evidenciam o quanto essa questão pode moldar a construção ou o destino das personagens, atenuando o seu grau de importância. Durante um diálogo com o narrador, Roderick menciona que o maior de seus males está relacionado à saúde de Madeline:

Confessou, entretanto, ainda que com hesitação, que grande parte da angústia que assim o atormentava podia ser atribuída a uma origem mais natural e muito mais palpável: à enfermidade longa e implacável — em verdade, ao aniquilamento iminente de uma irmã ternamente amada, sua única companheira através de longos anos, seu único e último parente na Terra (Poe, 2008, p. 162-163).

Outrossim, as reflexões do narrador durante a contemplação de Madeline em seu caixão, apesar de serem limitadas a sua percepção, também revela algo a respeito dessa relação parental entre os irmãos:

Pela primeira vez, uma notável semelhança física entre irmão e irmã chamou minha atenção; e Usher, talvez adivinhando meus pensamentos, murmurou algumas palavras pelas quais soube que a

finada e ele tinham sido gêmeos, e que afinidades de uma natureza inteligível sempre tinha existido entre os dois (Poe, 2008, p. 169).

Está implícito nas personagens que a descendência constitui um vínculo visceral, que permeia suas existências desde o nascimento. O que pode entrar em contradição com as atitudes do irmão quanto ao ato de, alucinadamente, querer enterrar sua irmã e trancafiá-la em uma espécie de alcova subterrânea. Apesar de que essa atitude justifica o efeito da psicologia afetada da personagem, haja vista que a não fidelidade com as ações consideradas “normais” entram em acordo com a proposta do autor de ficcionalizar a fuga da realidade através de indivíduos desequilibrados, assim como conclui Pontes (2013) sobre as personagens de Poe:

São extraordinários, inesperados e desconhecidos; estão à espreita da realidade e apresentam-se como um excesso dentro dela, como uma extravagância, o que os torna aterrorizantes – não é só a vida das personagens que se encontra sob ameaça, mas a sua própria concepção do que constitui a realidade (Pontes, 2013, p. 76).

Nesse caso, verifica-se o quanto a concepção de família, para essas personagens que possuem uma realidade aterrorizante, é o seu maior objeto de contradição. Além disso, paradoxalmente, é a família que rege a condução de suas ações, tornando-as singulares e complexas. Isso é um elemento fértil para ser recriado na adaptação, tal qual é feito por Mike Flanagan. Em *A Queda da Casa de Usher* (2023), a divergência é ainda maior, haja vista que Roderick Usher possui seis filhos, ampliando a estrutura familiar, cada um com personalidades diferentes, fenótipos diferentes, mas, unidos em um único sentido: o desejo de tornar-se cada vez mais ricos.

Antes de prosseguir, é oportuno lembrar que está dentro das possibilidades da adaptação, adicionar elementos inexistentes da obra adaptada como uma recriação que se aproxime do seu contexto social. Aqui, portanto, esse acréscimo dos seis filhos é visto como uma oposição ao sistema de reprodução direta, e incestuoso, que a família Usher do conto literário era adepta, sobretudo, quando visualizamos as características físicas de cada filho e o quanto elas rompem com a suposta padronização hegemônica do século XIX, por exemplo, atualizando a situação para um mundo mais miscigenado do século XXI e amplamente interceptado pelas relações inter-raciais deliberadas e não proibidas.

Na minissérie a valorização dessa instituição familiar se mantém conflituosa e desarmônica. No decorrer do episódio, e seguindo a organização dos acontecimentos por Roderick, que em diálogo com Dupin, revela estar contando toda sua história familiar por ela influenciar diretamente nos últimos acontecimentos: as mortes de seus filhos. Posteriormente, a câmera se volta para Roderick e ele reafirma sua valorização pela família, pois menciona que apesar dos pesares “Se você é um Usher, os portões estão abertos. Ponto.” Entretanto, essa não é a ideia final que possuímos da personagem, haja vista que na sequência, a câmera, mudando em tempo e espaço, nos regressa ao momento em que o patriarca Usher convoca todos os filhos para uma reunião. A família Usher, aqui, representa uma poderosa dinastia dos Estados Unidos, chefiada pelos dois irmãos que ficaram bilionários inesperadamente, até então, e que prosperaram com a

comercialização do opioide ligodône. A pauta da conversa é a recompensa milionária que Roderick e Madeline estão dispostos a oferecerem ao filho que delate quem, dentre eles, estava compartilhando informações confidenciais sobre as ilegalidades da Farmacêutica Fortunato. Ou seja, premiar o irmão que trairia a confiança do outro, ou, em termos afetivos, desfaça um laço da irmandade.

Essa cena nos põe em evidência com tamanho desencontro do discurso do protagonista com o detetive, e a partir disso, nos possibilita entender seu atual estado de sofrimento, aliando isso a incompatibilidade com os valores familiares, tão pertinentes à criação de Roderick e Madeline, diminuídos pelo interesse econômico que falou mais alto.

Assim, mais uma vez a minissérie produz uma ressignificação do que de fato atormenta as personagens desde 1953, não sendo o isolamento e as práticas internas de uma suposta família Usher como no conto de Edgar Allan Poe, mas sim a estrutura social que deturpa e aterroriza mentalmente os sujeitos da narrativa, seja na busca irreparável pela manutenção das riquezas adquiridas, no caso de Roderick e Madeline, seja pelo esgotamento que a produtividade excessiva causa ao trabalhador, no caso da mãe deles. Logo, essa perseguição ao lucro e ao poder é tão potente que pode ser entendida como a verdadeira ruína da família Usher.

Esse seria um desejo oculto que escancara o psíquico obsessivo e inexplicável dos Usher, ainda que as motivações sejam diferentes das razões das personagens do conto, uma vez que não são explícitas causas e/ou explicações para o estado mental dos Roderick. Vejamos a explicação de Roderick para o ato de prender a irmã:

Eu não ousava... Eu não ousava falar! *Nós a pusemos viva no túmulo!* Eu não dizia então que meus sentidos estavam aguçados? *Agora* digo a você que ouvi os primeiros e débeis movimentos dela ainda no silencioso ataúde. Eu os ouvi há dias, muitos dias; contudo, não ousei... *não ousei falar!* (Poe, 2008, p. 175).

Sem nenhuma justificativa racional ou sobrenatural para o feito, ficamos apenas com a história e seu teor ambíguo, típico da prosa de Edgar Allan Poe. Enquanto isso, Mike Flanagan, no audiovisual, busca justificar as insanidades das personagens a partir de suas experiências traumáticas, que por sua vez, influenciam na estrutura familiar e são causadas pelo mesmo motivo: a busca implacável pelo financeiro.

Diante disso, encaminhando-se para os últimos minutos do episódio, voltamos à Casa de Usher com Roderick e Dupin. O primeiro insinua que se culpabiliza pelas mortes dos filhos, mas quando o detetive o questiona sobre essa afirmação, ele não mantém um discurso coerente, muda de foco, e parecendo mais uma vez alucinar, menciona a existência de uma mulher misteriosa. Trovões e sons de chuva se sobressaem justapostos à imagem em *close* da mulher de olhos pretos do início do episódio, como uma tentativa da linguagem audiovisual de atribuir o caráter misterioso e sombrio que ela possui — através dos sons opressivos que uma tempestade pode suscitar — posto que desde o conto, essa ambientação surge quando há tensão na cena, vejamos: “Daquele quarto e daquela casa fugi espantado. A tempestade rugia lá fora com toda sua fúria [...]”

(Poe, 2008, p. 175), logo, a mesma sensação é transmutada para a adaptação por intermédio da sonoplastia.

A cena seguinte se propõe a estabelecer de fato a relação entre a suposta mulher com o protagonista. Roderick passa a narrar o Réveillon de 1979 para 1980, e assim como em outros momentos, tem início uma sequência em *flashback* a partir da qual concluímos que a personificação do corvo se trata de uma figura sobrenatural que firmou um pacto com Roderick e Madeline, para que eles ascendessem financeiramente. Entretanto, para isso, havia uma condição que dizia respeito a longevidade da família Usher, ou o impedimento dela. Essa condição só é explicitada no último episódio da temporada. Mas, o que importa aqui é entender que, embevecidos pelo desejo de ser bilionários, os irmãos aceitam a condição, mesmo que ela possa ser prejudicial ao futuro da família Usher, e mesmo que essa decisão os afete mentalmente pelo resto de suas vidas.

Após o *flashback*, retorna para a primeira cena na igreja e no momento do velório de três dos filhos de Roderick. Suas alucinações se atenuam, e para além da figura da mulher com máscara de corvo — que subentendemos acompanhá-lo desde 1980 — ele passa a ver as figuras de seus filhos mortos, com aspectos degradantes de ferimentos corporais e sangue. É válido ressaltar que, durante esses delírios, o discurso do padre além de pesar o acontecimento, caracteriza a situação toda como uma queda, reforçando que o teor dos acontecimentos ocorridos são “os mais horríveis e repugnantes de todas as mais horríveis e repugnantes imagens.”

De modo que a sobreposição da imagem e do discurso expande o sentido dessa “queda apressada, horrível e repugnante” para além do sentido literal da morte dos filhos de Roderick, haja visto que, essas mortes foram ocasionadas por uma razão oculta, até o momento do primeiro episódio, mas que subentendemos que possui ligação com uma decisão dele. Apesar dos valores de permanência e manutenção da família também vagarem, contraditoriamente, em seu subconsciente. Assim, a queda passa a possuir amplos sentidos, seja o literal da perda dos filhos, seja mais psicológico como a autoconsciência da personagem de que há um problema alucinógeno consigo, ou a queda metafórica de sua própria família que foi se fragmentando.

Terminada a celebração, Roderick e Madeline se deparam, como já citado, com uma gama de jornalistas e fotógrafos de tabloides, visto que a sequência final do episódio é a mesma que o inicia. No entanto, ao chegar em um carro que iria levá-lo dali, Roderick vê a figura excêntrica e inusitada de um palhaço, fruto de sua imaginação, que o faz sofrer uma queda seguida de um “derrame”, como pontua sua irmã Madeline. E, nos últimos minutos do episódio, observamos o protagonista deitado no chão, e por último, a câmera nos mostra o que ele estava visualizando, que por sua vez se tratava de um corvo que também o observava nas grades do portão da igreja.

Concluindo o episódio “Meia-noite que apavora”, essa imagem retoma a presença do corvo e da morte demonstrando o quanto ela é constantemente aliada ao desenvolvimento da personagem principal. Não desassociando o aspecto sombrio e fantástico da literatura de Poe, mas redimensionando-o a partir de situações de equivalentes sensações de angústia no contexto da vida contemporânea tal qual nos prenunciava a referência à música de Pink Floyd. Por fim, também é legítimo pontuar que Roderick finaliza o primeiro episódio sofrendo uma queda física, após compreender

que estava diante de uma queda moral muito maior, e sem um suporte afetivo, haja vista que todos estavam mortos, com exceção de sua irmã.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um distanciamento secular entre a produção ficcional de Edgar Allan Poe e as criações do diretor Mike Flanagan. No entanto, é possível observar aproximações entre ambos no que diz respeito à adaptação para o streaming *A Queda da Casa de Usher* (2023), minissérie veiculada na plataforma Netflix e que recria o conto homônimo do autor. Verificamos que a literatura fantástica e o universo ambíguo das personagens complexas de Edgar Allan Poe podem ser redimensionadas através das possibilidades da linguagem audiovisual e das reformulações na narrativa que a teoria da adaptação justifica.

Para entender a transmutação, foi necessário compreender literatura e audiovisual como linguagens distintas, sendo tais diferenças baseadas no que chamamos de adaptação para o cinema/audiovisual. Nessa perspectiva, buscamos desconstruir formulações de cunho hierárquico que geralmente desvalorizam textos que derivam de outros. Sendo a adaptação audiovisual um exemplo disso, evidenciamos toda sua potencialidade enquanto discurso que, apesar de comunicar ou narrar uma história já existente, se apropria de seus próprios recursos enquanto outra linguagem, e possui autonomia por ser resultado da interpretação criativa do diretor sobre um outro produto artístico, possibilitando a ele também o acréscimo do que lhe parece faltar à obra base. Desse modo, concluímos que o produto da adaptação não se configura como reprodução subserviente dos textos-fonte, mas como reelaborações criativas e autônomas dos mesmos.

Ao comparar a minissérie de Mike Flanagan com o conto de Edgar Allan Poe, identificamos similaridades e diferenças que foram acrescentadas para construir um sentido mais adequado ao novo contexto de veiculação do produto. Ainda que no audiovisual fosse recriada a atmosfera ambígua da Casa de Usher, com uso de iluminação e efeitos visuais, e que também suscitou a sensação de medo — pertinente à Poe — por intermédio do uso específico de ângulos e planos, a história precisou criar uma justificativa para esse medo e angústia em Poe, e que tanto torna complexa a psicologia de suas personagens. Flanagan realocou a história para a contemporaneidade, que permeada pelo mundo globalizado e, sobretudo, pelo capitalismo, atribui na mente dos sujeitos a ideologia da produtividade e do consumo, que causam o verdadeiro terror e inquietação da família Usher do século XXI, fazendo-a se autodestruir e ocasionando a verdadeira queda da casa – ou da família – Usher.

Para além disso, notamos que há na minissérie um contato intertextual com outros contos ou poemas do Allan Poe, e que isso produziu um efeito de recriação não só do conto “A Queda da Casa de Usher”, como de outras obras do autor, que ora apareciam na forma de personagens como o detetive Dupin, ora na presença da ave “corvo”, que carrega toda uma simbologia do universo poeano. Assim, a adaptação de Flanagan constrói pontes entre a literatura e o audiovisual sem hierarquia de importância ou valor estético, posto que em ambas as matérias ficcionais podem ser

exploradas as potencialidades semânticas que as artes de maneira geral provocam na sociedade.

REFERÊNCIAS

- BRITO, João Batista B. de. Literatura, cinema, adaptação. **Revista Graphos**. João Pessoa, v.1, n. 2, p.9-28, 1996.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa, Portugal: Dinalivros, 2005.
- MEIA-NOITE QUE APAVORA (temp1, ep1). **A Queda da Casa de Usher** [Seriado]. Direção: Mike Flanagan. Produção: Netflix. 2023. (56 min).
- PERRONE-MOISÉS, L. Crítica e intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 58-76.
- PINK FLOYD. **Another Brick In The Wall**. Reino Unido: Harvest Records, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HrxX9TBj2zY&list=PLpZi_8dRISJHLF9UIYuaH6ee_vyD5nTZe.
- POE, E, A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Original publicado em 1840.
- PONTES, Newton de Castro. **Formas do conto**: estudos sobre as tradições do conto de expressão inglesa e portuguesa. 2013. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2013.
- SILVA. Cícera Antoniele Cajazeiras da. **A Queda da Casa de Usher**: (re)criação da atmosfera fantástica, do conto ao filme. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2008.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**: a journal of English language, literatures in English and cultural studies, Florianópolis, v.21, n.51, p.019-053, 2006.