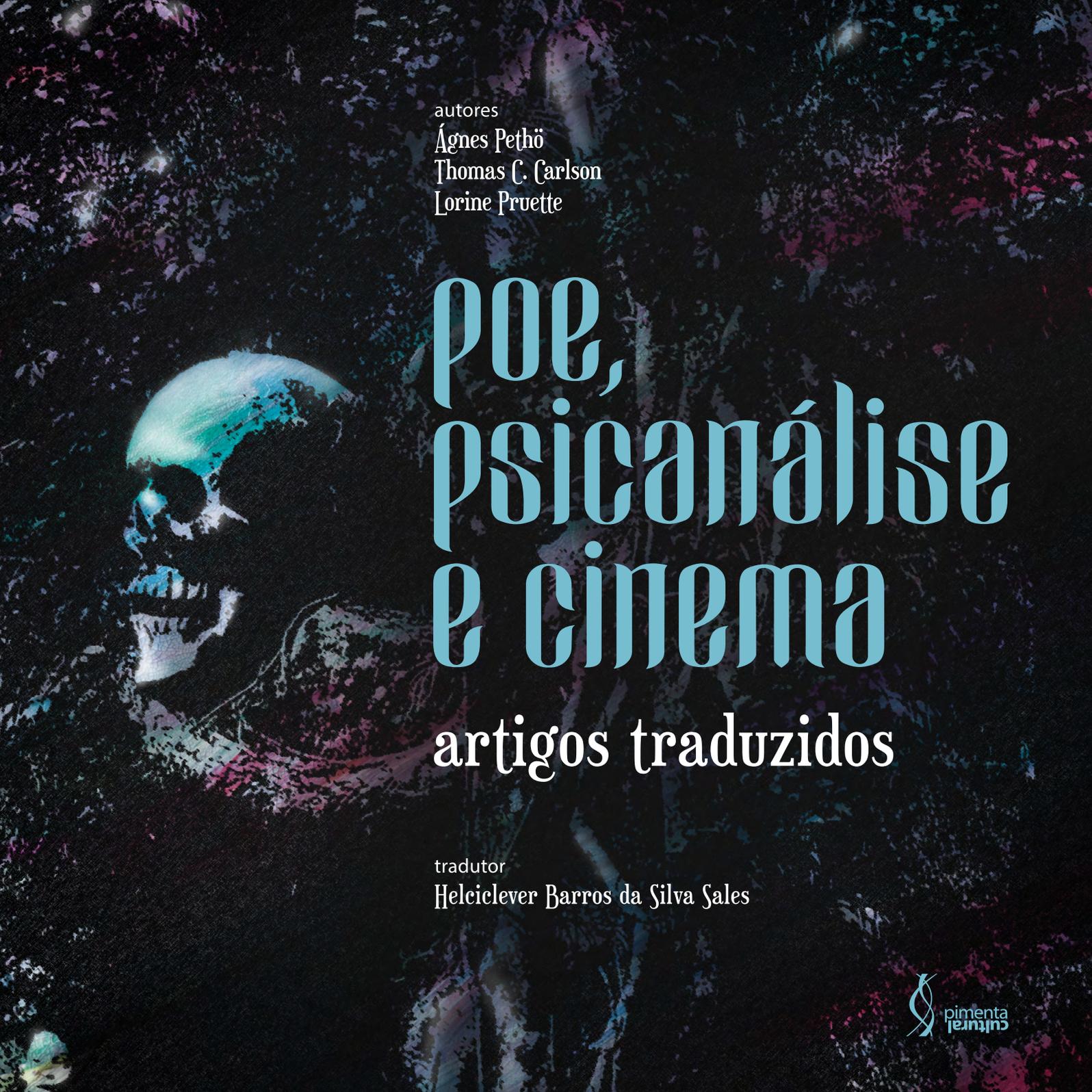


autores

Ágnes Pethö

Thomas C. Carlson

Lorine Pruette



POE, psicanálise e cinema

artigos traduzidos

tradutor

Helciclever Barros da Silva Sales



autores
Ágnes Pethö
Thomas C. Carlson
Lorine Pruette

POE, psicanálise e cinema

artigos traduzidos

tradutor
Helciclever Barros da Silva Sales

| São Paulo | 2020 |

 pimenta
feminina

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2020 o tradutor.

Copyright da edição © 2020 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade do tradutor, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela <i>Universidade Católica do Paraná, Brasil</i>	Breno de Oliveira Ferreira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Alaim Souza Neto <i>Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil</i>	Carla Wanessa Caffagni <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Alessandra Regina Müller Germani <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Carlos Adriano Martins <i>Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil</i>
Alexandre Antonio Timbane <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i>	Caroline Chioquetta Lorenset <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Alexandre Silva Santos Filho <i>Universidade Federal de Goiás, Brasil</i>	Cláudia Samuel Kessler <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Aline Daiane Nunes Mascarenhas <i>Universidade Estadual da Bahia, Brasil</i>	Daniel Nascimento e Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Aline Pires de Moraes <i>Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil</i>	Daniela Susana Segre Guertzenstein <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Aline Wendpap Nunes de Siqueira <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Danielle Aparecida Nascimento dos Santos <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i>
Ana Carolina Machado Ferrari <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Delton Aparecido Felipe <i>Universidade Estadual de Maringá, Brasil</i>
Andre Luiz Alvarenga de Souza <i>Emill Brunner World University, Estados Unidos</i>	Dorama de Miranda Carvalho <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>
Andreza Regina Lopes da Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Doris Roncarelli <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Antonio Henrique Coutelo de Moraes <i>Universidade Católica de Pernambuco, Brasil</i>	Elena Maria Mallmann <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Arthur Vianna Ferreira <i>Universidade Católica de São Paulo, Brasil</i>	Emanoel Cesar Pires Assis <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Bárbara Amaral da Silva <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Erika Viviane Costa Vieira <i>Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil</i>
Beatriz Braga Bezerra <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>	Everly Pegoraro <i>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil</i>
Bernadette Beber <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Fábio Santos de Andrade <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>

- Fauston Negreiros
Universidade Federal do Ceará, Brasil
- Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Fernando Barcellos Razuck
Universidade de Brasília, Brasil
- Francisca de Assiz Carvalho
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
- Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- Gabrielle da Silva Forster
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Guilherme do Val Toledo Prado
Universidade Estadual de Campinas, Brasil
- Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela
- Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil
- Helen de Oliveira Faria
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- Heloisa Candello
IBM e University of Brighton, Inglaterra
- Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
- Ismael Montero Fernández,
Universidade Federal de Roraima, Brasil
- Jeronimo Becker Flores
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
- Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
- Josué Antunes de Macêdo
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
- Júlia Carolina da Costa Santos
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
- Julia Lourenço Costa
Universidade de São Paulo, Brasil
- Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil
- Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Julierme Sebastião Moraes Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
- Karlla Christine Araújo Souza
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Leandro Fabricio Campelo
Universidade de São Paulo, Brasil
- Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
- Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Lidia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal
- Luan Gomes dos Santos de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Luciano Carlos Mendes Freitas Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
- Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
- Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
- Marceli Cherchiglia Aquino
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- Marcia Raika Silva Lima
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
- Margareth de Souza Freitas Thomopoulos
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
- Maria Angelica Penatti Pipitone
Universidade Estadual de Campinas, Brasil
- Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil
- Maria de Fátima Scaffo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Maria Isabel Imbronito
Universidade de São Paulo, Brasil
- Maria Luzia da Silva Santana
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
- Maria Sandra Montenegro Silva Leão
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
- Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil
- Miguel Rodrigues Netto
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
- Nara Oliveira Salles
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patrícia Biegling
Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Ramofly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil

Ramon Taniguchi Pretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcisio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil

Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle - Canoas, Brasil

Adriana Flavia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alessandra Dale Giacomini Terra
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alessandro Pinto Ribeiro
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Marques Marino
Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil

Aline Patrícia Campos de Tolentino Lima
Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

Ana Emídia Sousa Rocha
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ana Iara Silva Deus
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ana Julia Bonzanini Bernardi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Antonio de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Anne Karynne da Silva Barbosa
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Antônia de Jesus Alves dos Santos
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Ariane Maria Peronio Maria Fortes
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Gabriely Ferreira Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruna Donato Reche
Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Camila Amaral Pereira
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Carolina Fontana da Silva
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carolina Fragoso Gonçalves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Cecília Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Cíntia Morales Camillo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Claudia Dourado de Salces
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Cleonice de Fátima Martins
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cristiano das Neves Vilela
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

- Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
- Eliizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
- Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil
- Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
- Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal
- Fabricia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Fabício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil
- Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil
- Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
- Glauco Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Graciele Martins Lourenço
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
- Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
- Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil
- Inara Antunes Vieira Willerdig
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Jeane Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil
- João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
- João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil
- Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil
- Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil
- Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Manoel Augusto Polastrelli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil
- Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
- Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil
- Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil
- Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

TEXTOS TRADUZIDOS

PETHÔ, Ágnes. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 19-54. ISBN (10): 1-4438-2879-3, ISBN (13): 978-1-4438-2879-6.

PRUETTE, Lorine. A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe. *The American Journal of Psychology*, Vol. 31, No. 4 (Oct., 1920), p. 370-402. University of Illinois Press. DOI: 10.2307 / 1413669. ISSN: 00029556 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1413669>.

CARLSON, Thomas C. "Biographical Warfare: Silent Film and the Public Image of Poe". *The Mississippi Quarterly*, vol. 52, no. 1, 1998. Print ISSN: 0026-637X. Online ISSN: 2689-517X.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas	Marcelo Eyng
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Elson Moraes
Editoração eletrônica	Ligia Andrade Machado
Imagens da capa	Helciclever Barros da Silva Sales
Editora executiva	Patricia Bieging
Assistente editorial	Peter Valmorbida
Revisão	André Luiz de Souza Filgueira
Autores	Ágnes Pethö Thomas C. Carlson Lorine Pruette
Tradutor	Helciclever Barros da Silva Sales

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P486 Pethö, Ágnes -

Poe, psicanálise e cinema: artigos traduzidos. Ágnes Pethö, Thomas C. Carlson, Lorine Pruette. Tradução de Helciclever Barros da Silva Sales. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. 136p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88285-79-4 (eBook)

1. Cinema. 2. Psicanálise. 3. Estética. 4. Intermidialidade.
5. Imagem. 6. Linguagem. I. Pethö, Ágnes. II. Carlson, Thomas C.. III. Pruette, Lorine. IV. Título.

CDU: 80
CDD: 400

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.794

PIMENTA CULTURAL

São Paulo - SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 0

AGRADECIMENTOS

Agradecemos muito especialmente a Ágnes Pethö e Dan Carlson (filho de Thomas C. Carlson) pela gentileza de autorizarem as traduções dos artigos, assim como as revistas científicas que publicaram os textos originais: *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* – An International Scientific Journal of Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj-Napoca, Romania (Romênia), *The American Journal of Psychology* (Universidade de Chicago), e a *The Mississippi Quarterly* (Universidade Estadual do Mississippi).

Ao Heitor, meu Sol

À Lígia, minha galáxia

À Lorine Pruette, *in memoriam*

A Thomas C. Carlson, *in memoriam*

SUMÁRIO

Apresentação.....	12
Prefácio	13
Capítulo 1	
Intermedialidade no cinema: uma historiografia das metodologias.....	17
Capítulo 2	
Um estudo psicanalítico de Edgar Allan Poe	70
Capítulo 3	
Guerra biográfica: filme mudo e imagem pública de Poe	115
Sobre o tradutor	133
Índice remissivo.....	134

APRESENTAÇÃO

Esta obra é composta de artigos traduzidos sobre temas ligados ao cinema, à psicanálise e à intermedialidade, mas com base em um eixo: Edgar Allan Poe. À exceção do texto de Ágnes Pethö, que está centrado em discussão teórica aprofundada sobre a intermedialidade cinematográfica, um dos motivos para sua inclusão nesta coletânea teórica, em face de seu caráter introdutório e ao mesmo tempo inovador sobre essa abordagem teórica interdisciplinar, mas que ainda assim cita obra do inesquecível bostoniano no decorrer de suas reflexões, os dois outros artigos gravitam em torno de Edgar Allan Poe, ao discutir sua relevância para o cinema (cf. artigo de Thomas C. Carlson) e para o pensamento psicanalítico, este último visto pela ótica freudiana e histórica de Lorine Pruette.

Helciclever Barros da Silva Sales

Brasília, triste inverno pandêmico de 2020

PREFÁCIO

UMA POLIFONIA TEXTUAL E EXISTENCIAL

A imagem é cifra da condição humana
Octavio Paz

Esta obra tematiza um autor caro para os estudos literários, Edgar Allan Poe. É caro porque o Buxo da Linguagem transitou entre o verso e a prosa e enfeitiçou outras artes a exemplo do teatro, da música, das artes visuais e do cinema. Muito embora tenha vivido no século XIX, seu legado permanece candente, encantando novas dobras da linguagem.

Os leitores têm em mãos uma coletânea de artigos de especialistas no autor de *O corvo*¹ como Ágnes Pethö, Lorine Pruette e Thomas Carlson. Uma coletânea que, no rastro de Poe, traz as marcas indissociáveis da interdisciplinaridade e da intermedialidade. Sobre o par mencionado, o olhar de Pethö atende ao tomar o cinema como objeto de abordagem. As contribuições de Pruette, voltadas para abordagem histórica e psicanalítica de base freudiana, e de Carlson, não recusam a sedução ao contemporâneo e voltam para o escritor bostoniano também pelo viés cinematográfico. Situam-o entre mídias, entre novas cartografias da linguagem, para além da intenção do autor.

Falando em intenção, o trabalho orquestrado pela tríade de autores lembra o tripé conceitual oferecido por Umberto Eco: intenção

1 Traduzido para uma variedade idiomática e intermediática, como atesta a densa tese de doutorado do tradutor deste livro, Helciclever Barros (2019), *O corvo* mostra sua atualidade e longevidade. Recordar-se ainda do estudo, também assinado por Helciclever Barros (2017), que expressa o alcance incomensurável de Poe.

do autor, intenção da obra e intenção do leitor. A *intentio auctoris* (intenção do autor) fomenta a cadeia de significantes, calcada em múltiplas possibilidades interpretativas, conduzida por estratégias semióticas e convenções estilísticas estabelecidas. A *intentio operis* (intenção da obra) é voltada para a estratégia semiótica. A estratégia semiótica é confirmada, ou reconfirmada, no texto. A *intentio lectoris* (intenção do leitor) é direcionada ao todo orgânico da obra, que busca o estabelecimento de uma conjectura interpretativa, o significado, a respeito dos significantes do texto. Colocado de outro modo, a *intentio lectoris* não visa no texto aquilo que o autor queria dizer, mas o que o texto diz, mesmo à revelia do autor. Portanto a tríade de autores aplicada à obra de Poe, esboçada pela chave intencional de Eco, promove a catarse aristotélica tão oportuna aos amantes e analistas das letras e das artes.

Tanto o texto poético quanto o literário possuem uma marca comum: são mananciais da imagem. A semantização textual resulta de uma composição imagística que dá vida ao literário. As imagens, que tem como traço identitário a ambiguidade, anunciam a visão de mundo codificada dos escritores. Uma visão direcionada à superação da distância entre palavra e objeto, entre sujeito e realidade. E mais, são concebidas porque o indivíduo é o único que adquiriu consciência de si, por meio do pensamento e da linguagem, e fundou outro mundo, o imaginário, com o propósito de liquidar o hiato que o separa do mundo real.

Os discursos poético e literário, observados por esse ângulo, exprimem os códigos temporais, sociais e históricos que caracterizam a sociedade. A expressão desses códigos é feita com ou sem a consciência dos seus/suas elaboradores/as, autores/as, poetas/poetisas. Contudo, esses discursos aglutinam a um só tempo o que foi separado e apresenta rotas para integração e para integridade do sujeito. Ou, dito de outro modo, os discursos poético e literário

apresentam o sujeito fragmentado. Ao fazê-lo, propiciam a identificação do sujeito com o tempo e o espaço, bem como o religa a si mesmo. Essa é a missão da textualidade analítica dos autores em xeque em torno do legado de Poe.

A repercussão positiva da obra de Poe no tempo presente, aqui visitada por seus estudiosos, muito se deve a essa façanha: uma textualidade urdida em um rico repertório simbólico, fundado na superação da distância entre sujeito e mundo. Por isso, Poe é interdisciplinar. Por isso, Poe é intermidiático. Por isso, Poe é pop.

A intertextualidade acionada pela pluralidade e riqueza imagística, ocorre de modo peculiar na codificação sígnica proposta por Edgar Poe, porque deita suas raízes na polifonia, calcada em uma linguagem dialética, habilitada à comunicação e geração de sub-códigos. Isso explica a conexão com a intermedialidade, bem como o interesse mundial por sua obra. Poe se apresenta como porta voz de renovação do discurso. Isso justifica a mobilização investigativa nas escrituras de Poe, proposta por Pethö, Pruette e Carlson.

Poe migra da condição sócio-histórica de *ser-aí*, no mundo, para a de mensageiro da condição humana. Esse estatuto ontológico da linguagem é certificado e ressignificado pelo/a leitor/ a, desejan-te de sentido e de significado na compreensão e interpretação textual, atento/a aos microcosmos da realidade em diálogo com macroestruturas que direcionam sua leitura. Ele/a observa nas imagens aquilo que abala as estruturas do ser, na esperança de localizar as cifras de sua humanidade.

André Luiz de Souza Filgueira

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB)
Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA)

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF; revisão Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. (Autor principal e editor), GOMES, A. L. KUNZ, S. A. S. *Mapeamento mundial de traduções do poema "The Raven" de Edgar Allan Poe: um estudo preliminar (1853-2017)*. Brasília: Helciclever Barros da Silva Vitoriano, 2017a. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/25199>. Acesso em: 01 Ago. 2020.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. "The Raven": referências, traduções e intermedialidade. Tese (Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

1

Ágnes Pethő¹

INTERMIDIALIDADE NO CINEMA: uma historiografia das metodologias²

1. É Professora Associada da Universidade Húngara Sapientia da Transilvânia em Cluj-Napoca, Romênia, onde atualmente é chefe do Departamento de Cinema, Fotografia e Mídia. Ela publicou um volume em húngaro sobre auto-reflexividade cinematográfica e editou vários livros sobre a intermedialidade tanto em seu idioma nativo húngaro quanto em inglês. Ela também é editora executiva do jornal de língua inglesa da Universidade de Sapientia, *Acta Universitatis Sapientiae: Estudos de Cinema e Mídia*. (Tradução da mini-biografia da autora constante do livro no qual está inserido o capítulo ora traduzido).

2. Este artigo foi publicado originalmente pela autora no prestigiado periódico *Acta Universitatis Sapientiae: Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies*. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 2010 Vol.2, p. 39-72. Disponível em: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-3.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017. Uma versão ligeiramente modificada foi publicada pela autora em 2011. Cf. PETHŐ, Ágnes. *Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies*. In: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 19-54. Nesta tradução em português brasileiro, estou me baseando, segundo orientação da própria autora, no texto original mais recente de 2011. Registro especial agradecimento à autora em autorizar a tradução de tão relevante texto sobre a história da intermedialidade cinematográfica. [NT].

1. TEORIZAÇÃO DA INTERMIDIALIDADE NO CINEMA: QUESTÕES PERSISTENTES

1.1. Ainda um esforço acadêmico dissidente?

Falando sobre a intermedialidade no cinema, devemos nos fazer, antes de tudo, as seguintes questões: Qual é o papel do cinema no que pode ser definido como “estudos intermediáticos” dentro dos estudos de mídia? Qual é o lugar de um estudo intermediático do cinema dentro da estrutura geral da teoria do cinema? E, implicitamente, podemos falar de uma teoria geral do cinema em relação à intermedialidade cinematográfica? E podemos descobrir que essas perguntas não são tão facilmente respondidas quanto parecem à primeira vista. Enquanto a intermedialidade se tornou um termo geralmente aceito nos estudos de mídia, nos estudos de cinema ainda é um conceito cercado de muito ceticismo e ambiguidade⁴.

Se olharmos para o panorama, sem qualquer dúvida, nas últimas duas décadas, a “intermedialidade” provou ser um dos termos mais produtivos no campo das humanidades, gerando um número impressionante de publicações e debates teóricos. Essa popularidade das pesquisas intermediáticas foi motivada pela incrivelmente acelerada multiplicação da mídia em si, que exigia um arcabouço teórico adequado

4 Tenho plena consciência, ao mesmo tempo, de que o termo “intermedialidade” pode não ser o único termo possível relacionado a problemas envolvendo múltiplas relações midiáticas, muitos levantamentos terminológicos nos mostraram que “multimedialidade” ou recentemente “multimodalidade” ou transmedialidade, hibridismo de mídia, convergência de mídia, etc. também denotam fenômenos de mídia similares, mas todos podem e devem ser distinguidos um do outro. Ou, como a denominação do workshop de especialistas recentemente convocado (o *Workshop Exploratório do ESF*, realizado em Amsterdã, 12-14 de junho de 2009: *Intermedialidades*) já sugeriu, poderíamos usar a forma plural da palavra como um termo abrangente, e nos referirmos a fenômenos que envolvem as relações midiáticas como “intermedialidades”, admitindo assim que elas podem ser abordadas sob vários pontos de vista.

para mapear a proliferação de relações midiáticas. O outro fator que impulsionou a “intermedialidade” para uma atenção mais ampla foi provavelmente o fato de ter emergido em uma base interdisciplinar que tornou possível para estudiosos de um grande número de campos (teorias da literatura, história da arte, música, comunicação e estudos culturais, filosofia, estudos de cinema, etc.) participarem do discurso em torno de questões de intermedialidade.

O equilíbrio desses “estudos intermediáticos”, podemos dizer, diz respeito ao fato de que uma grande quantidade de trabalhos foi feita especialmente em três direções: a) estudos concentrados na “intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental” (RAJEWSKY, 2005, p. 47), que resultou em debates sobre a terminologia geral e classificação de relações intermediáticas; b) acompanhar a história da mídia do ponto de vista do nascimento e da inter-relação de cada mídia (uma direção que recebeu grande impulso, por um lado, dos estudos midiáticos de Friedrich A. Kittler⁵, e, por outro, do conceito de “remediação” introduzido por Bolter e Grusin (1999), ou mais recentemente, a partir do conceito pragmático de “convergência de mídia” introduzido por Henry Jenkins⁶; c) estudos usando “intermedialidade como categoria crítica” (RAJEWSKY, 2005, p. 47) resultando em análises detalhadas de relações intermediáticas dentro de textos ou mídias específicas (configurações). Como vemos, o campo está amplamente aberto a partir de investigações meta-teóricas e abordagens filosóficas gerais para análises empíricas específicas. Tanto que, mais recentemente, até mesmo a possibilidade de conferir aos estudos intermediáticos o status de uma disciplina acadêmica foi trazida à discussão⁷. No entanto, um número crescente de teóricos

5 Por exemplo. KITTLER: *Gramophone, Film, Typewriter*, no qual ele desenvolve a ideia de como “a mídia se cruza no tempo” (1999, p. 115).

6 JENKINS enfatiza tanto a ideia da inter-relação da mídia quanto sua interação com um consumidor ativo. Cf. JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (2006).

7 Esta foi uma das questões trazidas ao debate geral na conferência *Imagine Media! Media Borders and Intermediality* organizadas pela Universidade de Växjö, Suécia, de 25 a 28 de outubro de 2007.

argumenta que essencialmente a intermedialidade permanece mais como um “eixo de pesquisa”, um “conceito de pesquisa” (*Suchbegriff*) – para citar J. E. Müller,⁸ e não um sistema coerente de pensamento que unisse todos os fenômenos e que pudessem ser chamados de “intermediáticos” dentro de uma única teoria. Este “eixo de pesquisa” pretende atravessar várias disciplinas e identifica principalmente o objeto de investigação científica (ou seja, relações intermediáticas) que deveriam ser tratados em uma pesquisa específica de mídia. A abordagem interdisciplinar da intermedialidade que resultou na incrível diversidade de temas assumidos pelos estudos intermediáticos, no entanto, também provocou a proliferação de concepções e metodologias heterogêneas que muitas vezes parecem confusas⁹. O estudo da intermedialidade (ou intermedialidades) chegou a um estado de disseminação entre disciplinas e tópicos de pesquisa que podem parecer produtivos, mas na verdade, muitas vezes resulta em uma mera inflação de sua terminologia.

Dentro desse campo geral – e altamente disseminado – de “estudos intermediáticos”, as investigações sobre a intermedialidade cinematográfica parecem ter um status um tanto paradoxal. Enquanto a intermedialidade na literatura e, mais recentemente, na “nova mídia digital” domina o discurso da intermedialidade e a maioria das pessoas que adotam esse “conceito de pesquisa” tem um treinamento básico na literatura ou em estudos de comunicação / teoria da mídia, vê-se que nenhum estudo teórico de intermedialidade pode ser escrito sem referências ao cinema. Quase todos os ensaios que lidam com o conceito mencionam o cinema como um campo possível onde a

8 Cf. por exemplo: MÜLLER, 2008, p. 31. Também em uma formulação anterior da mesma ideia, ele afirma que a intermedialidade não oferece a “segurança” e o status de um paradigma científico fechado, mas parece mais uma “teoria da práxis”. (“Sie bietet gewiss nicht die ‘Sicherheit’ und den Status eines ‘geschlossenen wissenschaftlichen Paradigmas,’ vielmehr rückt sie als eine ‘Theorie der Praxis’ Intermedialität in the Zentrum medienwissenschaftlicher Analysen”. MÜLLER, 1996, p. 17.)

9 Assim, podemos ver uma necessidade contínua de uma meta-teoria mais esclarecida em vários debates acadêmicos atuais em torno do conceito de intermedialidade.

intermedialidade pode ser observada, mas muitas vezes limitam suas observações a apenas algumas frases que às vezes revelam claramente que não estão em sintonia com a história ou a teoria do filme como uma mídia; como consequência, essas observações são frequentemente recebidas com o devido ceticismo de estudiosos do cinema. Mas isso não significa que as pesquisas que se concentram diretamente na intermedialidade do cinema estejam ausentes, ao contrário, a bibliografia da intermedialidade cinematográfica cresceu para um volume impressionante desde os anos 90. Ainda temos que lidar com uma situação em que a ideia de intermedialidade cinematográfica está longe de ser tão aceita como a intermedialidade literária é, por exemplo, que teve sua validação através de uma adaptação mais “natural” das terminologias da teoria linguística ou literária (intertextualidade, dialogismo, desconstrução, etc.). Estudos que confessam abertamente uma abordagem intermidiática ao cinema podem encontrar-se em uma espécie de status independente, sendo desconsiderados por certos círculos acadêmicos que vêem neles uma hibridação indesejada da teoria do cinema, uma “aplicação” de uma estrutura conceitual considerada como algo vindo de “fora” das teorias do cinema *mainstream*¹⁰.

Portanto, é apenas um problema de uma interdisciplinaridade um tanto desequilibrada, onde a ênfase permanece em outros territórios para além do cinema, e as noções relacionadas à intermedialidade passam a ser meramente ilustradas ao estender os exemplos além da fronteira da mídia entre literatura e cinema? Ou será um problema derivado do outro lado, ou seja, do lado da teoria do cinema que ainda não reconheceu “como suas”, por assim dizer, as pesquisas sobre a intermedialidade cinematográfica?

¹⁰ Muitas vezes, as pesquisas que se concentram na intermedialidade cinematográfica são organizadas por departamentos acadêmicos de linguística e literatura, adotando abordagens interdisciplinares (às vezes como um meio de apimentar sua atual oferta de cursos e tópicos de pesquisa) ou departamentos de comunicação / mídia em vez de departamentos universitários especializados em estudos de cinema.

1.2 Intermedialidade: uma fenda na teoria do cinema, uma questão de política ou apenas um ponto cego?

Houve duas importantes avaliações críticas do estado da teoria do cinema nas últimas décadas. A primeira pesquisa crítica, em meados da década de 1990, acompanhou a introdução da ideia de “pós-teoria” por David Bordwell e Noël Carroll e foi interpretada como um ataque à própria teoria do cinema nos ardentes debates que se seguiram. A segunda reavaliação veio de David N. Rodowick, que em 2007 expressou sua preocupação, em uma palestra pública intitulada *An Elegy for Theory*¹¹, de que a teoria do cinema está passando por uma crise, declarando que: “a evolução dos estudos de cinema desde o início dos anos 80 tem sido marcada tanto por um descentramento de filmes com respeito a mídia e estudos visuais quanto por um recuo da teoria” (2007a, p. 91)¹². Nesta palestra – que está sendo atualmente elaborada em um projeto de livro inteiro, concebido para ser uma continuação de seu trabalho mais recente, *The Virtual Life of Film* (2007b) – Rodowick lamenta a perda de ênfase na teoria do cinema, por um lado, em favor do interesse renovado na história do cinema, implicitamente a poética histórica do cinema e de um interesse meta-teórico na história crítica da própria teoria. Ambas as tendências podem estar ligadas às ideias apresentadas por David

SUMÁRIO

- 11 A palestra que foi originalmente preparada como discurso principal na conferência-quadro “On the Future of Theory”, Universidade Estadual de Oklahoma, em Stillwater, de 3 a 4 de novembro de 2006, foi revisada para o Seminário Radcliffe sobre “Contesting Theory” no *Radcliffe Institute for Advanced Study*, de 4 a 5 de maio de 2007, foi publicado posteriormente como um artigo na revista *October* (2007a).
- 12 Embora pareça um pouco paradoxal que Rodowick admita que a “teoria do cinema” de que essas novas tendências parecem se retirar também foi altamente interdisciplinar em métodos e conceitos e, portanto, menos de uma disciplina autônoma como certos critérios científicos exigiriam: “Desde o final da década de 1960 e ao longo da década de 1970, a institucionalização dos estudos de cinema nas universidades da América do Norte e Europa foi identificada com uma certa ideia de teoria. Isso era menos uma “teoria” no sentido científico abstrato ou natural do que um compromisso interdisciplinar com conceitos e métodos derivados da semiologia literária, da psicanálise lacaniana e do marxismo althusseriano, ecoado na influência mais ampla do estruturalismo e do pós-estruturalismo nas humanidades”. (2007a, p. 91).

Bordwell em vários de seus livros. Nos capítulos introdutórios escritos para o volume da *Post-Theory* (1996), Bordwell e Carroll, eles mesmos, proclamaram o fim da “Teoria” ou da “Grande Teoria”, consistindo no que eles viram como “especulações etéreas”, e apresentaram fortes argumentos para uma “fragmentação” ou “*middle-level research*” (cf. BORDWELL, 1996), insistindo em “ancorar a disciplina no cinema como um objeto empírico sujeito a investigações fundamentadas em métodos científicos naturais” (RODOWICK, 2007a, p. 92). Por outro lado, Rodowick observa que “os desafios filosóficos à teoria vieram de estudiosos do cinema influenciados pela filosofia analítica”, nomeando Richard Allen, Malcom Turvey, Murray Smith como alguns dos aliados do lado da filosofia à ideia de contestação à validade da teoria do filme (2007a, p. 92). “Desta maneira”, – ele acha que – “ao longo dos anos 80 e 90, há um triplo deslocamento da teoria – pela história, ciência e, finalmente, filosofia” (2007a, p. 95). Ele observa que “do ponto de vista analítico, os argumentos a favor e contra a ‘teoria’ ocorrem no contexto de uma filosofia da ciência” e “a filosofia desaparece na ciência como ‘teoria’ se torna indistinguível da metodologia científica” (2007a, p. 97).

Destes debates os dois lados são claramente distinguíveis: um está reivindicando os direitos da “Teoria” fundamentada na filosofia (consequentemente ética e epistemologia), e buscando – por exemplo, como aponta Rodowick no exemplo de Stanley Cavell – uma compreensão de “como nossos modos atuais de estar no mundo e relacioná-lo são ‘cinematográficos’” (2007a, p. 107), enquanto o outro pode ser visto deste ponto de vista como um “retiro” para a “pós-teoria”, entendida por seus promotores como uma multiplicação não de teorias e teorizações doutrinárias, mas por problemas de pesquisa direcionados (BORDWELL, 1996, p. xvii). O que parece ser relevante do nosso ponto de vista, entretanto, não é qual linha de argumentos podemos aceitar, mas o que está faltando nessas perspectivas críticas. Embora tanto Bordwell quanto Rodowick apresentem uma visão geral bastante sutil do que consideram ser o atual estado da arte nos

estudos de cinema, podemos observar que há também uma outra divisão que poderia ser levada em conta no que diz respeito à teoria do cinema: parece ser uma ruptura não só entre “Teoria” e teorização contemporânea “fragmentada”, como Rodowick a vê, ou entre interpretações associativas ou escritos teóricos “escritos como uma bricolagem de outras teorias” (BORDWELL, 1996, p. 25) e uma busca por um método mais científico como Bordwell o vê, mas há também uma divisão distinta entre abordagens cognitivas, ecológicas ou filosóficas atuais para mover a teoria da imagem, por um lado, e uma discussão teórica da mídia sobre o cinema que inclui inevitavelmente questões de intermedialidade, por outro. Esta última divisão parece ainda mais aguda, pois apesar da existência de importantes obras de ambos os lados, parece haver muito pouca comunicação entre os estudiosos dessas duas “trincheiras”, por assim dizer. E enquanto a primeira “divisão” foi muito debatida, essa segunda é muito menos visível. Uma das possíveis causas para isso é o fato de que o rompimento parece não ser apenas entre escolas teóricas ou metodologias aplicadas, mas também entre as línguas do discurso: inglês versus alemão e francês. Em contraste com a teoria do cinema inicial, que começou na Europa, a corrente teorização *mainstream* parece estar localizada na América. Estudos intermediários, no entanto, estabeleceram fortalezas na Europa e no Canadá, e os estudos de cinema que adotam a ideia de intermedialidade são praticados dentro de uma estrutura interdisciplinar. Não é surpresa, portanto, que análises importantes, espalhadas em coleções de língua alemã ou francesa, tendam a desaparecer no que diz respeito à teorização cinematográfica norte-americana¹³. É verdade que, embora não haja escassez de textos que possam ser qualificados como uma “teoria” intermediária em geral, nenhuma “grande” teoria de cinema intermediária está à vista, apenas o tipo de “middle-level

13 Embora o livro de Yvonne Spielmann sobre a intermedialidade e o trabalho de Peter Greenaway (*Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, 1997) seja uma notável tentativa de conciliar a análise cinematográfica neo-formalista praticada por David Bordwell e Kristin Thompson com a perspectiva de estudos intermediários, este gesto “não foi retribuído, a teoria do cinema cognitivo nunca tratou realmente de aspectos intermediários do cinema.

research” que Bordwell defendeu como “investigação responsável, imaginativa e animada” (1996, p. xvii).

No entanto, em uma época que se exige uma busca mais específica e científica dos estudos de cinema, uma análise intermediária do filme parece muito contaminada por sua interdisciplinaridade ou, como o argumento de Rodowick poderia sugerir, muito ligada a outro vasto campo de interesse, estudos de mídia em geral. E também podemos nos perguntar: por que uma teorização intensamente dirigida por métodos emprestados de outras disciplinas é aceita no caso da semiótica do cinema, narratologia ou teoria cognitiva do cinema - que são todas reconhecidas como buscas legítimas de estudos fílmicos, e não meramente como ramos de algumas outras disciplinas -, mas a “interdisciplinaridade” da intermedialidade frequentemente sugere conotações negativas de “hibridismo”? É por causa da barreira da língua, sugerida anteriormente, devido às diferenças nos contextos culturais em que essas pesquisas estão inseridas¹⁴, ou é mais o efeito de tendências divergentes no que poderíamos chamar de “política da ciência” global? Ou tem relação com os pressupostos ideológicos implícitos que também parecem “contaminar” a noção de intermedialidade¹⁵, ou meramente tem relação com a suspeita de que o empreendimento dessa perspectiva de pesquisa é um sinal de declínio em um mundo acadêmico baseado em hierarquias disciplinares clássicas e uma distinção clara das áreas acadêmicas de pesquisa (como sugerido por Jürgen E. Müller¹⁶)? Pois há indubitavelmente uma linha de pensamento “escatológica” ligada à

14 Nos EUA, a teorização cinematográfica, como eu entendo, é ainda hoje constantemente forçada a se afirmar contra as práticas cinematográficas e a crítica cinematográfica. Na Europa, em comparação, a teoria do cinema é compelida a encontrar seu “apoio” não tanto contra o pano de fundo da produção cinematográfica, mas entre disciplinas acadêmicas tradicionais e instituições no contexto das quais uma estratégia de interdisciplinaridade pode parecer mais bem-sucedida.

15 Cf. detalhes sobre a acusação ideológica da noção de intermedialidade no artigo de Jens Schröter, *The Politics of Intermediality* (2010).

16 Cf. o artigo intitulado: *Intermediality and Media Historiography in the Digital Era* (2010b).

intermedialidade que é perceptível na interpretação “sintomática” das pesquisas intermidiáticas (como manifestações do “fim” de certas disciplinas acadêmicas e também como manifestações dos esforços para revitalizar as estruturas acadêmicas enfermas aqui e ali). A mesma ideia “escatológica” de intermedialidade emerge na retórica das discussões sobre o iminente fim da mídia cinematográfica (discussões que aconteceram principalmente em torno do centenário do cinema, lamentando a “morte” das experiências e tecnologias clássicas do cinema).

Mas deixando de lado essas ambivalências que podem levar a tais perspectivas “finais” e interpretações das políticas acadêmicas, talvez seja mais adequado descrever o “lugar” do intermidiático em pesquisas fílmicas não tanto em termos de “ruptura” ou “divergência” entre escolas de pensamento ou em termos de uma política da ciência, mas apenas como uma espécie de “invisibilidade”, “um ponto cego da teoria do cinema”, como François Jost colocou (2005, p. 111-112). Paradoxalmente, tanto a “teoria fragmentada” de Bordwell quanto as pesquisas de Rodowick sobre a “vida virtual” ou a “vida virtual do filme” têm muito em comum com os “estudos intermidiáticos” do cinema, um em método e o outro em conteúdo real: o Bordwelliano “fragmentado” – como sugerido anteriormente – pode ser visto como apenas outro nome das “fatias” de pesquisas feitas ao longo do “eixo de pesquisa de intermedialidade”; enquanto a teorização de Rodowick gira em torno das mesmas questões debatidas pelos teóricos de mídia ao olharem para o cinema¹⁷, mesmo que ele não se posicione explicitamente nesse “eixo” das pesquisas intermidiáticas.

Mas o que parece ser o mais importante fator de “ponto cego” é que vários estudiosos contemporâneos que escrevem sobre “a mídia” do cinema o consideram principalmente do ponto de vista estético,

¹⁷ *The Virtual Life of Film* (RODOWICK, 2007b) é essencialmente sobre a mudança da midialidade das imagens em movimento, e o que também pode ser considerado como a “remediação” do cinema clássico em novas mídias.

e o coloca em um discurso que gira em torno do valor estético do cinema, e não parece o considerar a partir de uma perspectiva teórica midiática. A questão da midialidade cinematográfica entra em debate através das críticas às teorias do cinema clássico, e o próprio conceito de mídia parece se tornar uma casualidade nos repetidos ataques contra a “Grande Teoria”. O caso de Noël Carroll talvez seja o mais edificante a esse respeito. À primeira vista, Carroll rejeita completamente a possibilidade de discutir a midialidade do cinema. “Forget the Medium!!” – diz explicitamente o título do capítulo de Carroll em um de seus últimos livros. (CARROLL, 2003, p. 1-10). Mas, na verdade, a rejeição do “fundacionismo midiático”, como ele o chama, equivale apenas à derrubada do conceito monumental de cinema e à rejeição de uma estética normativa e prescritiva baseada no pressuposto do essencialismo midiático¹⁸. Assim, em uma segunda visada, o oposto é totalmente verdade, Carroll parece defender a natureza híbrida e multimidiática do cinema como uma forma de arte¹⁹. Entretanto, como Rodowick afirma corretamente (2007b, p. 41), Carroll consegue jogar fora o bebê com a água do banho, argumentando contra a especificidade da mídia do cinema, devido ao seu hibridismo. Pois – como diz Rodowick – é impossível entender a multimidialidade sem uma compreensão adequada das propriedades individuais da mídia combinada. Assim, no caso de Carroll, é o conceito de uma estética “legislativa”, e também uma ideia simplificada de multimidialidade cinematográfica que de fato “bloqueia a visão” em direção a uma compreensão mais sutil das relações de mídia envolvidas no cinema²⁰. Em um exemplo anterior, um livro intitulado *Theorizing the Moving*

18 Ele rejeita “que haja uma mídia característica de filme e que as propriedades essenciais da mídia cinematográfica prescrevem implicitamente restrições importantes sobre o que o cinema de sucesso artístico pode e deve alcançar” (CARROLL, 2003, p. xiii).

19 Cf. CARROLL: “Formas artísticas geralmente envolvem uma série de mídias, incluindo com frequência sobreposições” (2003, p. 5).

20 Cf. um breve resumo da posição de Carroll em relação à questão da midialidade cinematográfica também no ensaio incluído neste volume com o título *Reading the Intermedial. Abysmal Mediality and Trans-Figuration of the Moving Images*.

Image (1996), Carroll ainda lida com a profunda interconectividade das estruturas e imagens da linguagem verbal dentro de certas metáforas, por exemplo, mas sem considerá-lo um caso de “intermedialidade” tal qual nos acostumamos em estudos que relacionam palavra e imagem.

De maneira similar, existem alguns trabalhos teóricos que falam sobre certas facetas do cinema que, com razão, cairiam no escopo das análises intermediáticas ou exigiriam a discussão dos aspectos midiáticos, mas isso não é de todo o caso. Na maioria das vezes, a intermedialidade permanece: “une question non questionnée” (“uma pergunta inquestionável”) para citar François Jost (2005, p. 111) novamente. Além disso, a maioria dos textos teóricos *mainstream* (quase todos os manuais de Estudos Fílmicos ou Análises Fílmicas disponíveis, por exemplo) tratam o filme como uma entidade monomidiática, sem levar em consideração seus aspectos intermediáticos, mesmo em trabalhos mais recentes que tratam da transição do cinema do analógico para o digital.

Além disso, no decorrer da última década as questões de intermedialidade tiveram que enfrentar um novo desafio que começou a tomar forma nas crescentes discussões sobre a chamada condição “pós-mídia”. Após anos de turbulência provocada pela proliferação de novas tecnologias de produção e difusão de imagens em movimento, o desafio da chamada “era da pós-mídia” também pode ser identificado pelo fato de que parece haver um efeito de uniformização entre as diferentes formas de imagens em movimento. Os teóricos afirmam que agora que o termo “mídia” triunfou, a mídia atual “já está morta” (LUTTICKEN, 2004, p. 12). A imagem digitalizada absorve a mídia que se torna mídia “morta-viva”, meros “fantasmas de seu eu anterior” (LUTTICKEN, 2004, p. 12)²¹. Assim, a “invisibilidade” da intermedialidade parece estar ameaçada tanto pela prática midiática contemporânea das

21 Esse tipo de discurso, de certo modo, parece continuar os debates sobre a “morte do cinema” entre críticos de cinema e estetas conduzidos na época do centenário do cinema.

“misturas” digitais, quanto pelas teorias contemporâneas que afirmam que o próprio conceito de “mídia” precisa de uma adequada mutação²². Então, o que acontece com o cinema e a noção de intermedialidade na era pós-midiática? Sua relevância desaparecerá enquanto questões de monomídiaidade ameaçam ganhar nova força com a uniformidade da digitalização? Ou bem pelo contrário, voltará com uma vingança, já que a intermedialidade (e as próprias imagens em movimento) podem ser percebidas cada vez mais não apenas como uma forma de comunicação, mas como uma forma de “ambiente” que permanece uma experiência sensual de múltiplas camadas, apesar de todos os seus aspectos globalizantes e unificadores?

1.3 FILME COMO UMA INCRÍVEL MÍDIA DE ENCOLHIMENTO OU UMA INTERMÍDIA?

Ao nos fazermos as perguntas básicas sobre a teoria do cinema e a intermedialidade, não podemos evitar o fato de que o cerne de todas essas questões é o problema da midialidade do próprio filme. Como Rodowick explica: “uma consequência poderosa do rápido surgimento da mídia eletrônica e digital é que não podemos mais dar como certo o que é ‘filme’ – suas âncoras ontológicas vieram sem fundamento – e assim somos obrigados a revisitar continuamente a questão: o que é o cinema?” (2007b, p. 93). O cinema como o conhecemos, adquiriu um status histórico, tornou-se uma mídia preservada principalmente pelos arquivos de filmes. A experiência tradicional de cinema foi substituída por um cinema baseado em novas tecnologias digitais, a fim de proporcionar uma experiência multissensorial avassaladora. Sistemas de vídeo caseiros, jogos de computador 3D interativos ou até mesmo

²² Cf., por exemplo, as alegações de Lev Manovich de “um novo sistema conceitual que substituiria o antigo discurso das mídias e seria capaz de descrever a cultura pós-digital, pós-rede de forma mais adequada” (2001b).

telefones celulares ou telas de publicidade instalados em ruas ou estações de metrô tornaram-se mídias para nosso consumo diário de imagens em movimento. O filme se tornou uma “mídia de encolhimento incrível”, como David N. Rodowick apontou em seu livro intitulado *The Virtual Life of Film* (2007b), desaparecendo de nossa vida diária como uma mídia, mas persistindo como “experiência cinematográfica” em novas mídias, e nos espaços e espetáculos da vida cotidiana.

Portanto, um passo lógico a ser seguido é que os estudos de cinema devem incluir todas as “mutações” de mídia possíveis do cinema. De certa forma isso já aconteceu. Em vez de “cinema” ou “filme”, o termo mais geral de “imagens em movimento” parece adquirir uma popularidade crescente, enquanto o chamado cinema “clássico” analógico se torna apenas uma das mídias que podem ser incluídas sob esse termo geral. As teorias do cinema cognitivo e ecológico já adotaram essa perspectiva (ver CARROLL, 2003, ANDERSON, 2005, etc.), e é natural que a perspectiva da intermedialidade seja edificante em relação às diferentes manifestações ou mudanças na midialidade / configuração / usos sociais de imagens em movimento e suas novas inter-relações²³.

A outra questão importante, tanto de uma perspectiva mais estreita quanto mais ampla, tem sido a seguinte: O filme é uma mídia entre várias outras em nossa cultura ou é aquele que combina mais de uma? O filme (mesmo em sua forma tradicional) é uma mídia “intermediática”, um “composto”, em outras palavras, talvez a melhor mídia “mista” ou “híbrida” que combina todos os tipos de mídia em sua textura de significação? Ou devemos mais provavelmente considerá-lo meramente como um “lugar”, um “campo” onde relações intermediáticas e / ou transformações de mídia podem ocorrer? O cinema, portanto, é um protótipo ou um caso único de intermedialidade, como sugerem alguns dos estudos?

23 Cf. também as opiniões de MÜLLER expressas no artigo publicado na *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, Volume 2 (2010b).

Em um dos livros inovadores escritos sobre a intermedialidade cinematográfica, Jürgen E. Müller escreve o seguinte: “A introdução da eletricidade e da eletrônica transformou o filme no limiar intermediário do modernismo, o que significou os estágios finais da mecanização e também o início da eletrônica e o digital dentro da história da mídia. Portanto, o filme não é híbrido ou intermediário porque fez seus precursores midiáticos em seus próprios conteúdos (como foi a tese de McLuhan), mas porque desde o início encontramos interações e interferências midiáticas em quase todos os níveis. Suas condições técnicas, suas circunstâncias de apresentação e suas estruturas estéticas são todas marcadas por essas interações” (1996, p. 47)²⁴

Da mesma forma, Jürgen Heinrichs e Yvonne Spielmann abordam este assunto da seguinte maneira em um editorial para a edição especial intitulada “What is Intermedia?” Da revista *Convergence* (2002 No. 8): “Conceitualmente, intermídia denota uma fusão ao invés de uma acumulação de mídia. Assim, a convergência de elementos de diferentes mídias implica a transformação, o que é mais do que a soma de suas partes”. [...] “As histórias da mídia tendem a ver o cinema como a primeira mídia verdadeiramente intermediária. Tais avaliações históricas argumentam que a adaptação do cinema, a convergência e a fusão de características discretas da literatura, música, dança, teatro e pintura respondem por sua qualidade intermediária. No entanto, isso não implica que a mídia do filme *per se* deva ser considerada intermediária²⁵. O exemplo do cinema destaca a qualidade

24 “Die Einführung der Elektrizität und der Elektronik machte den Film é a intermediário da Schwellen-Medium der Moderne, welches den Endpunkt der Mechanisierung und zugleich den Ausgangspunkt der Elektronisierung und Digitalisierung in Mediengeschichte markiert. Der Film ist jedoch nicht deshalb hybrid und intermedial, weil er sich seit éinem Beginn auf nahezu jedem Niveau in medialen Interaktionen und Interferenzen befindet. Seine technische Voraussetzungen, Sena Aufführungsbedingungen und sena ästhetischen Strukturen sd durch diese Interferenzen geprägt”. (MÜLLER, 1996, p. 47).

25 Em seu livro anterior, Yvonne Spielmann declara de maneira semelhante que o filme produziu formas intermediárias ao longo de sua história, entretanto isso não significa que o filme deva ser considerado “em si mesmo intermediário” (Cf. “Im Medium Film haben sich historisch intermediale Formen herausgebildet, aber das Medium ist nicht per se intermedial”. SPIELMANN, 1998, p. 9).

transformadora da intermedialidade que pode ser encontrada nas inter-relações variáveis entre duas ou mais formas de mídia. Estes podem ter se desenvolvido separadamente, mas são transformados através da convergência em uma nova forma mista. No exemplo do cinema, a intermedialidade atua como um modelo para as inter-relações variadas entre mídias diacrônicas e sincrônicas” (2002, p. 6-7).

Essas avaliações teóricas vinculam claramente a ideia de intermedialidade ao filme, considerando o filme como uma mídia que interage com outras mídias em vários níveis e em uma variedade de formas, ou como uma mídia que desenvolveu certas configurações que podem ser chamadas de intermediáticas. No entanto, ainda há espaço para respostas mais abrangentes a essas questões fundamentais. Teorizar a intermedialidade no cinema, ou uma filosofia da intermedialidade cinematográfica no cinema está longe de ser um capítulo fechado, na verdade, deveria tornar-se uma questão ainda mais aguda com o advento das teorias e estéticas “pós-midiáticas”.

2. ROTAS AO LONGO DO EIXO DE PESQUISA HISTÓRICA DA INTERMEDIALIDADE NO CINEMA?

O que já está bastante claro é que questões de intermedialidade devem sempre ser consideradas em uma perspectiva histórica: tanto no caso de pesquisas feitas em intermedialidade, ou no caso de investigações meta-teóricas, quando examinamos teorias sobre relações intermediáticas. A intermedialidade como objeto de pesquisa só pode ser examinada dentro de seu contexto, no contexto de coordenadas concretas de tempo e lugar²⁶. Os filmes primitivos exibem um conjunto totalmente diferente de relações midiáticas do que as que

26 *The Virtual Life of Film* de Rodowick é um bom exemplo disso.

encontramos nas formas institucionalizadas estabelecidas de narrativa cinematográfica, sem mencionar desenvolvimentos posteriores da técnica que estabelecem novos conjuntos de redes intermidiáticas ou formas mais recentes de imagens em movimento. E, se procurarmos a história do pensamento em relação à ideia de intermedialidade, também descobriremos que o problema das interações da mídia surge logo no início da história do cinema e é imediatamente refletido pelos primeiros teóricos do cinema. As relações com a mídia, em conjunto com as relações interartísticas do cinema, mostram-se uma área em discussão que persiste mais ou menos enfaticamente ao longo da história da teoria do cinema e não apenas aparecem nos estudos de intermedialidade das últimas décadas. Por um lado, é de fato um assunto trazido à atenção pelos estudos de mídia, e a quantidade de literatura que foi publicada sobre o tema da intermedialidade no cinema já pode ser avaliada em termos de metodologias e terminologia específicas. Por outro lado, também é verdade que podemos traçar a entrada não apenas pela teorização intermidiática “explícita” do cinema, mas também pelas considerações teóricas mais “implícitas” que precederam o surgimento da teoria da mídia, e também das análises que podem não ser incluídas sob o título de estudos intermidiáticos, os quais, no entanto, tratam das mesmas questões que os estudos fundamentados em teorias intermidiáticas.

Historicamente falando, as maneiras pelas quais ocorrências intermidiáticas (em outras palavras, as relações de mídia em que o cinema se envolve) foram discutidas (direta ou indiretamente) na teoria do cinema ou a análise pode ser agrupada nos seguintes paradigmas esboçados abaixo.

2.1 Filme como Experiência Sintética e o Espírito de um Novo Laocoonte

A ideia de que o cinema está inevitavelmente interconectado com outras mídias e artes tem sido uma questão constante abordada por teorias de uma forma ou de outra desde que os primeiros filmes foram apresentados em um ambiente teatral e desde que os filmes tentaram apresentar narrativas e produzir emoções em uma combinação de imagens em movimento, música e palavras. Nas primeiras décadas da história do cinema, encontramos similitudes ou metáforas sinestésicas maravilhosamente poéticas em ensaios descrevendo a essência do cinema como uma nova arte e uma mídia surgindo em termos de comparação com as outras artes, definindo o que os filmes não são e definindo a especificidade do cinema. Ricciotto Canudo escreveu em 1911: “A nova manifestação da Arte deveria ser mais precisamente uma *Painting and a Sculpture developing in Time* [...] em uma apoteose muito surpreendente, *The Plastic Art in Motion will arise*” (1993, p. 59). O nome de “photoplay” empregado por Hugo Münsterberg (1916) também sugere uma mistura similar de artes que dão origem ao cinema. *Art of the Moving Picture* (1915), de Vachel Lindsay, elabora até mesmo uma taxonomia de tipos “fotográficos” que descreve o filme como “escultura em movimento”, “pintura em movimento” ou “arquitetura em movimento”, e toda a sua visão de complexidade cinematográfica na ideia de um “hieróglifo” específico da imagem em movimento.

Essa tendência de descrever a essência do cinema apontando analogias com outras artes e mídias continuou de maneira mais sistemática com as ideias de Sergei Eisenstein, cuja famosa teoria da montagem foi elaborada sobre o conceito de filme ser “música para os olhos”. (A terminologia usada também reflete esse conceito, por exemplo, “tonal”, “montagem horizontal”, etc.). Sua famosa colaboração com Sergei Prokofiev em *Alexander Nevsky* (1938) é um exemplo bem

conhecido de como ele concebeu imagens em movimento seguindo a estrutura rítmica de uma partitura musical. Os ensaios de Eisenstein (1942) também podem ser considerados os precursores da ideia de arqueologia midiática quando ele fala das técnicas dos romances de Dickens ou Zola em comparação com a narrativa fílmica, ou os paralelos entre a montagem cinematográfica e as pinturas de El Greco. Em todas as suas obras, ao mesmo tempo, ele manteve uma visão altamente sinestésica sobre o cinema, na qual os elementos característicos de cada uma das artes ou de cada um dos sentidos foram combinados de uma maneira única. Ao falar sobre El Greco, por exemplo, ele fala da montagem “cromo-fônica” e da rapsódia da cor amarela; ao apresentar seu próprio método de misturar cinematografia em preto-e-branco com a cor em *Ivan, o Terrível* (1944), ele fala da cor atuando como um tema musical. Como um todo, sua teoria da montagem é uma tentativa correspondente à ambição da síntese de Lessing em seu *Laocoonte*) para encontrar correspondências entre todas as artes.

Esse tipo de teorização da interconexão do cinema com as outras artes e mídias é mais do que simplesmente conferir uma qualidade poética (consequentemente valor estético) ao filme pelo uso de uma linguagem sinestésica, pode ser atribuída de fato a uma realização inicial do que mais tarde veio a ser conhecido como o fenômeno da “remediação” na teoria da mídia de Bolter e Grusin (1999) ou o que Jens Schröter denotou como “intermedialidade ontológica” (“ontologische Intermedialität”, 1996, p. 146): a definição das novas mídias emergentes é feita através de comparações com outras artes e mídias já familiares, e também o reaproveitamento das artes e mídias pelo cinema é reconhecido. Também é consistente com o processo necessariamente envolvido no surgimento de uma nova mídia, como Gaudreault e Marion explicaram: “a identidade de uma mídia é um assunto muito complexo. Além disso, a especificidade de modo algum significa separação ou isolamento. Uma boa compreensão de uma mídia, portanto, implica compreender sua relação com outras mídias:

é através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermediário, que uma mídia é entendida” (2002, p. 15).

No entanto, os argumentos para a aceitação da nova sétima arte trazem não apenas ideias entusiastas como *Gesamtkunstwerk* ou metáforas sinestésicas sobre o cinema citadas acima, mas também rejeições explícitas de demasiada “contaminação” com as outras artes, especialmente a literatura. E esses debates tendem a se renovar de tempos em tempos em torno da introdução de novas tecnologias dentro do cinema: a introdução do som ou a mudança do analógico para o digital, e também em torno das questões de adaptações da literatura²⁷.

A assim chamada estética “essencialista” do filme, muitas vezes recorre a uma comparação entre as artes no espírito praticado por G. E. Lessing em seu famoso ensaio *Laocoonte* e estabelece princípios estéticos normativos e limites da mídia aos quais o filme deveria obedecer. O *New Laocoön* de Arnheim (1938), que trata do advento dos filmes sonoros e que rejeita o som como uma interferência indesejada na pureza da mídia, é um exemplo disso. “Uma mídia expressiva que seja capaz de produzir obras completas com recursos próprios manterá para sempre sua resistência contra qualquer combinação com qualquer outra mídia”, declarou Arnheim (1938, 2002). Em um artigo posterior, no entanto, publicado em 1999, Arnheim revisou sua atitude e admitiu que: no cinema “uma variedade de mídias poderia estar envolvida, como é o caso de uma orquestra onde cada instrumento desempenha seu papel em toda a performance. [...]”

²⁷ Cf., por exemplo, as opiniões do formalista russo Boris Eichenbaum, que defendia a ideia de que o cinema e a linguagem não podem ser separados e a análise do uso da linguagem no cinema constitui uma das questões mais importantes da teoria do cinema (*Problems of Film Stylistics*, 1927), mas que também comparou a relação entre cinema e literatura a um casamento que vem acontecendo há muito tempo, e pediu que o cinema deixe sua “honrada amante”, a saber, literatura (*Film and Literature*, 1926). O ensaio altamente influente de Bazin escrito em defesa de um “cinema impuro” também pode ser notado (1967).

Vejo agora que não existe trabalho limitado a uma única mídia. [...] A mídia cinematográfica, como eu reconheço agora, lucra com uma liberdade, um espaço de respiração que eu não podia me dar ao luxo de considerar quando lutei pela autonomia do cinema. É livre para usar som ou nenhum som, cor ou sem cor, um quadro limitado ou um espaço infinito; pode explorar a profundidade ou usar as virtudes da superfície do plano. Essa liberdade coloca o filme mais de perto na companhia de outras artes performáticas, como o teatro, a dança, a música ou a pantomima” (ARNHEIM, 1999, p. 558)²⁸. Assim, Arnheim retorna a um modelo sinestésico ou semelhante ao *Gesamtkunstwerk* nos moldes de Eisenstein.

A analogia do cinema com a música ou a performance musical, que Arnheim menciona aqui, é na verdade uma metáfora recorrente da estética do cinema, reconhecendo a natureza composta da significação do filme e a qualidade sinestésica da experiência cinematográfica muito além do alcance da teoria da montagem de Eisenstein. David Bordwell avaliou a história dessa analogia em detalhes e apontou suas diversas ramificações. Ele considera que, por um lado, “funcionou para frear a tendência de pensar o cinema como uma arte do real” (BORDWELL, 1980, p. 142). Por outro lado, a música se tornou “útil como modelo por causa de suas características arquitetônicas. Uma peça musical exhibe forma em muitos níveis [...]. O que tornou a analogia atraente são as maneiras pelas quais uma peça musical pode ser analisada como um sistema de sistemas [...]. Nessa analogia, um filme se torna uma forma em larga escala feita de sistemas menores” (BORDWELL, 1980, p. 142) e, como tal, ajudou os teóricos do cinema a pensar no cinema como uma interação de sistemas formais (levantando, é claro, outras questões sobre a natureza de tal “interação”). No entanto, também temos que levar em consideração, como Noël Carroll assinalou, que muitas vezes tais “analogias musicais”

28 Um dos intérpretes da teoria de Arnheim, Dimitri Liebsch considera que a revisão de Arnheim de suas visões anteriores poderia ser descrita como uma nova “Dramaturgie Hamburgische” em paralelo com as obras de Lessing (2004).

são usadas para não enfatizar a qualidade sinestésica do cinema, mas precisamente as presumidas normas estéticas apresentadas no espírito do legado de Lessing, a fim de expressar a “verdadeira essência” da mídia em contraste com um cinema excessivamente literário “em nome do purismo” (CARROLL, 1996, p. 18).

2.2 Teorias Trans-Midiáticas do Cinema

Esta é talvez a categoria mais discutível listada aqui. Como sabemos, especialmente no campo da narratologia, temos uma longa tradição de teorizar a narrativa fílmica (assim como mais recentemente os jogos de computador) com base nas noções desenvolvidas na narratologia literária. Os primeiros teóricos a fazê-lo foram os formalistas russos (Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky, Yuri Tynyanov, etc.) que, como sabemos, escreveram extensivamente sobre assuntos relacionados à mídia cinematográfica. Suas ideias foram posteriormente tomadas pelas chamadas análises de filmes neo-formalistas (como praticado por Kristin Thompson, por exemplo). A narratologia de David Bordwell também é baseada em categorias formalistas (como *fabula* e *suzhet*²⁹), assim como as teorias de narrativa fílmica ou ponto de vista de Edward Branigan reaproveitam as categorias de Genette. O que torna questionável incluir tais teorias na linha de teorizar a intermedialidade é que essas categorias de narratologia são consideradas trans-midiaticamente aplicáveis exatamente porque, de acordo com certas visões, acredita-se que a estrutura narrativa é entendida como midiaticamente não específica (como um universal semiótico ou como uma estrutura profunda), e sem dúvida essas teorias não se aproximam do cinema como tendo o potencial de se engajar em relações intermediáticas. No entanto, há casos em que uma estrutura teórica trans-midiática é usada para teorizar a especificidade

29 “Enredo” em russo. [N.T.].

e as diferenças midiáticas. O ensaio seminal de Seymour Chatman: *What Novels can Do that Films can't (and Vice Versa)*, de 1981, é um bom exemplo, mas pode ser encaixado na próxima categoria, citada abaixo (exemplificando como essas categorias às vezes são interconectadas).

2.3 Análises Comparativas, Teorias Inter-Arte (“Cinema e...” – Tipos de Obras)

Alguns trabalhos apresentam análises comparativas do cinema e das outras artes. Este tipo de teorização é mais frequentemente praticado como uma teoria interarte geral que compara duas formas de arte ou mídia (pintura e cinema, literatura e cinema), que geralmente não compreende apenas a apresentação comparativa de uma arte versus a outra, mas também lida com: a) *traçar as influências / empréstimos entre as artes e mídia*, sua interconexão genealógica (ver, por exemplo, *Literatur und Film*, 1988), ou b) ocorrências concretas de interartialidade, ou seja, *representações embutidas* de uma arte dentro da outra (a análise do papel das pinturas vistas no cinema, por exemplo, ou comparando obras literárias e filmes, etc.). Tanto o conhecido ensaio de Bazin sobre as diferenças entre pintura e cinema (*Painting and Cinema*, 1967) e o ensaio de Chatman citados antes, exibem tal dualidade em sua metodologia em um único trabalho. Além disso, podemos encontrar um terceiro tipo: c) análises comparativas que tratam de fenômenos que podem ser vistos comparativamente nas artes, como é o caso, por exemplo, da abordagem de Robert Stam, que examina a reflexividade tanto no cinema quanto na literatura (STAM, 1992). No entanto, esse tipo de trabalho também pode ser considerado teoria comparativa e transmidiática, pois emprega uma metodologia que se baseia em conceitos elaborados por Bakhtin ou Brecht em referência à literatura.

Como um todo, esta categoria abrange uma área extremamente grande de pesquisas (além das conexões já mencionadas: cinema e fotografia, cinema e arquitetura, cinema e teatro, cinema e televisão, cinema e novas mídias, cinema e jogos de computador, etc.) e deve-se dizer que alguns deles nem sequer adotam uma abordagem teórica midiática (a maioria dos trabalhos que incorporam a intermedialidade como seu “ponto cego” pode ser encontrada nesse grupo, como às vezes os quadros conceituais transmidiáticos aplicados – como a hermenêutica ou categorias filosóficas gerais – não permitem uma exploração consciente da midialidade). No entanto, como disse, as obras são numerosas, só as obras que tratam da relação entre pintura e cinema, por exemplo, são tantas que nem posso tentar alistá-las aqui³⁰.

Uma subcategoria igualmente importante aqui consiste nas teorias de adaptação. Nem todos os trabalhos, no entanto, analisam a relação do cinema e da literatura na perspectiva da midialidade. Teorias anteriores muitas vezes construíram suas teses e metodologias baseadas em suposições estéticas e críticas e giraram em torno da questão da “fidelidade”, questionando até que ponto os filmes são fiéis à sua fonte literária. Um importante ponto de inflexão na história das teorias de adaptação constituiu a rejeição do “discurso de fidelidade” e a orientação dos estudos de adaptação na direção do dialogismo e intertextualidade bakhtinianos (implicitamente, às vezes até a intermedialidade)³¹. Como Linda Hutcheon apontou em seu recente livro sintetizando visões contemporâneas sobre essas questões, a adaptação pode ser vista sob várias perspectivas: como

30 Apenas alguns dos nomes aqui: BONITZER (1987), AUMONT (1989), DALLE VACCHE (1996), FELLEMAN (2006), BONFAND (2007), etc.

31 Novamente, as obras são numerosas demais para tentar listá-las aqui. Alguns dos importantes contribuintes para o discurso contemporâneo sobre adaptações são: ELLIOT (2003), STAM; RAENGO (2004, 2005), STAM (2005), ARAGAY (2005), HUTCHEON (2006), LEITCH (2007), etc. Um novo ímpeto foi dado a esses estudos pelo início de uma nova revista especializada em Oxford, a *Adaptation*, em 2008.

transmidialidade, uma “transcodificação para um conjunto diferente de convenções” (2006, p. 33), tradução de uma mídia para outra, como um fenômeno cultural ou transcultural de “indigenização” (ou “colonização”) ou “uma espécie de palimpsesto prolongado” (2006, p. 33). Ou, podemos acrescentar, como uma intermidialidade mais complexa que combina todos os tipos de relações com a mídia, como pode ser observado, por exemplo, nos chamados “picto-filmes”³² que surgiram quase como um sub-gênero entre adaptações. Temos tantas adaptações da literatura narrativa clássica em que um sentido de “literariedade” é transmitido de fato através de imitações ostensivas de pinturas ou estilos de pintura³³. [Figs. 1,1-3.]

2.4 “Historiografia de Paralaxe” e Arqueologia de Mídia

O termo “historiografia de paralaxe” foi introduzido por Catherine Russell (2002), e refere-se à maneira pela qual formas de cinema anteriores podem ser revisitadas e reinterpretadas a partir da perspectiva de novas formas de mídia de imagens em movimento, ou, inversamente, como essas formas mais recentes podem ser interpretadas a partir da perspectiva de formas anteriores de cinema. Como Russell explica: “as novas tecnologias de mídia criaram novas ‘passagens’ teóricas nas primeiras décadas da história do cinema” (2002, p. 552). “A historiografia da paralaxe refere-se à maneira como o cinema inicial entra em foco a partir da perspectiva do final do século XX”. [...] “O termo paralaxe é útil para descrever essa historiografia, porque é um termo que invoca uma mudança de perspectiva, assim como um senso de paralelismo” (RUSSELL, 2002, p. 552).

³² O termo é emprestado de JOST (1993).

³³ Numerosas séries da BBC adaptando os trabalhos de Dickens, Thomas Hardy, Jane Austen ou Thackeray poderiam ser citadas como exemplos disso, ou *Tess de Roman Polanski* (1979), *Jane Eyre de Franco Zeffirelli* (1996), filmes de James Ivory etc. (Cf. PETHÖ, 2010a), ou sua versão reescrita no presente volume, *Ekphrasis and Jean-Luc Godard’s Poetics of the In-Between* de Jean-Luc Godard).

Naturalmente, poderíamos discutir se a relação de formas mais antigas e mais recentes de imagens em movimento deveria ser considerada intermedialidade ou uma espécie de transmedialidade dentro de imagens em movimento; no entanto, essa abordagem é extremamente apropriada em um momento de uma incrível multiplicação das formas midiáticas de imagens em movimento e de uma área cada vez mais ampla da remediação de técnicas cinematográficas. Podemos ver, por exemplo, como a Internet está exibindo formas de consumo privado de imagens em movimento comparáveis às técnicas pré-cinematográficas do cinema (ver, por exemplo, a ideia de Lev Manovich de que *Quick Time* é semelhante ao cinetoscópio de Edison). Em uma visão de paralaxe similar, Manovich (2001a, p. 180) vê Méliès como o pai da computação gráfica e há vários estudos de jogos de computador ou mídia digital que traçam paralelos similares com o cinema primitivo. (Cf. PUNT, 2000). O contínuo fascínio ou moda dos filmes mudos contemporâneos (os filmes de Guy Maddin, por exemplo), alguns exemplos de pastiche pós-moderno também convidam a uma visão de paralaxe sobre a mídia fílmica.

Da parte da história do cinema esta abordagem beneficiou-se da ideologia da chamada história cinematográfica “revisionista” contemporânea (como praticada por Thomas Elsaesser e Tom Gunning, por exemplo [Cf. ELSAESSER; BARKER, 1989]), definida como uma espécie de complexo arqueológico da mídia, que por um lado leva em conta vários fatores da produção do cinema e por outro lado, também prevê a história do cinema não como um progresso linear no tempo, mas como um conjunto de paradigmas que podem ser revisitados e remodelados (como o “cinema de atrações” que caracterizou o cinema antigo e que provou ser um paradigma cujos elementos persistem não apenas nos gêneros de vanguarda ou de vários gêneros de Hollywood, mas podem ser “recarregados” em uma série de outros tipos de filmes ao longo da história do cinema ou até de mídias mais recentes, como *blog* de vídeo)³⁴.

34 Cf. os ensaios no volume editado por Wanda Strauven: *The Cinema of Attractions Reloaded* (2007).

Em outros casos, temos pesquisas sobre arqueologia de mídia no espírito da ideia de remediação de Bolter e Grusin, examinando como o cinema exhibe formas de mídia anteriores ou como formas cinematográficas podem ser remediadas em outras formas mais recentes. Certos tipos de filmes também foram apontados como explicitamente agindo como a “memória / arquivo de mídia”, (ver o “museu da memória” tomado de Malraux, no trabalho de Godard, ou o tipo de arquivo ou “estética do banco de dados” [Cf. VESNA, 2007] empregado por Greenaway).

2.5 Modelando a Intermidialidade Cinematográfica e Mapeando a Retórica do Cinema Intermidiático

Dentro dos estudos explicitamente lidando com ocorrências intermidiáticas no cinema, descobrimos que a teoria geral e a análise concreta são duas grandes “avenidas de investigação”³⁵ que geralmente estão interligadas: o objetivo de alcançar um esboço geral de algum tipo de modelo de intermidialidade é normalmente conduzir a análises específicas de técnicas intermidiáticas.

Ao tentar identificar as metodologias empregadas pelos escritos sobre a intermidialidade cinematográfica nas últimas décadas, descobri que o debate geral sobre tipos e terminologias em estudos intermidiáticos foi acompanhado por abordagens meta-teóricas similares sobre a intermidialidade cinematográfica. Além disso, muitas vezes isso significava uma investigação completa sobre a natureza da midialidade cinematográfica em si. A adaptação da terminologia de filosofia, teoria literária ou estudos de comunicação tem sido feita com a ambição de tirar conclusões que poderiam se aplicar não apenas ao cinema, mas também a uma visão geral sobre

³⁵ Tomei emprestada a expressão de GAUDREULT; MARION (2002, p. 12).

a intermedialidade³⁶. Também, mais especificamente, certos artistas como Peter Greenaway ou Jean-Luc Godard foram destacados não apenas para exemplificar a intermedialidade cinematográfica, mas também para desvendar a intrincada trama das relações intermidiáticas dentro do cinema e a particular retórica intermidiática que pode ser distinguida em suas obras³⁷.

Parece que a intermedialidade tem sido explicitamente direcionada em tais estudos tanto como um conceito geral que define a complexa midialidade do cinema quanto como uma retórica que define certos artistas ou tendências cinematográficas.

Se o mapeamento da retórica do cinema intermidiático tem sido um dos principais objetivos das investigações teóricas, a fim de esboçar alguns dos pontos de vista característicos adotados por essas análises, no que se segue, *mutatis mutandis*, eu também deveria estar mapeando a retórica dos estudos intermidiáticos do cinema. Para tanto, tentarei fazer um breve levantamento de alguns dos conceitos-chave por meio dos quais essas análises interpretam a intermedialidade no filme. Estou fazendo isso não apenas porque parece existir uma terminologia recorrente, mas também porque, via de regra, a análise de conceitos ou metáforas específicas usadas na retórica de um discurso pode se mostrar relevante na tentativa de avaliar de que maneira teorizar “faz sentido” às coisas que tenta descrever³⁸.

SUMÁRIO

36 Sem dúvida, esse é um argumento possível para incluir estudos de intermedialidade no cinema sob o termo guarda-chuva de estudos de mídia, bem como considerá-los como exercícios válidos da teoria do cinema.

37 Cf. SPIELMANN (1998), PAECH (1989), MÜLLER (1996, 1997), ROLOFF; WINTER (1997), etc.

38 A escolha de palavras em minha própria retórica aqui também não é acidental, pois prossigo com esse tipo de análise meta-teórica no espírito da metodologia de David Bordwell de identificar metáforas cognitivas subjacentes à retórica da crítica de cinema em *Making Meaning* (1989).

- a. Intermidialidade descrita como um sistema ou uma rede de inter-relações (“Beziehungsnetz”), um sistema de convergência e transformação da mídia

Esse modelo talvez seja melhor apresentado por Yvonne Spielmann em sua análise das características intermediáticas do cinema de Peter Greenaway (Cf. SPIELMANN, 1994 e também 2001). Ela fala de correlações de mídia, da maneira como diferentes tipos de imagens são correlacionadas e mescladas, descrevendo o cinema intermediático como resultado de “processos de transformação efetuados através da convergência de elementos de diferentes mídias” (2001, p. 55). Ela enfatiza: “O que é essencial para intermedialidade e intertextualidade também é a *categoria de transformação*. Mas onde a intertextualidade expressa uma relação texto-texto, intermedialidade significa que a estrutura de referência de todo o sistema de formas de arte que medeia a correlação intermediática está incluída nos processos de transformação”. (2001, p. 57) Joachim Paech fala de uma “constitutiva intermedialidade” e uma “correspondência/ relação dinâmica”³⁹ entre mídias (2002, p. 279), afirmando que a intermedialidade deve ser entendida como a repetição de uma mídia como o conteúdo de sua forma dentro de outra mídia⁴⁰.

- b. Teorizando a percepção da intermedialidade no filme: como uma experiência reflexiva, um traço, diferença, um “terceiro parasita”, uma oscilação, uma forma provisória

Todos estes são ostensivamente devedores às ideias de Derrida de *diferença* e *traço* e essas ideias frequentemente acompanham o modelo “correlacional” anteriormente chamado. Cito Joachim Paech novamente, ele escreve: “A única possibilidade de, por assim dizer,

39 Traduzido do original alemão: “konstitutive Intermedialität,” and “Dynamische Zusammenhang.” (PAECH, 2002, p. 279).

40 “Intermedialität ist als konstitutives und reflexives Verfahren der Wiederholung eines Mediums als Inhalt seiner Form in einem anderen Medium dargestellt worden.” (PAECH, 2002, p. 283).

alcançar a mídia por trás da forma consiste na auto-observação da observação e a reentrada da mídia como forma ou como uma ligação de volta, na midialidade como a diferença constitutiva na oscilação entre mídia e forma, torna-se observável como o “terceiro parasita”, cujo ruído de fundo torna o evento da diferença, assim, a mensagem, perceptível e compreensível”. (PAECH, 2000)

Nessa visão, há certas condições que devem ser atendidas para se perceber a intermedialidade como tal. Esta definição contém vários elementos que são importantes: primeiro, o aspecto autorreflexivo (o espectador deve estar consciente dos processos da mídia ou o filme tem que usar uma estratégia reflexiva que torne os processos da mídia visíveis)⁴¹ e também a ideia da mídia. “Diferença” que tem que ser “inscrita” / “reinscrita” dentro do trabalho⁴².

Paech elabora a ideia, dizendo que: “Estritamente falando, os processos intermediáticos também são manifestos apenas como configurações ou como inscrições transformadoras da midialidade em um trabalho, texto ou intertexto. Assim, a intermedialidade como transformação midiática sempre pode ser observada quando a diferença midiática de formas (de comunicação) é relevante em obras, textos ou outras manifestações (culturais)” (PAECH, 2000). O estado em que podemos observar a intermedialidade de acordo com essa visão nunca é uma forma ou estrutura fixa, mas os “eventos da diferença”, das “oscilações” e, como tal, meramente como o “interim” das formas.

41 Yvonne Spielmann também fala desse aspecto reflexivo: “Em relação ao visual na mídia, então, essa definição de intermídia implica intrinsecamente que os processos de transformação são refletidos na forma das imagens, porque é através dos modos de autorreflexão que as mudanças estruturais características das imagens das novas mídias são mediadas e tornadas visíveis”. (2001, p. 55)

42 Paech observa que a intermedialidade só pode ocorrer no nível das “formas” de sua mídia. (“Intermedialität kann nur auf der Ebene der Formen ihrer Medien stattfinden, ihre Differenz figuriert ihrerseits als Form, in der sich die Medien unterscheiden und in Beziehung setzen (lassen)”) (PAECH, 1997b, p. 334). Em um resumo de suas ideias básicas sobre a intermedialidade para um compêndio de teorias cinematográficas Paech também enfatiza a influência da distinção de Niklas Luhmann entre mídia e forma. De acordo com Luhmann, a mídia pode ser percebida apenas como contingências de suas formas que elas tornam possíveis, isto é, a mídia só pode ser observada como formas (Cf. PAECH, 2007, p. 296-303).

Mais recentemente, Paech comparou a dinâmica da percepção de intermedialidade (isto é, a forma como a mídia e a forma se tornam observáveis e a maneira pela qual uma forma de uma mídia pode ser vista dentro de outra mídia) à percepção da dualidade de “figura” e “ground” como é entendido na psicologia visual da chamada teoria da Gestalt e em que uma forma pode ser percebida alternadamente ou como “figura” ou como “base” dependendo do contexto e da predisposição reflexiva. Como o título de um de seus últimos ensaios indica: “a mídia formula e a forma figura” (*Das Medium formuliert, die Form figuriert*): a mídia torna-se observável como forma, e a forma serve como uma mídia para a figura. Intermedialidade como experiência pode ser descrita assim como uma figura ou figuração específica dos processos de forma midiática, ou seja, como a repetição ou a reinscrição de uma mídia como forma na forma de outra mídia, onde o próprio procedimento de intermedialidade é também figurado, isto é: torna-se observável e se refere reflexivamente a si mesmo⁴³.

Todas essas ideias serviram não apenas como base para um argumento teórico geral, mas também geraram análises aprofundadas das relações com a mídia dentro do cinema. Cf., por exemplo, o estudo de Joachim Paech (1997a) escrito sobre o tema dos “vestígios da escrita” (“die Spur der Schrift”)⁴⁴, um estudo abrangente e detalhado da inter-relação entre escrita e cinema que pode eloquentemente

43 “Die Form bleibt a Medium of bezogen, das sie formuliert (ähnlich der Gestalt im Verhältnis zum Grund in der psychologischen Gestalttheorie). Die Figur ist a Die die Form bezogen, die sich im Prozess der Figuration differenziert (in diesem Sinne ist die form a wieder Medium der Figur, wie zum Beispiel bei Kippfiguren). Eine der Figuren in diesem Prozess is der der Vorgang reflexiver Formbildung selbst. Mediale Formprozesse können auf diese Weise selbst in der Figuration ish Verfahrens anschaulich (ästhetisch) werden. Intermedialidad és Verfahren és ae bestimmte Figur (ation) medialer Formprozesse zu beschreiben, nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines (anderen) Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität figuriert, também anschaulich wird und reflexiv auf sich selbst als Verfahren verweist.” (Trecho de um manuscrito que deve ser publicado em 2011. Agradeço ao professor Joachim Paech por disponibilizar este texto antes mesmo de sua publicação).

44 Um estudo anterior de Ropars-Wuilleumier (1982) referindo-se ao modo como a escrita é inscrita dentro de uma imagem fílmica e narrativa também deve ser notado.

exemplificar a enorme importância que esse tipo de abordagem trouxe aos estudos de cinema em geral.

c. Intermidialidade descrita como um ato performativo, uma “ação”

Em estreita conexão com a visão apresentada anteriormente, podemos também distinguir um aspecto “performativo” enfatizado na teorização intermidiática cinematográfica. Como já vimos anteriormente, Paech descreveu a percepção da diferença de mídia como um “evento”, um “processo”⁴⁵, e esse tipo de retórica persiste em várias outras análises intermidiáticas enfatizando em primeiro lugar a dinâmica das relações intermidiáticas. Essa dinâmica é apresentada como *ars combinatoria* (cf. ROLOFF, 1997, p. 22), *uma peça com formas midiáticas*⁴⁶, ou uma *transgressão das fronteiras da mídia*, um *deslocamento / deslocamento de formas midiáticas*. Na maioria das vezes, no entanto, é apresentado como um “diálogo” entre artes e mídia, redirecionando o termo de Bakhtin que entrou em foco com as teorias da intertextualidade. Então, novamente, esse “dialogismo” envolvido na intermidialidade também pode destacar as diferenças de mídia de uma forma aguda, “diálogos” intermidiáticos podem realmente tornar-se manifestações tangíveis das rivalidades da mídia. Como o livro de Bolter e Grusin sobre remediação declarou: “Uma mídia em nossa cultura nunca pode operar em isolamento, porque deve entrar em relação de respeito e rivalidade com outras mídias” (1999, 65). A intermidialidade cinematográfica, como tal, muitas vezes toma a forma de remediação ou uma reflexão sobre os processos de remediação. O cinema intermidiático incorpora a pintura ou a literatura, mas isso muitas vezes é feito como uma espécie de “*ansiedade de influência*”⁴⁷, as tensões de tais relações são então frequentemente descritas

45 Cf. PAECH: “Intermedialität ist nur denkbar prozessual” (2002, p. 280).

46 Cf. “Zwischen-Spiele” (Müller, 1997), “Spielformen” (SPIELMANN, 1998).

47 Harold Bloom (1973) cunhou a frase que foi amplamente utilizada no discurso sobre intertextualidade.

como guerra (“batalhas entre mídias”) ou em termos psicanalíticos de deslocamentos, repressões.

O exemplo mais característico dessa forma talvez seja a apresentação da relação da *Nova onda* francesa com a literatura: na avaliação de T. Jefferson Kline, os cineastas da *Nova onda* desenvolveram uma relação ambivalente quase edipiana com a literatura que aparece em seus filmes como “uma autoridade constituída e então reprimida” (1992, p. 5). Para eles, a literatura era tanto um modelo quanto uma autoridade a ser questionada, o que pode ser visto nas técnicas usadas para remediar a literatura⁴⁸. Esse protótipo da interpretação do cinema modernista pode ser visto também nas descrições de Dalle Vacche das diferentes rivalidades da mídia, a “proliferação sinais conflitantes e instáveis” (1996, p. 6) dentro de *Pierrot le fou*, de Godard, que culmina no uso de colagem cinematográfica de Godard para desmantelar os poderes tradicionais da pintura e dos retratos⁴⁹.

Os escritos teóricos de Henk Oosterling enfatizam esse aspecto da performatividade de vários pontos de vista: da perspectiva do receptor, podemos dizer que a interpretação da intermedialidade requer um espectador ativo, disposto a participar da interatividade; da perspectiva do artista intermediário de vanguarda, temos o desejo de fazer uma afirmação (muitas vezes, entregar uma mensagem conceitual – não é de admirar que a performance possa ser vista como uma forma típica de intermedialidade), e também de uma visão filosófica geral, podemos notar as “diferenças de tensão” da mídia dentro dos fenômenos de intermedialidade (cf. OOSTERLING, 1998, 2003).

48 Cf. mais sobre isso também no Capítulo Cinco: “*Tensional Differences: The Anxiety of Remediation in Jean-Luc Godard’s Films*.”

49 Cf. Dalle Vacche, no ensaio intitulado *Jean-Luc Godard’s Pierrot le Fou. Cinema as Collage against Painting* usa todos os tipos de imagens para descrever a “ação” violenta que ocorre na interação da mídia na tela: “Em colagem o quadro não regula mais o que entra na composição; a vida parece atingir a tela e deixar seus traços em desafio às normas estéticas e padrões de bom gosto” (1996: p. 108), ou: “a transformação do retrato em colagem também pode abrir o caminho para um novo nível de energia” (1996, p. 129).

As acusações ideológicas que acompanham as ideias sobre a intermedialidade e que vemos sempre também atestam esse ato performativo, aspecto ativo da intermedialidade. Intermedialidade é vista, mais frequentemente, como algo que ativamente “faz”, “realiza” alguma coisa, e não meramente “é”.

- d. Intermedialidade descrita em termos espaciais, como um “lugar” transitório ou impossível (heterotopia)

A Intermedialidade aparece como uma zona de fronteira através da qual transgressões de mídia ocorrem, ou um “lugar” instável de “entre” (“Zwischenraum”), uma passagem de uma mídia para outra⁵⁰. O local das relações intermediáticas a serem desempenhadas é considerado em grande parte da literatura de intermedialidade cinematográfica um *lugar impossível*, uma “heterotopia” fazendo uso do termo de Foucault⁵¹. Também é um fato que explicitamente filmes frequentemente preferem cenários diegéticos que podem ser diretamente associados aos princípios da heterotopia descritos por Foucault (ver, por exemplo, o jardim e o hotel no *Last Year in Marienbad*, 1960), e tais heterotopias muitas vezes também servem como locais alegóricos para que relações intermediáticas sejam trazidas à atenção do espectador em alguns filmes autorreflexivos. (Cf., por exemplo, quase todos os filmes de Greenaway: o espaço imaginário, “impossível”, que mistura tempo e quadros espaciais em *Prospero’s Books*, 1991, a catedral estilizada como espaço ritual e teatral de *The Baby of Mâcon*, 1993, o jardim do *The Draughtsman’s Contract*, 1982, o zoológico em *A Zed e Two Noughts*, 1986, a combinação dos locais diegéticos do trem, do cemitério e do museu em *The Belly of the Architect*, 1987).

50 O título de Raymond Bellour, *L’entre images* (2002) também ecoa essa ideia.

51 É verdade, novamente, que a heterotopia também é usada para descrever a mídia “impossível”, espelhada e ilusória do filme em geral. O termo é usado em referência à intermedialidade cinematográfica, por exemplo, por ROLOFF (1997).

- e. Mapear as configurações intermediáticas e a intermedialidade como parte do domínio do “figurativo”

Em primeiro lugar, deve-se notar que, de acordo com Joachim Paech, a intermedialidade como tal se manifesta como uma espécie de “figuração”. Ele escreve: “O traço da mídia tornar-se-ia descritível como um processo figurado ou uma configuração no filme” (2000). Talvez não surpreenda que, como metodologia, a identificação de figuras específicas do cinema intermediático tenha sido um dos principais objetivos dos estudos intermediáticos do cinema. Tem havido um grande número de análises de filmes individuais com um objetivo explícito de pesquisar a poética histórica da intermedialidade, por assim dizer, de identificar os mais importantes tropos retóricos ou “figuras” da intermedialidade cinematográfica ou uma taxonomia das técnicas básicas que transmitem a diferença midiática.

Algumas dessas figuras são derivadas de técnicas específicas do cinema; outras são “adaptações” transmidiáticas de figuras retóricas mais tradicionais, enquanto algumas parecem ser forjadas em um nível mais poético, na poética de autores individuais. Sem a possibilidade de fazer uma lista completa, vamos revisar alguns desses dois tipos de figurações.

Yvonne Spielmann identifica, por exemplo, uma categoria de relações intermediáticas nos filmes de Peter Greenaway que ela chama de *cluster* (ou seja, “múltiplas” camadas de diferentes imagens ou elementos de imagem, resultando em uma densidade espacial”, (ver: Figs. 1,4-5), intimamente ligada a outra categoria, o intervalo (algo que no cinema clássico marca uma diferença temporal ou media a continuidade, que, no entanto, no cinema intermediático pode mediar a justaposição de diferentes mídias e, assim, resultar em um *cluster*). Embora ela não se refira explicitamente a eles como tropos, a terminologia que também pode ser relacionada à teoria musical implica conotações além de um mero dispositivo formal.

Talvez o tipo de imagem intermediária mais debatido tenha sido o “*tableau vivant*”: um terreno onde a pintura e o cinema podem interagir de diferentes maneiras. A análise de *Passion* de Jean-Luc Godard (1982) por Joachim Paech revelou as múltiplas facetas do uso das reproduções cinematográficas da pintura de Godard como dispositivos que ancoram certos elementos temáticos da narrativa fragmentada e como veículos mais complexos para uma meditação cinematográfica sobre o estado da arte do cinema entre as artes (o próprio Godard as comparou ao funcionamento de um tema musical, uma nota que é tocada, por assim dizer, em cada imagem)⁵². [Figs. 1.6–9.] O que também é muito importante em um *tableau vivant* é que ele não apenas medeia entre a realidade e a ficção ou entre a pintura e o cinema, mas que figura uma relação intermediária mais complexa. Paech escreve: “Em um *tableau vivant*, temos apenas a memória de uma pintura presente e não a pintura em si antes da câmera. O confronto entre cinema e pintura se desdobra em um terceiro nível: o nível do teatro. Esses *tableaux vivants* são na verdade cenas teatrais, nas quais a penetração da câmera na imagem significa uma entrada em um cenário semelhante a um palco. O espaço da imagem torna-se espaço teatral, os corpos representados em uma imagem tornam-se corpos reais ainda desconstruídos em ator e parte interpretados pelo ator” (1989, p. 45). Temos uma representação direta dessa ideia no filme mais recente de Peter Greenaway, *Nightwatching* (2007), [Figs. 1.10–12.] Em que ele apresentou esta interconexão entre a cena da pintura transposta tanto para a tela quanto para o palco do teatro, confrontando assim o olhar e o trabalho manual do pintor (resultando em imagens e texturas) com “atuação” e “observação” teatrais (resultando em diferentes situações e interpretações de situações)⁵³. Brigitte Peucker (2007) enfatiza que *tableaux vivants* no cinema são instâncias extremamente carregadas

52 Cf. as reflexões de Godard sobre seu próprio filme no *Scénario du film Passion* (1982), um vídeo “post-scriptum” para o filme em si.

53 Um filme que continua com o tema de ser “enquadrado” e preso, apresentado em seu anterior *Draughtsman’s Contract*, com o tema de “montagem”, “encenação”.

de intermedialidade nas quais, além do mais, a sensação corporal é acentuada, animando forma mais abstrata à imagem e provocando uma resposta direta, corporal e emocional do espectador⁵⁴.

Joachim Paech identifica na técnica do *desfoque* fotográfico um dispositivo semelhante que pode atuar como uma figura de mediação múltipla entre a transparência da imagem cinematográfica e a representação pictórica, quase palpável e material de uma imagem, por um lado, e a fotografia da realidade do evento captado em movimento do outro (2008).

Outra maneira de obter uma figura intermediária complexa no filme é *traduzir metáforas verbais ou apenas jogos de palavras em imagens cinematográficas* ou narrativas, assim, implícita e autorreflexivamente colocando em primeiro plano no cinema uma profunda relação subjacente entre palavras e imagens, a cultura do livro e aquela do visual, entre discurso e figura. O desenhista “emoldurado” de Greenaway em *The Draughtsman’s Contract* é um bom exemplo disso. A figura principal do filme é tanto uma representação visual da atividade concreta do desenhista de representar a realidade, enquadrando-a, e transferindo-a através de um sistema mecânico de grades para o campo da representação gráfica (encenando o significado de “mise en cadre”), inscrevendo assim o traço de sua própria mídia dentro da representação e da narrativa de “ser enquadrado”, aprisionado. [Figs. 1,13–14.]

Ao lado de Greenaway, Godard também é famoso por um uso extensivo de jogos de palavras e traduções de imagens de palavras. Da multiplicidade de tais exemplos (alguns dos quais analisei, cf. PETHÖ, 2008)⁵⁵, cito agora apenas um. Christa Blümlinger identifica a figura de

54 Outros artistas notáveis ao lado de Jean-Luc Godard, que usaram este dispositivo extensivamente, incluem Peter Greenaway, Derek Jarman ou Raul Ruiz, todos eles também foram sujeitos de tais análises.

55 A versão retrabalhada do artigo pode ser encontrada no volume atual com o título *From the “Blank Page” to the “White Beach:” Word and Image Plays in Jean-Luc Godard’s Cinema* no capítulo sobre o “paradigma de Godard”.

“*défilé*” na obra de Godard como uma não apenas presente em seu curta-metragem intitulado *They all Marched By (On s’est tous défilé, 1988)*, mas em muitos outros filmes. A palavra francesa “*défilé*” que está na base dessa figura complexa significa, além de “*procession*”, também “a passagem do filme de celulóide pelo projetor”. Na forma “*se défiler*” significa “desfazer algo que tenha foi encadeado”, e a frase “para roubar”. Godard chama em todos esses significados, como a procissão, na forma de / funcionando como uma “*mise en scène*” de um número de corpos cruzando o campo de visão, conspicuamente representa a ideia da passagem da imagem em movimento, “viva” – diz Blümlinger (2004, p. 178). Através desta figura, Godard registra “o poder da imagem (e do corpo) que é registrado e depois projetado, mas que em sua própria projeção e movimento constantemente se retrai e permanece, portanto, para sempre evasivo” (2004, p. 187).

Além dessas figurações, há também a possibilidade de explorar as versões cinematográficas de algumas figuras retóricas mais tradicionais, como *metalepsis* (que geralmente envolve uma referência a outra figura ou requer um salto adicional – muitas vezes intermediário – imaginativo para estabelecer sua referência)⁵⁶, ou como *écfrase*, uma figura que implica atravessar fronteiras de mídia. De fato, a *écfrase*, como Bolter e Grusin apontaram, pode realmente ser considerada uma forma de remediação (1999, p. 151-152). Mais uma vez, podemos pensar em vários exemplos de intermedialidade cinematográfica nos filmes de Godard, nos quais uma mídia se torna o espelho do outro e de tal modo *eifrástico*⁵⁷. Em outras palavras, podemos falar de uma *mise en abyme* intermediária. Um dos exemplos mais conhecidos disso é a obra-prima de Godard, *Vivre sa vie* (1962, traduzida como *A Life of her Own/Her Life to Live*), que também inclui uma referência

56 Elaborei sobre a possibilidade das técnicas intermediárias serem percebidas como *metalepsis* (tanto em sentido figurado quanto narrativo) em dois dos ensaios incluídos neste volume: *The World as a Media Maze: Sensual and Structural Gateways of Intermediality in the Cinematic Image; Intermediality as Metalepsis. The “Cinécriture” of Agnès Varda.*

57 Mais sobre as possibilidades de uma *ekphrasis* cinematográfica em PETHÖ (2010a) e no capítulo *Ekphrasis and Jean-Luc Godard’s Poetics of the In-Between.*

direta à própria tradição ecrástica. Aqui no último episódio, um jovem lê um fragmento do conto de Edgar Allan Poe, *The Oval Portrait*, que inclui uma éfrase de uma pintura e toda a sequência exhibe o “impulso ecrástico” do cinema que visa rivalizar com as outras artes, remediando formas tradicionais de retratos tanto nas artes visuais quanto na literatura. As representações embutidas ostentam a múltipla midialidade do cinema, mas também resultam em um processo infinito de significação. Da mesma forma, em outros filmes de Godard, os numerosos reflexos de personagens em pinturas, cartazes, desenhos em quadrinhos, iconografia de filmes de gênero, figuras literárias, etc. podem ser vistos em paralelo com a lógica da remediação tradicional da éfrase literária. Para não mencionar o projeto ecrástico final de Godard, a série de ensaios intitulados *Histoire(s) du cinéma* (*Histórias do Cinema*, 1989-1999). Paech argumenta (2002) que a principal figuração do filme é a diferença midiática entre o vídeo como mídia “individual” (como o vídeo-gráfico “escrita”, uma mídia adequada para arquivos pessoais) e a mídia onírica do filme. Sem contestar isso, também podemos observar que, como um todo, a(s) *Histoire(s)* realiza uma fusão paradoxal da colagem fotográfica, o texto caligramático com os aspectos musicais e espirituais da montagem cinematográfica e, assim, usando uma mídia aparentemente arcaica ou primitiva (com superposições, dissoluções, inserções fotográficas, etc.), relativamente simples, Godard efetivamente cria uma mídia intermediária singular para o cinema falar sobre o cinema⁵⁸.

Em conclusão, podemos dizer que essa metodologia de mapeamento de figuras intermediárias não só produz dados para uma poética histórica da intermedialidade cinematográfica, mas também efetivamente distancia os estudos de intermedialidade da intertextualidade, um conceito que costumava ter muito em comum

58 Para uma análise mais detalhada da natureza ecrástica do filme, ver PETHŐ (2009a). O artigo foi reescrito para os propósitos deste presente volume no ensaio incluído no capítulo sobre Godard: *Post-Cinema as Pre-Cinema and Media Archaeology in Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma*.

com a sua gênese. Enquanto na intertextualidade temos “um objeto que aparentemente se dissolve em suas relações”, na intermedialidade cinematográfica, mais recentemente, parece que nos aproximamos cada vez mais do que Oosterling define como o “sensato”, ou o que Peucker considera, “a imagem material”: ou seja, uma entidade corpórea quase palpável em sua densidade intermediática.

Ao mesmo tempo, podemos também testemunhar uma forte influência direta do conceito de *Figural* (1971) de Lyotard aplicado não apenas ao filme em geral (como foi sistematicamente feito por D. N. Rodowick nos capítulos dedicados ao cinema em seu livro, *Reading the Figural*, 2001), mas em particular às ocorrências intermediáticas. Para Lyotard, “o figural é um outro indescritível, necessariamente em ação dentro e contra o discurso, interrompendo a regra da representação. Não se opõe ao discurso, mas é o ponto em que as oposições pelas quais o discurso funciona são abertas a uma heterogeneidade ou singularidade radical. Como tal, o figurativo é o traço resistente ou irreconciliável de um espaço ou tempo que é radicalmente incomensurável com o do significado discursivo”. (READINGS, 1991, p. xxiv)⁵⁹. O conceito de

59 Cf. a avaliação adicional do conceito de Lyotard por Leituras: “Contra a regra do discurso no espaço figurativo ou textual, Lyotard insiste no figurativo. É crucial entender que o figural não é simplesmente oposto ao discursivo, como outro tipo de espaço. Lyotard não está fazendo uma afirmação romântica de que a irracionalidade é melhor que a razão, que o desejo é melhor que o entendimento. Se a regra do discurso é primariamente a regra da representação por oposições conceituais, a figura não pode simplesmente ser oposta ao discursivo. Em vez disso, a figura abre o discurso para uma heterogeneidade radical, uma singularidade, uma diferença que não pode ser racionalizada ou incluída na regra da representação. A figura do discurso evoca uma diferença ou singularidade de objetos (A não é B) que não pode ser pensada sob a lógica da identidade, como uma oposição (A é definida por não ser o resto do sistema). O sistema discursivo não pode lidar com essa singularidade, não pode reduzi-la a uma oposição dentro da rede. O objeto resiste a ser reduzido ao estado de mera equivalência ao seu significado dentro de um sistema de significação, e o figurativo marca essa resistência, a sensação de que não podemos “dizer” tudo sobre um objeto, que um objeto sempre em algum sentido permanece “outro” em qualquer discurso que possamos manter sobre ele, tem uma singularidade em excesso de quaisquer significados que possamos atribuir a ele. O figurativo surge como a coexistência de espaços incomensuráveis ou heterogêneos, do figurativo no textual, ou o textual no figurativo”. (READINGS, 1991, p. 3-4.) Também podemos notar que os comentários de Barthes sobre o fotograma de Eisenstein (em ‘the third meaning’, 1977, p. 52-69), ou mesmo a ideia de Eisenstein de escrita hieroglífica ‘no cinema pode ser vista em paralelo com a noção de ‘figural’ de Lyotard. Além disso, o conceito de “imagemtexto” de W. J. T. MITCHELL (1994a) compartilha ideias semelhantes em um nível mais geral.

sublime de Lyotard também pode ser aplicado: a intermedialidade é frequentemente vista como tendo o objetivo final de “figurar o infigurável”, o incomensurável. Este é obviamente o caso de Godard, por exemplo, que, em *Vivre sa vie*, tenta por diferentes formas de mídia e representações “figurar” a identidade e beleza “infigurável” de Nana / Anna Karina. (A imagem final de Nana / Anna Karina que obtemos no filme é colocada em algum lugar em um espaço impossível entre a arte e a realidade, entre uma mídia e outra). Ou podemos notar o caso da *Histoire(s) du cinéma* em que Godard considera, por um lado, como disse Jacques Rancière, a imagem “como promessa de carne” (2007, p. 8) e, por outro lado, considera que o cinema é, em última instância: “Nem uma arte, nem uma técnica. Um mistério”, ou em outras palavras - tomando emprestada a expressão de Malraux – “a moeda do absoluto”. A(s) *Histoire(s)* desta forma destaca, paradoxalmente, tanto a natureza tangível e artesanal de um cinema de medialidade quase corpóreo e intermedialidade sensual, da transcendência do “reel” para o “real” e – por meio das “figurações” intermidiáticas – um cinema que está chegando a domínios que são intangíveis, infiguráveis, invisíveis.

O mapeamento de tais tendências trouxe o estudo da intermedialidade cinematográfica para longe da mera listagem de combinações de mídias ou analogias de relações intertextuais. Como Henk Oosterling observou, houve, em geral, uma grande mudança “da utopia do Gesamtkunstwerk para a heterotopia da intermedialidade” (2003, 38), mas, além disso, acrescentamos que hoje em dia podemos testemunhar uma mudança igualmente importante em direção a um reconhecimento dos domínios não discursivos do cinema e os modos mais sensuais de percepção.

FIGURAS

Figuras 1.1-3. Roman Polanski: *Tess* (1979): uma sensação de “literariedade” transmitida através de imitações ostensivas de pinturas ou estilos pictóricos.



Figuras 1.4–5. *Clusters* de imagens cinematográficas de *Prospero's Books* (1995), de Peter Greenaway.



Figuras 1.6–9. O “tableau vivant:” um site onde a pintura e o cinema podem interagir, por ex. Jean-Luc Godard: *Passion* (1982).





SUMÁRIO

Figuras 1.10-12. *Nightwatching* de Peter Greenaway (2007):
“animando a imagem” através da transposição da cena
da pintura para a tela e para o palco do teatro.



Figuras 1.13–14. Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract* (1982): uma correspondência entre a representação visual da atividade do draughtsman de representar a realidade, enquadrando-a, e a narrativa de “ser enquadrada”, aprisionada.



REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Joseph D. and Barbara Fisher Anderson, eds. *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.
- ARAGAY, Mireia. *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf. A New Laocoön. Artistic Composites and the Talking Film. In: *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957 [1938], p. 199-215.
- _____. Composites of Media: The History of an Idea. *Michigan Quarterly Review*, 38, 4 (Fall), 1999, p. 558-61.
- AUMONT, Jacques. *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier, 1989.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.
- BAZIN, André. In Defense of Mixed Cinema. In: *What is Cinema? I*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967. [1958-1965], p. 53-76.
- _____. Painting and Cinema. In: *What is Cinema? I*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967. [1958-1965], p. 164-169.
- BELLOUR, Raymond. *L'entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Mots, Images, P.O.L., 1999.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BLÜMLINGER, Christa. Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard. In: *For Ever Godard*, eds. Michael Temple, James S. Williams, Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 2004, p. 178-188.
- BOLTER, Jay David and Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- BONFAND, Alain. *Le cinéma saturé: Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*. Paris: coll. 'Epiméthée,' PUF, 2007.
- BONITZER, Pascal. *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Editions de l'Étoile, 1987.
- BORDWELL, David. The Musical Analogy. *Yale French Studies*, No. 60, Cinema/Sound, 1980, p. 141-156.

_____. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA. and London, England: Harvard University Press, 1989.

_____. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. *In: Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, eds. David Bordwell and Noël Carroll. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, p. 3-37.

CANUDO, Ricciotto. The Birth of a Sixth Art. *In: French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, ed. Richard Abel. Princeton: Princeton University Press, 1993 [1911], p. 58-66.

CARROLL, Noël. Medium Specificity Arguments and Self-Consciously Invented Arts: Film, Video and Photography. *Millenium Film Journal* 14-15, 1984-85, p. 127–153.

_____. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____. *Engaging the Moving Image*. New Haven–London: Yale University Press, 2003.

CHATMAN, Seymour. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). *In: On Narrative*, ed. W. J. T. Mitchell. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981, p. 117-137.

DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

EICHENBAUM, Boris. Problems of Film Stylistics. *Screen* vol. 15 no. 3(Autumn), 1974 [1927], p. 7-34.

_____. ed. *Poetika kino*. Moscow, Leningrad: Kinopechat, 1927.

EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. New York: Harcourt, 1942.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ELSAESSER, Thomas and Adam Barker, eds. *Early Film*. London: British Film Institute, 1989.

FELLEMAN, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2006.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces (1967), Heterotopias. *Diacritics* 16 (Spring), 1986 [1984], p. 22-27.

GAUDREAU, André and Philippe Marion. The Cinema as a Model for the Genealogy of Media. *Convergence* No. 8, 2002, p. 12-18.

HEINRICHS, Jürgen and Yvonne Spielmann. Editorial to the special issue: 'What is Intermedia?', *Convergence* No. 8, 2002, p. 5-10.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York and London: NYU Press, 2006.

JOST, François. Der Picto-Film. In: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*, eds. Jürgen E. Müller and Markus Vorauer. Münster: Nodus Publikationen, 1993, p. 223-237.

_____. Des vertus heuristiques de l'intermédialité. *Intermédialités*, No. 6 (automne), 2005, p. 109-119.

KLINE, Jefferson T. *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Palo Alto: Stanford University Press, 1999 [1986].

LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

LIEBSCH, Dimitri. Das lange Ende des Stummfilms. In: *Rudolf Arnheim oder Die Kunst der Wahrnehmung. Ein interdisziplinäres Portrait*, eds. Christian G. Allesch and Otto Neumaier. Vienna: WUV Universitätsverlag, 2004, p. 69-85.

LINDSAY, Vachel. *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan, 1915.

LUTTICKEN, Sven. Undead Media. *Afterimage*, Vol. 31, 2004, p. 12-13.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck. 2002 [1971].

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001a.

MANOVICH, Lev. Lev Manovich Analyzes the Post-Media Age. Article on the site of *ArtMargins*, 2001b. Disponível em: <http://www.artmargins.com/index.php/featured-articles/412-lev-manovich-analyzes-the-post-media-age>. Acesso em: 28 nov. 2018.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

MÜLLER, Jürgen E. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996.

_____. Jean-Luc Godard und die Zwischen-Spiele des Films. In: *Godard intermedial*, eds. Volker Roloff and Scarlett Winter. Tübingen: Stauffenburg, 1997, p. 108-128.

_____. Intermedialität und Medienhistoriographie. In: *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, eds. Joachim Paech and Jens Schröter. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 31-47.

_____. Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de pertinence. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Elleström, Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2010a, p. 211-225.

_____. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, Vol. 2, 2010b, p. 15-39. Disponível em: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-2.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2019.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay. A Psychological Study*. New York and London: Appleton, 1916.

OOSTERLING, Henk. Intermediality. Art between Images, Words, and Actions. In: *Think Art. Theory and Practice in the Arts of Today*, eds. Mari Bartomeu and Jean-Marie Schaeffer. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998, p. 89-100.

_____. Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*. Towards the Ontology of the In-Between. *Intermédialités* No. 1 (Printemps), 2003, p. 29-46.

PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 1988.

_____. *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*.

Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1989.

_____. Die Spur der Schrift und der gestus des Schreibens im Film. In: *Godard intermedial*, eds. Volker Roloff and Scarlett Winter. Tübingen: Stauffenburg, 1997, p. 41-57.

_____. "Artwork – Text – Medium. Steps en Route to Intermediality", 2000. Disponível em: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>. Acesso em: 27 nov. 2018.

_____. Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*. In: *Mediale Performanzen*, eds. Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, and Irmgard Maassen. Freiburg: Rombach, 2002, p. 275-297.

_____. *Le Nouveau Vague* oder Unschärfe als intermediale Figur. In: *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, eds. Joachim Paech and Jens Schröter. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 345-361.

PETHŐ ÁGNES. The Screen is a Blank Page: Jean-Luc Godard's Word and Image Plays. In: *Words and Images on the Screen. Language, Literature, Moving Images*, ed. Pethő Ágnes. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 159-187.

_____. Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Elleström. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009a, p. 211-225.

_____. Deconstructing Cinema as a Narrative Medium in Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinema. In: *Orientation in the Occurrence*, ed. István Berszán. Cluj-Napoca: Komp-Press, 2009b, p. 317-331.

PEUCKER, Brigitte. *The Material Image. Art and the Real in Film*. Palo Alto: Stanford University Press, 2007.

PUNT, Michael. Parallel Histories: Early Cinema and Digital Media. *Convergence* No. 6, 2000, p. 62-76.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités* No. 6 (Automne), 2005, p. 43-64.

RANCIÈRE, Jacques. *The Future of the Image*. London: Verso, 2007.

READINGS, Bill. *Introducing Lyotard: Art and Politics*. London: Routledge, 1991.

RODOWICK, David N. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Duke University Press, 2001.

_____. An Elegy for Theory. *October* No. 122 (Fall), 2007a, p. 91-109.

_____. *The Virtual Life of Film*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2007b.

ROLOFF, Volker. Zur Theorie und Praxis der Intermedialität bei Godard. Heterotopien, Passagen, Zwischenräume. *Godard intermedial*, eds. Volker Roloff, Scarlett Winter. Tübingen: Stauffenburg, 1997, p. 3-25.

ROLOFF, Volker and Scarlett Winter, eds. *Godard Intermedial*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. L'instance graphique dans l'écriture du film. "A bout de souffle, ou l'alphabet erratique." *Littérature* 46. Mai, 1982, p. 59-82.

RUSSELL, Catherine. Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist. In: *A Feminist Reader in Early Cinema*, eds. Jennifer M. Bean and Diane Negra. Durham: Duke University Press, 2002, p. 552-571.

SCHRÖTER, Jens. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *montage/av* 7/2, 1998, p. 129-154.

SPIELMANN, Yvonne. "Framing, Fading, Fake: Peter Greenaways Kunst der Regeln". In: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, ed. Joachim Paech, 1994, p. 132-149.

_____. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

_____. Intermedia in Electronic Images. *Leonardo* 34. 1, February, 2001, p. 55-61.

STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean- Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

_____. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

STAM, Robert and Alessandra Raengo, eds. *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

_____. eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

STRAUVEN, Wanda, ed. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

VESNA, Victoria. *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2007.

2

Lorine Pruette

UM ESTUDO PSICANALÍTICO DE EDGAR ALLAN POE¹

1. Cf. PRUETTE, Lorine. A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe. *The American Journal of Psychology*, Vol. 31, No. 4, Oct., 1920, p. 370-402. University of Illinois Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1413669>. Acesso em: 6 fev. 2018. De acordo com a Lei de Copyright norte-americana, este texto está em domínio público, tendo em vista ter sido publicado antes de 1 de janeiro de 1923. Optei por manter certa correspondência entre as estruturas linguísticas entre os textos de partida e de chegada, dado que, embora deixei o resultado tradutório um tanto empolado, tem como objetivo refletir a redação psicanalítica da autora. Assim, este texto que envolve a biografia de Poe com o universo da psicanálise freudiana ainda é bastante produtivo no que diz respeito ao resumo de aspectos relevantes da vida e obra do bostoniano, mas quanto às assertivas de cunho mais deterministas, embutidas na análise psicanalítica acerca da vida de Poe, certamente há margem para controvérsias e contrarrazões sobre a visão da autora ao medicalizar e psicologizar de modo taxativo Edgar Allan Poe, visto por ela como um gênio, mas ainda assim, se ancorando em estudos da época, a psicanalista vislumbra Poe como um doente mental, vitimado por uma série de acontecimentos pessoais trágicos, o que não invalida o excelente trabalho de Pruette, que tem valor histórico indiscutível, embora do ponto de vista biográfico também haja afirmações igualmente questionáveis. Ao cabo, as análises literárias feitas por Pruette continuam bastante convidativas à reflexão. A revisão desta tradução foi feita pela pesquisadora e amiga Anarcisa de Freitas Nascimento [N. T.].

A vida de Edgar Allan Poe deve ser considerada um registro infeliz daquele “desastre” que “seguiu cada vez mais rápido” este homem de brilhantes capacidades até que o levasse à oposição com a maior parte do mundo, privou-o do amor que ele tanto ansiava, paralisou suas habilidades criativas, seduziu a procurar um nepente vago no uso de drogas e estimulantes, e, com seu objetivo implacável atingido, lança-o de lado, em um desastre inescapável, para morrer em escura tragédia em um bar de Baltimore. Sem seguir mais essa concepção antropomórfica do destino, devemos estar impressionados de que tanto as circunstâncias ambientais quanto a herança natural parecem conspirar para lançar o jovem poeta em um lugar sombrio e selvagem, com uma beleza que arrepia ainda mais do que entristece.

O psicanalista que procura investigar os primeiros detalhes da vida para encontrar ali as causas de muitas das associações e complexos, que até mesmo obscurecem os desenvolvimentos dos anos posteriores, será perturbado no caso de Poe com dados escassos e conflitantes. A tentativa foi feita neste documento para seguir aqueles relatos que parecem ser carimbadas com o mais forte grau de autenticidade ou, pelo menos, de probabilidade.

Edgar Poe nasceu em Boston, em 19 de janeiro de 1809, enquanto seus pais se apresentavam em um teatro local. Naquela época, eram muito pobres, de modo que seu nascimento, apesar dos distintos ancestrais, podia ser considerado humilde, tanto do ponto de vista da riqueza quanto do status social que os atores então ocupavam. No entanto, de seu avô paterno, um general de fama revolucionária, gabava-se de uma linhagem alta e afirmava consistentemente seu orgulho de ser descendente de uma mulher tão bela e tão nobre quanto sua mãe, que tanto honrou como foi honrada por sua profissão. Tais afirmações sugerem que ele falou tanto para se convencer como para convencer os outros. Enquanto a realidade permitia a ele pleno direito de se orgulhar de sua descida, ainda assim as circunstâncias

se moldaram para nublar essa realidade a ponto de transformar seu espírito orgulhoso e sensível em constante alerta contra a possibilidade de uma indignidade.

O pai de Poe foi vítima de tuberculose, tal qual foi mais tarde sua prima-esposa. Logo após a morte do pai, a mãe morreu em abjeta necessidade em Richmond, deixando seus três filhos pequenos à mercê de estranhos. Edgar tinha então dois anos de idade. Os órfãos foram adotados por diferentes famílias e parecem ter sabido muito pouco um do outro. O irmão mais velho William era, para citar as palavras de um primo, J. P. Poe, “um homem de bom gosto e gênio, e escreveu muitos versos fugazes, que foram perdidos, mas que dizem ter exibido um poder poético de alta ordem”. Ele não era avesso ao álcool, e depois de sua rejeição como amante, foi para o mar, onde, por meio de imprudência, entrou em luta com um marinheiro; ele morreu com a idade de vinte e seis anos, deixando para trás a reputação de grandes, mas desperdiçados talentos. A criança mais nova, Rosalie, estava tão aborrecida que nunca conseguia ter proficiência em nada na escola; ela era totalmente incapaz de manter sua própria subsistência, e depois que a família, que a princípio a deixara, deixou de ajudá-la, ela levou por muitos anos uma existência precária até ser finalmente admitida em uma instituição de caridade em Washington. Lá ela foi creditada com muitas excentricidades; ela morreu com sessenta e quatro anos. Diz-se que Samuel Poe, uma notável singularidade de Baltimore, era o tio do poeta. Seu pai, educado pela lei, achava tal existência insuportável e, após várias rebeliões, separou-se de sua família, casando-se com a atriz inglesa Elizabeth Arnold, adotando sua profissão. Esses fatos parecem indicar uma mancha neurótica persistente na herança paterna de Poe. Esse sistema nervoso inferior predispôs muitos da família a fugir da realidade, sendo o alcoolismo sua forma favorita de eretismo. Praticamente nada se sabe da herança materna de Poe, tendo Elizabeth Arnold sido órfã nascida no mar. Dizem que ela foi extremamente talentosa no canto, na atuação e na

pintura. Edgar herdou sua habilidade artística, foi muito inteligente no desenho e muito apaixonado por música. Juntamente com esses dons das musas, ele herdou também os personagens que deviam levá-lo ao fim mais triste e mais terrível do que o de sua mãe jovem atriz, passando fome em Richmond.

Algumas semanas após a morte da Sra. Poe, o teatro da *Broad Street*, onde ela estava atuando, foi consumido na terrível conflagração da véspera de Natal de 1811. A morte de tantas pessoas ilustres presas nesta armadilha de fogo enviou uma emoção de horror através dos Estados Unidos, algo que foi discutido em voz baixa pelos virginianos por muitos anos depois. A história desse acontecimento e a visão do prédio queimado onde sua linda mãe tantas vezes enfeitava o palco, deve ter tido um poderoso efeito sobre a imaginação do jovem Edgar, de modo que mesmo em tenra idade apareceu para ele a trilogia que então possuiria sua mente anos após – morte, amor e beleza.

Agora um pai e primo tuberculosos, um tio excêntrico, um irmão bêbado, assim como muitos parentes conhecidos por um “uso libérrimo da garrafa”, e uma irmã imbecil, combinada com o gênio peculiar do próprio poeta, sua sensibilidade a efeitos de estimulantes e ataques temporários de insanidade em relação ao final de sua vida, formam evidências bastante conclusivas de que havia na família Poe uma decidida inferioridade orgânica. A lesão no cérebro da qual Edgar sofreu na vida posterior pode ter sido resultado de infecção sífilítica ou de apoplexidade, ou causada por um cérebro inferior herdado pelo qual, segundo Lombroso, o gênio é uma compensação excessiva. (1, b.).

Com a morte de sua mãe, Edgar foi adotado e batizado na família de John Allan, um fazendeiro da Virgínia. Da esposa sem filhos de Allan, o menino recebeu considerável afeição, embora seja improvável que ela tenha sido capaz de realmente entender o seu brilhante filho adotivo. O pai adotivo parece tê-lo considerado com um sentimento ambivalente de boa e má vontade. Nos primeiros anos, ele estava

indubitavelmente orgulhoso da beleza e da precocidade do menino, e adorava tê-lo em casa para entreter os convidados depois do jantar, recitando longas passagens de poesia. A tensão de tais ocasiões deve ter sido severa para a criança sensível e excitável. É em tais encontros festivos que se diz que ele adquiriu, desde muito cedo, o gosto pelo álcool, que mais tarde desempenharia uma parte tão sinistra em sua ruína. O Dr. Bransby, com quem estudou na Inglaterra por cinco anos, descreveu-o como “um menino rápido e inteligente” que “teria sido um menino muito bom se não tivesse sido mimado por seus pais”, que “lhe permitia uma quantidade extravagante de dinheiro de bolso, o que lhe permitiu entrar em todos os tipos de danos” (7). Sua primeira infância, então, foi passada como o filho mimado de pais indulgentes, que lhe deram dinheiro no bolso em vez de amor e simpatia. O próprio Poe, ao falar de seus pais adotivos, diz que nunca recebeu o afeto paterno ou a simpatia familiar pelos quais ansiava. Mas de acordo com seu biógrafo, John H. Ingram, “Ao longo da vida, uma sensibilidade mórbida ao afeto era um dos traços mais distintivos de Poe”, e é altamente provável que qualquer afeto normal parecesse insuficiente para o garoto neurótico.

Os Allans partiram para a Inglaterra em junho de 1815, levando consigo seu filho adotivo. Edgar foi colocado na escola sob o comando do Dr. Bransby em Stoke-Newington, então um subúrbio de Londres. Esse lugar histórico e antigo, com suas caminhadas sombrias e lembranças de grandes e malfadados senhores e senhoras, tornou-se o lar do filho gênio durante os cinco anos seguintes; anos em que a imaginação infantil vivificava a vida, alimentada pela sabedoria dos clássicos e pela atmosfera penetrante da antiguidade; anos em que o amor apaixonado pela beleza se transformou na amabilidade da velha cidade inglesa para gratificação; anos também, em que as primeiras tentativas de fazer versos foram iniciadas. Não é preciso dizer que, se o menino sensível tivesse passado aqueles cinco anos impressionáveis em uma atmosfera diferente – tivesse ele então conhecido uma vida familiar normal e formasse as associações normais com pai e mãe

–, sua história seria muito diferente. Sua separação dos Allans nesse período definitivamente impedia o estabelecimento de vínculos de afeição que poderiam, em anos posteriores, ter mudado tanto sua atitude quanto a deles. Em 1820, novamente no verão, Edgar retornou com os Allans para a América. A importância para o filho sonhador dessas duas longas viagens marítimas deve ter sido tremenda. Viagens marítimas predispõem à introspecção, e seis semanas no mar nessas duas ocasiões proporcionaram um grande estímulo à imaginação do menino e ao amor pelo belo. Muitas de suas histórias mostram claramente o efeito do mar sobre ele e a observação atenta que ele deve ter feito em algum momento.

Retornando a Richmond, Edgar Allan entrou em uma elegante escola preparatória. Ao crescer, ele percebeu a posição anômala que ocupava na casa de Allan e entre os arrogantes e aristocráticos filhos de Richmond.

Sua supremacia no treinamento intelectual e sua fácil proeza física fizeram dele o mais ilustre menino de escola em Richmond, mas ele não teve permissão para obter prazer dessa alta eminência. Seus companheiros de brincadeira, muito bem treinados em genealogia e ensinados em orgulho extravagante de ascendência, não o deixaram esquecer que sua mãe era uma atriz e que os privilégios que ele gozava e invejava eram devidos à beneficência de um comerciante escocês. Esses lembretes de sua herança e ambiente o forçaram a um mau humor antinatural e o favoreceram em grande parte desse companheirismo franco e amigável baseado em um senso de igualdade total. (9b, Intro.). (Tradução minha).

Tal situação, é claro, aumentou o orgulho rebelde de Edgar, fez com que ele sentisse a necessidade de se defender contra a menor sugestão de inferioridade. Sentir-se ou imaginar-se tolerado ou desprezado intensificava seu desejo de superioridade. Tornou-se um nadador ousado, correu grandes riscos para se mostrar acima dos outros e não suportou nenhuma implicação de que alguém fosse igual

a ele em seu esporte escolhido. Sua predileção precoce por Byron possivelmente o levou a fazer essa identificação com o poeta britânico, que também era conhecido por suas proezas como nadador. Sua liderança em atividades intelectuais deve ter o levado a incorrer ainda mais na inimizade de seus colegas de escola. Ele parece não ter feito nenhum esforço para agradar aos jovens aristocratas; era procurado em vez de procurar pelos outros. Um de seus colegas de escola disse: “Poe, pelo que me recordo agora, era voluntarioso, caprichoso, inclinado a ser arrogante, e apesar de impulsos generosos, não é estável, ou amável; e então o que ele iria exigir foi recusado a ele” (7). O resultado de tal situação tensa era de se esperar. O menino adolescente recolheu-se cada vez mais dentro de si, buscando consolo em seus próprios sonhos e imagens mentais, de modo que quando chegou à Universidade da Virgínia, aos dezessete anos, é dito que ele tinha muitas qualidades nobres e sendo dotado pela natureza com grande gênio e diversidade de talentos, mas com uma disposição para o isolamento e com poucos amigos íntimos.

Poe foi registrado na Universidade da Virgínia de 14 de fevereiro a 15 de dezembro de 1826. Ele estava em boas condições com a faculdade e obteve distinção na análise final em latim e francês, então as maiores honras a serem obtidas. Fora a teoria de Jefferson, cuja criação era a nova Universidade, de que não deveria haver restrições aos estudantes, a não ser a expectativa de que eles se comportassem como cavalheiros. Os jovens lançaram-se com entusiasmo na liberdade de tal vida; a maioria deles ricos e de alta linhagem, eles se propuseram a levar a vida de extravagância imprudente, de bravata e cavalheirismo, que eles consideravam característica de um cavalheiro naquele período. Jogar e beber eram indispensáveis para suas ideias do que deveria fazer um cavalheiro. Poe caiu prontamente em ambas as diversões, jogou de forma imprudente e deixou a Universidade devendo \$2.000 como dívidas de honra. Ao beber, notou-se que bebia um copo de ponche, aparentemente desejando a estimulação e não o sabor da

bebida. Um copo, também, foi dito ser tudo o que ele normalmente desejava. Esse hábito de beber *en barbare*, como Baudelaire chama isso, manteve-se por toda a vida. (12, p. 33). Na universidade, ele era conhecido por sua habilidade em escrever histórias extravagantes, bem como em fazer versos.

A inferioridade orgânica dos pulmões e da mente, se seguirmos as teorias de Adler, exigiu compensação, que a juventude encontrou no desenho e na escrita de histórias e poemas (1, b.). Sua “sede de poder”, como vimos acima, não toleraria superior nem igual, em atividades físicas ou mentais, e foi essa intolerância às reivindicações da mediocridade que lhe trouxeram mais tarde a inimizade de grande parte do mundo literário. Ele próprio era conhecido por negar e afirmar sua grande ambição, mas sua meta ideal de superioridade como um “literato” deve ser considerada a “ficção norteadora” de sua vida. Em seus poemas e em suas histórias, ele narrou consistentemente suas tentativas para o único campo em que era preeminente, a representação da beleza e do horror. Sua insistência, como crítico, de que a beleza é o único motivo da poesia, pode ser vista como uma tentativa de colocar a marca da aprovação crítica naquilo que ele próprio fez melhor. Seu sentimento de “degradação” e de “inferioridade” o estimulou com a determinação apaixonada de estar “no topo”. Se seu “protesto masculino” não poderia ser satisfeito de nenhuma outra maneira, ele se voltava para a degradação de outros, como testemunha seus ataques a Longfellow e a outros poetas como plagiadores. O próprio Poe acreditava que sua devoção absolutamente inabalável à verdade era responsável por suas críticas contundentes, mas mesmo quando verdadeiras, como geralmente eram, tais críticas representavam não uma devoção abstrata à verdade, pela qual ele estava disposto a sofrer privações e dificuldades, mas foram devidas à pressão de sua própria ficção orientadora, lutando pela maximização de sua consciência egótica. Com mulheres poetas, Poe raramente, quase nunca, era crítico. Seu desejo de superioridade parecia com as mulheres

assumir uma forma totalmente diferente. Ele tinha a característica de supervalorização do sexo oposto, algo que, de acordo com Adler, está invariavelmente ligado à constituição neurótica. (1, a.).

As conclusões de Brill, baseadas em estudos sobre crianças únicas⁶¹ ou favoritas, são bastante aplicáveis a Edgar Poe. Brill descobriu que a criança adulta só mostra uma característica proeminente, ou seja, ela é uma concorrente muito pobre na luta pela existência. (2.). Depois de deixar a Universidade, o jovem Poe entrou no escritório do Sr. Allan, onde achou o trabalho intolerável. Assim como seu pai havia feito antes dele, ele se esquivou de encarar os fatos duros da vida cotidiana prosaica, para buscar a atmosfera mais livre do mundo artístico, onde ele poderia obter uma maior gratificação por seus impulsos egoístas. Indo para Boston, a cidade que sua mãe amava e onde ela disse ter encontrado seus “melhores e mais verdadeiros amigos”, ele publicou um pequeno volume de poemas juvenis que atraíram pouca atenção. Ele tinha então dezenove anos e alguns dos poemas haviam sido escritos quando ele tinha doze anos. Incapaz de sustentar-se pelo esforço literário na cidade de seu nascimento, ele se juntou ao exército como um soldado, onde se distinguiu por sua conduta exemplar e tornou-se um sargento-major aos vinte anos de idade. O tenente Howard testemunhou depois que “seus hábitos são bons e totalmente livres de bebida”; o capitão Griswold considerou-o “altamente digno de confiança”; o coronel Worth disse que seu comportamento era “altamente louvável e merecedor de confiança”. (6, p. 71). Seu pai adotivo garantiu a ele uma nomeação para West Point, da qual ele renunciou em cinco meses. A. B. Magruder, um contemporâneo, escreve: “Ele era um erudito francês, e tinha uma aptidão maravilhosa para a matemática [...] Ele era um devorador de livros, mas sua grande culpa foi sua negligência e aparente desprezo pelos deveres militares. Seu temperamento rebelde e caprichoso o

61 Todas as variações desta expressão no decorrer do artigo referem-se a ideia de filho único, seja do ponto de vista biológico ou por adoção. [N.T.].

fez, por vezes, totalmente desatento ou indiferente à rotina comum” (6, p. 84-85). A sua renúncia não sendo aceita, e encontrando a vida do cadete tão incômoda, ele deliberadamente infringiu as regras e trouxe para si uma demissão judicial e desonrosa. Sua conduta e o rápido casamento do pai adotivo após a morte da Sra. Allan, em 1829, cortou definitivamente suas relações com Allan e eliminou qualquer possibilidade de obter a herança que ele esperava. Aquele momento de sua vida em diante foi um registro exaustivo de lutas pelas necessidades básicas da vida. Na época em que seu primeiro conto foi aceito, ele estava em um estado tão deplorável que teve vergonha de suas roupas para aparecer em uma sociedade decente. Apesar de seu reconhecido gênio e grande indústria, ele foi condenado a viver como um escritor e editor de revista muito mal pago, nunca foi capaz de fazer qualquer progresso no sentido de garantir algo que se aproximasse da dependência financeira, e sua jovem esposa morrendo na miséria.

Brill descobriu ainda que o menino único, constantemente associado a adultos, “costuma ser precoce mesmo na infância e, à medida que envelhece, acha muito difícil associá-lo a pessoas de sua própria idade” (2, p. 258.). Bohannon, por seus estudos exaustivos de crianças únicas, confirma esse julgamento. Ele diz,

134, de um total de 269, se dão mal com os outros, 54 apenas razoavelmente bem, enquanto apenas 81 parecem ser normais em suas relações sociais. Quando eles discordam de outras crianças, geralmente é por causa do desejo de governar. Se falharem nesse desejo, é provável que se recusem a se associar com as crianças que causam o fracasso e, em certa medida, tenham sucesso no desejo de obter o que querem, seja escolhendo os companheiros mais jovens a quem eles podem controlar ou os mais velhos, que estão dispostos a conceder indulgência (3, p. 489). (Tradução minha).

Enquanto Poe impressionava muitos com seu brilho e charme, sua conduta errática constantemente afastava dele mesmo aqueles amigos que ele fazia – e ele parecia criar inimigos muito mais

facilmente do que amigos. Ele tinha a tendência característica do neurótico de começar a vida novamente com cada novo amigo e cada mudança de circunstância, sentindo um novo entusiasmo e outra oportunidade, que ele perdia através dos caprichos de sua própria conduta. Neste contexto, sua vontade de poder manifestou-se através de sua reiteração frequente de que ele tinha milhares de amigos. Bohannon descobriu que a precocidade também é o traço mais proeminente de crianças únicas. A precocidade de Poe já foi mencionada. Parece provável que nenhum outro poeta de língua inglesa escreveu tão cedo uma poesia tão boa.

Da mesma forma, Brill descobriu que o filho único, por meio do mimo de seus pais, é na vida adulta incapaz de suportar a menor depreciação. Poe mostrou essa característica de tempos em tempos em suas respostas indignas a críticas que uma natureza mais equilibrada teria ignorado. Também o filho único se torna um egoísta confirmado e é vaidoso, ciumento e invejoso. Depois da precocidade, Bohannon encontrou as características mais proeminentes: egoísmo, imaginação, afeição, ciúme, defeitos mentais, temperamento, obstinação, vaidade – todos os quais são mais ou menos exemplificados no caráter de Edgar Allan Poe. Sua depreciação por tantos de seus irmãos literários já foi notada. Ele mesmo declarou: “Toda a minha natureza se *revolta* totalmente com a ideia de que há algum Ser no Universo superior a *mim mesmo!*” (7). Vemos, então, os anos de sua vida passados como o filho mimado dos Allans, combinando-se com sua herança neurótica para efetivamente inibir seus ajustes necessários às exigências da realidade. Os estudos de Bohannon traçam um paralelo adicional. Ele descobriu que o filho único tem uma constituição menos saudável e robusta, mais comumente sofre de defeitos mentais e físicos, suas relações sociais são caracterizadas frequentemente por fricção e suas peculiaridades são mais pronunciadas. Finalmente, Brill concluiu, a partir de um estudo com 400 pacientes, que “a maioria dos filhos únicos não se casa ou se casam com algum parente próximo que eles

inconscientemente identificam com a imagem dos pais” (2, p. 260-261). Edgar Poe também se encaixa no esquema, casando-se com sua prima em primeiro grau, Virginia Clemm, embora pareça duvidoso de que ele se casou com ela pela razão acima, seja porque ele foi capaz de encontrar segurança no amor materno, como talvez seja uma manifestação inconsciente e uma inibição do desejo de incesto.

Ao considerar a vida amorosa de Poe, havia tantas mulheres a quem ele se dirigia em termos arrebatados de adoração, que é difícil saber qual, se é que houve alguma influência duradoura sobre seu desenvolvimento. Sua mãe era para ele uma idealização dos encantos femininos, tão tangível quanto a fragrância desvanecida de flores invisíveis. Sua alma-poeta de menino, meditando sobre a memória de uma mãe linda e desconhecida, cujo destino trágico não poderia deixar de ganhar, exceto, sua simpatia, vestindo a imagem dela em todas as virtudes sem igual de uma imaginação fértil, criou em torno de seu nome a primeira daquelas mulheres encantadoras e irrealis que se movem suavemente através de suas histórias e poemas.

Sua mãe adotiva forneceu seus desejos e até mesmo luxos, bem como algum carinho, mas de modo algum satisfaz seu desejo apaixonado de amor e aprovação. É significativo que, como um de seus colegas de escola observou, ele nunca soubesse levar qualquer menino para sua casa, sempre preferindo ir à casa deles. Enquanto na escola em Richmond, com a idade de quatorze anos, ele conheceu a Sra. Helen Stannard, a mãe de um amigo, e falando gentilmente com ele, tornou-se imediatamente sua humilde adoradora, oferecendo-lhe a chama branca de seu trabalho adolescente. Ela se tornou a confidente de todas as suas tristezas de menino e a influência redentora de sua juventude turbulenta e apaixonada. Na morte dela, ele sentiu-se intensamente enlutado e não pôde suportar o pensamento de que ela estava deitada sozinha em seu túmulo no cemitério vizinho. Assim, durante meses, ele tem a fama de ter ido todas as noites ao cemitério

para fazer vigílias solitárias em seu túmulo, mantendo a lembrança dela que havia sido gentil com ele. Sua mente analítica mostrava sempre um fascínio peculiar pelos segredos da tumba, um desejo de investigar o último processo oculto de desintegração da vida. Seu sentimento em relação à solidão de seu amigo era apenas um exemplo da ideia pela qual ele era assombrado pela vida: que os mortos não estão totalmente mortos para a consciência. Este tema é repetido muitas vezes em seus escritos; por exemplo, no renascimento de sua esposa morta no conto “Ligeia”, ou no terrível retorno de Lady Madeleine em “A Queda da Casa de Usher”. Suas ninhadas no cemitério escuro perto da tumba da única pessoa que ele achava que o havia entendido devem ter estabelecido uma base para muitas coisas estranhas e anormais em sua vida futura. O poema melódico, “Para Helena”, foi inspirado na memória desta senhora, a quem ele chamou de “o único amor idólatra e puramente ideal” de sua infância. Em outro momento ele disse: “O amor poético de menino é indiscutivelmente um dos sentimentos humanos que mais proximamente realiza nossos sonhos da voluptuosidade castigada do céu”.

Quando jovem em Richmond, ele se apaixonou por S. Elmira Royster, que vivia em frente aos Allans. Ela se lembra dele como um menino bonito, cuja maneira geral era triste, “calorosa e zelosa em qualquer causa em que ele estivesse interessado, sendo entusiasta e impulsiva”. Os dois jovens ficaram noivos, mas seu pai, achando-a jovem demais, interceptou todas as cartas do poeta da Universidade de Richmond, e só mais ou menos um ano depois, quando se tornou Sra. Shelton, ele aprendeu por que seus apelos apaixonados haviam se encontrado sem resposta. Foi nessa época que Poe deixou Richmond e o escritório dos Allan para buscar sua sorte em Boston, e é inteiramente possível que a dor em sua vaidade, a sua insistente “ficção orientadora” de que ele deva ser supremo, afastou-o para que ele pudesse evitar ver a garota que desejava possuída por outro. Em sua juventude, ele parece ter amado duas outras jovens, uma

prima, Miss Elizabeth Herring, a outra Miss Mary Devereaux, ambas de Baltimore, para onde foi depois de deixar West Point. Mordell (9) chama a atenção para o fato de que, aos vinte e três anos de idade, ele perdera a mãe, a mãe adotiva e a Sra. Stannard pela morte e se separara de três amores-doces. Essas mortes e rejeições que Mordell considerou serem a causa da preocupação de Poe com o tema da morte de mulheres bonitas. Parece, no entanto, que tal causa deve ser buscada na qualidade peculiar do próprio temperamento do poeta, e não em circunstâncias externas. Os acontecimentos de sua juventude, sem dúvida, devem ter condicionado suas reações emocionais, mas a estreita conexão entre o amor e a morte parece ter sido a obsessão particular sobre a qual seu temperamento neurótico se fixou.

Aos vinte e sete anos, Poe casou-se com sua prima de quatorze anos, Virginia Clemm. Por algum tempo antes, ele vivera na casa de sua tia, a Sra. Clemm, e desde cedo Virginia o adorara. O apego entre ele e sua tia sempre foi muito forte, ela trabalhando e sofrendo por ele, como se fosse a mãe de um filho único. A beleza, a graça e a doçura de Virginia, assim como o seu talento para cantar, identificavam-na com a imagem da jovem e bela mãe que ele nunca conhecera, enquanto o cuidado maternal e a devoção da Sra. Clemm lhe ofereciam refúgio e segurança dos problemas e da desaprovação do mundo exterior. Pode-se dizer que sua imagem materna, sendo uma criação de sua própria imaginação, se dividiu entre as personalidades de sua esposa e de sua sogra – uma jovem radiante, satisfazendo seus desejos estéticos, a outra, tenra e incansável na devoção materna, satisfazendo o anseio neurótico pela projeção. Posteriormente, Poe encontrou muitas mulheres amigas, mulheres do mais alto nível de realização e caráter, que foram suas defensoras mais calorosas e por quem ele expressou os mais profundos sentimentos de afeição. Entre elas estavam a Sra. Osgood, a Sra. Richmond, a Sra. Lewis e a Sra. Helen Whitman. Do caráter peculiar de sua “sede de poder”, é duvidoso que mulheres individuais o tenham influenciado muito. Sua natureza exigia

a adoração e a aprovação da “mulher”, em vez de conquistas sexuais, e ele adorava em seus poemas uma idealização feminina à qual atribuía vários nomes. Essas mulheres não são humanas; elas não são carne e sangue quente, não amam, odeiam ou chegam atrasadas a compromissos – elas são simplesmente belas figuras em torno das quais se penduram grinaldas de sentimentos poéticos. Seu interesse emocional estava em si mesmo, em vez de nos objetos externos; ele queria mais amar do que ser amado.

A poesia de Poe revela duas coisas, um grau considerável de introversão (no sentido em que Jung usa o termo) e uma fuga da realidade, seus poemas são para um grau incomum “fora do espaço – fora do tempo. Onde um Byron ou uma Shelley se revoltaram contra a injustiça política e tornaram-se fervorosos apóstolos da liberdade, Poe passou serenamente nos incômodos anos de agitação abolicionista aparentemente intocado pelas paixões dos que o rodeavam, adorando apenas a Beleza cuja expressão é a Arte, interessada apenas no conflito interior dentro de sua própria alma. Nos seus temas, ele não é nem americano, nem virginiano, nem do século 19. Para ele, o mundo foi depreciado até que quase não existisse, não encontrando na realidade sua satisfação, ele fugiu para um mundo próprio como ele disse em sua história “Berenice”: “As realidades do mundo me afetaram como visões, e apenas como visões, enquanto as ideias malucas da terra dos sonhos se tornaram, por sua vez, – não o material de minha existência cotidiana – mas, de fato, essa existência total e unicamente ela mesma”. Barbey d’Aurevilly fala do que ele chama de “aridez” de Poe, a terrível *secura* de sua arte, e diz: “Seu intelecto era real; tudo mais sobre ele era fingimento requintado. Sua paixão, sua simpatia humana, seu amor pela natureza, todas as emoções que entram em sua ficção, têm uma falsa irrealidade” (5, p. 127-128). Essa visão está de acordo com a teoria de Jung do introvertido que, interessado em pensar em vez de sentir, assume as emoções convencionalmente corretas: o próprio Poe escreveu: “Na estranha anomalia da minha existência, os

sentimentos que eu sentia *nunca tinham sido* do coração e minhas paixões sempre eram da mente”. Esta última linha está de acordo com a sua atitude geral em relação às mulheres, que lhe permitiu amar intelectualmente tantas mulheres, sem desejar a expressão física desse amor. Os freudianos considerariam isso o resultado do represamento da libido, talvez devido a alguma experiência inicial, e apoiariam sua visão chamando suas histórias de expressões de horror de ansiedade, que para eles sempre têm uma conotação sexual. É tão plausível aceitar sua própria explicação e sustentar que suas paixões eram em grande parte da mente, o que, como observado acima, é inteiramente consistente com o tipo introvertido. Lowell, em sua “Fable for Critics” confirma isso, dizendo que Poe “escreveu algumas das melhores coisas de sua espécie. Mas o coração de alguma forma parece todo espremido pela mente”. Poe escreveu para Lowell na época em que ele achava ter encontrado no poeta da Nova Inglaterra um espírito genuíno: “Tenho estado profundamente consciente da mutabilidade e evanescência das coisas temporais para dar qualquer esforço contínuo para qualquer coisa – para ser consistente em qualquer coisa. Minha vida tem sido *capricho* – impulso – paixão – um anseio por solidão – um desprezo por todas as coisas presentes, em um desejo sincero pelo futuro. A Sra. Whitman, em introdução à Vida de Poe de Didier, diz que “sua orgulhosa reserva, sua profunda melancolia, sua *falta de mundanidade* – de natureza tornaram seu personagem muito difícil de compreender para o observador casual”.

O pequeno volume de versos sobre o qual repousa as reivindicações substanciais de Poe ao gênio poético, representa o trabalho de sua vida que ele estava constantemente aperfeiçoando. Ele compôs com o cuidado e esforço do introvertido, revisando seus poemas muitas vezes, geralmente para o seu aperfeiçoamento, com a intenção de aperfeiçoar a qualidade e não a quantidade. Seus temas são poucos, não por falta de imaginação, mas por uma absorção completa em algumas ideias dominantes. Ele procurou, não os variados

prazeres do mundo, mas apenas a interpretação da Beleza, a forma mais elevada da qual ele sentia estar sempre ligado à melancolia. Em “A Entrevista”⁶², ele diz “ainda se escondia (anomalia incompreensível!) aquela mancha incerta de melancolia que jamais será encontrada inseparável da perfeição do belo”. Ele constantemente se movia em suas imaginações poéticas entre:

[...] os ideais,
noturnos sonhos de vaidade impura –
e as coisas mais sombrias, porque reais – (Tamerlão)⁶³

Ao lutar com as duras e desagradáveis realidades da vida, ele gritou:

FÔSSE-ME a infância um sonho prologado!
Nem a alma despertasse, até que o brilho
Da manhã viesse numa Eternidade!
Mesmo que o longo sonho fôsse triste,
desesperado, bem melhor seria
que o despertar da fria realidade,
para quem, no seu peito, só tem tido
e tem, na terra deliciosa, um caos
de paixões fundas, desde o nascimento. (AMADO, 1965).

E mais tarde no mesmo poema intitulado “Sonhos”:

sonhos! Na sua forte cor de vida
como nesse rumor sombrio, nevoento,
que imita a realidade, trazem, para
o delirante olhar, mais belas coisas
de Paraíso e Amor – e minhas, todas! –
do que já pôde a jovem Esperança
conhecer em suas horas de mais luz. (AMADO, 1965).

62 Essa tradução para o título do conto de Poe foi proposta por Antero de Quental.

63 As traduções dos vários dos fragmentos poéticos e narrativos de Poe citados por Pruette, entre outros autores, além de mim, são, em sua maioria, de Milton Amado (1965), jornalista e tradutor mineiro, um dos melhores tradutores da poesia edgariana em língua portuguesa. Cf. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Tradução Milton Amado. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965.

Em “A Dream Within a Dream” encontramos rebelião contra os desapontamentos da vida.

Eu ouço o furioso brado
Do oceano atormentado;
E seguro em minhas mãos,
Da areia dourada, os grãos,
Como escorrem, no final,
À profundidade abissal,
Enquanto choro lágrimas de sal.
Oh, Deus, não posso salvar
Um só das ondas do mar?
É tudo o que a nós se interpõe
Um sonho dentro de um sonho? (SCHREIBER, 2018)⁶⁴

Em outro poema chamado “Um sonho” vê-se o contraste entre o que ele tem e o que ele queria, entre o mundo real e o ideal da fantasia:

Entre visões da noite escura,
com a alegria morta, mas meu sonho –
de vida e luz me despertou, tristonho,
com o coração partido de amargura. (AMADO, 1965).

Em seu “Soneto—Para Ciência” ele chama a ciência de abutre que tem

...Não arrancaste à Ninfa as carícias da onda,
e ao Elfo a verde relva? E a mim, não me roubaste
o sonho de verão ao pé do tamarindo? (AMADO, 1965).

A iridescência cintilante de “Al Aaraaf”, aquele mosaico de beleza sensual de visão e som, a música e imagens brilhantes que assombram nossos sentidos mesmo quando a mente não compreende, abre com a descrição:

64 Tradução SCHREIBER, P. In: *VIXI+MORI poemas de vida e morte*, 2018. (Kindle).

Oh! nada de terrestre além da luz
do olhar (que em cada flor se reproduz)
da Beleza, tal como em jardins, onde o dia
de gemas circassianas se desata;
oh! nada de terrestre, além da melodia
trêmula do regato dentre a mata;
ou (música de apaixonado peito)
o canto de um prazer suavemente desfeito
de que o eco há de, eterno, perdurar,
como vive na concha a saudade do mar;
nenhuma dor terrena, alanceante;
porém toda a beleza e cada flor
que o bosque enfeita e escuta o nosso amor,
é que adornam o mundo tão distante
daquela estrela errante. (Tradução minha).

De seu “Politian”, ele diz:

Ele é um sonhador e um excluído
De paixões comuns. (Tradução minha).

Ele fala ao cantor Israfel:

Sim, teu é o Céu; mas esta Terra
é um mundo de doçuras e de dores;
nossas flores nada mais são que – flores,
e o que de sombra encerra
tua perfeita ventura
é, para nós, a luz do sol mais pura (AMADO, 1965).

Ele está constantemente manifestando em seus poemas o desejo de fugir das imperfeições deste mundo. Mas mesmo no mundo dos seus sonhos ele está triste; ele amava a melancolia e a mantinha sempre ao seu lado. Em seu “Terra das Fadas” são:

Vales escuros – e inundações sombrias –
E bosques de aparência turva,
Cujas formas não podemos descobrir

Pelas lágrimas que gotejam por toda parte.
(Tradução minha).

Sua “Cidade no Mar” é uma imagem da beleza desolada, da morte reinando nas cortes da vida e do amor:

Lá os sepulcros e os templos estão abertos
No mesmo nível que as ondas luminosas
Mas lá não podem as riquezas mentirosas
do olho de diamante de cada ídolo –
Nem das joias alegres sobre os mortos
Tirar as ondas de sua morada;
Porque, ai! não há qualquer ondulação
Ao longo daquele deserto de vidro –
Ondas não preveem vindouros ventos
Em algum mar distante e feliz –
Nenhum sinal sugere que os ventos foram
Nos mares menos terrivelmente serenos.
(Tradução minha).

Os poemas de Poe são canções de tristeza: a beleza está neles, na maioria das vezes beleza morta, o amor está lá, na maioria das vezes o amor daqueles que estão mortos para ele, e a loucura está lá, como se a expressão dos poderes proféticos de seu inconsciente. Com muita frequência, em momentos de extrema depressão, sob a influência de drogas ou na insanidade temporária induzida pelo uso de estimulantes, ele mesmo deve ter sentido aquelas “coisas más, em vestes de tristeza”, que “Assaltou a alta propriedade do monarca”. O “O Demônio da Perversidade” chegou até ele na vida real, e forçou-o a fazer aparições que ele não poderia ter desejado nem calculado para se beneficiar. Seu comportamento em Washington, que lhe rendeu a nomeação governamental que ele desejava, e seu insulto gratuito aos bostonianos quando, ao ser convidado a dar uma palestra, ele proferiu um poema que escrevera quando criança, deve ser considerado a manifestação perversa da “sede de poder”, que é

gratificada por colocar uma depreciação sobre os outros através de sua própria conduta imprópria. Esta mesma luta pela superioridade é evidenciada em “Israfel”:

Se eu, porém, Israfel, morasse onde viveste,
se vivesses onde eu
vivo, magicamente assim não poderias
cantar terrestres melodias;
e um hino mais audaz, talvez, do que este,
minha lira faria arrojá-lo no céu. (AMADO, 1965).

Os heróis de Poe são em grande parte autobiográficos; são homens melancólicos, perseguidos por um destino implacável; são neuróticos, hipocondríacos, monomaniacos, vítimas de ilusões vãs; eles são a presa da melancolia, insanos pela tristeza ou pela sede de vingança. Em “Eleonora”, ele procura tranquilizar-se, assumir a atitude orgulhosamente característica de desafio às visões do mundo. Ele escreve: “Os homens me chamaram de louco; mas a questão ainda não está resolvida, se a loucura é ou não a mais elevada inteligência: se muito do que é glorioso, se tudo o que é profundo, não provém de um desdém de pensamento, - dos humores da mente exaltados na despesa do intelecto geral”. No estudo de seu próprio pensamento doente, ele é distintamente psicológico. Ele escreve: “[...]o que o mundo chama de “gênio” é o estado de doença mental decorrente da proeminência indevida de alguma das faculdades. As obras de tal gênio nunca são sãs em si mesmas e, em especial, sempre traem a insanidade mental geral” (6, p. 230). Esta parece ser a sombra do artista de algumas das visões de Lombroso e Adler, como se o próprio Poe sentisse que somente através de seus próprios defeitos ele seria capaz de assegurar aquela superioridade que sua alma exigia.

O poema favorito de Poe, “A Adormecida”, está ocupado com seu tema dominante, a ligação entre sexo e morte. “Toda a beleza dorme!”

Os ares sem corpo, uma derrota mágica,
Deslize por sua câmara para dentro e para fora
E acene o dossel da cortina
Tão incisivamente – com tanto medo
Acima da tampa fechada e franjada
Que sob sua alma castigada está escondida.

Esta é apenas uma das muitas fotos que ele nos deu do sofá da beleza que também é um esquiife. “Para alguém no Paraíso”⁶⁵, o “Soneto a Zante”, “Lenora”, “Ulalume”, “Annabel Lee” e o mundialmente famoso “O Corvo” estão preocupados com reflexões sobre uma mulher bonita que é amada e morta. “Annabel Lee”, escrita após a morte de sua esposa, é uma reminiscência de suas experiências quando menino, quando ele manteve suas vigílias solitárias no cemitério ao lado do túmulo de sua amiga.

E assim 'stou deitado toda a noite ao lado
Do meu anjo, meu anjo, meu sonho e meu fado,
No sepulcro ao pé do mar,
Ao pé do murmúrio do mar. (PESSOA, 1924)⁶⁶.

No mesmo poema, seu espírito orgulhoso desafia até a morte, quando ele chora

E nem os anjos do céu lá em cima,
Nem demônios debaixo do mar
Poderão separar a minha alma da alma
Da linda que eu soube amar. (PESSOA, 1924).

“A Filosofia da Composição” pretende explicar a concepção e composição de “O Corvo”, e embora seja muito duvidoso que

65 Essa proposta de título é da tradução da obra poética de Poe feita por Margarida Vale de Gato. Cf. POE, Edgar Allan. *Obra Poética Completa*. Tradução Margarida Vale de Gato. Ilustrações Filipe Abranches. Lisboa: Tinta da China, 2009.

66 POE, Edgar Allan. “Annabel Lee”. Trad. Fernando Pessoa. In: *Athena. Revista de Arte*. Vol. I. outubro de 1924 a fevereiro de 1925. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. [Diretores Fernando Pessoa e Ruy Vaz], p. 161-162.

ele realmente escreveu o poema de maneira totalmente impessoal, intelectual e racional, no entanto, sua análise contém algumas dicas valiosas, como quando ele escreve: “Agora, nunca perdendo de vista o objeto *supremo* ou perfeição, em todos os pontos, eu me perguntei – ‘De todos os tópicos melancólicos, qual de acordo com a compreensão *universal* da humanidade é a mais melancólica?’. Morte – foi a resposta óbvia. ‘E quando eu disse ‘essa é a mais melancólica das questões poéticas?’. Do que eu já expliquei com alguma extensão, a resposta aqui também é óbvia – ‘Quando ela se aproxima mais da *Beleza*, a morte de uma mulher bonita é, inquestionavelmente, o tópico mais poético do mundo – e igualmente é indubitável que os lábios mais indicados para tal tópico são os de um amante enlutado /’”. O psicanalista está propenso a buscar mais na vida do poeta para explicar sua preocupação com a morte. Recorde-se que seus pais morreram cedo e sob circunstâncias muito infelizes; por muitas horas, a criança sensível e imaginativa deve ter pensado sobre o trágico fim de sua bela e talentosa mãe. Então, no período da adolescência impressionável, veio a morte da mulher que ele adorava, Sra. Helen Stannard. Alguns anos depois, morreu a mãe adotiva. Três amores foram perdidos. Depois, houve seis anos de medo pela vida de Virginia. Estes ele descreveu numa carta a um amigo, datada de 4 de janeiro de 1846 (7, p. 215): “Seis anos atrás, uma esposa, a quem eu amava como nenhum homem jamais amara antes, rompeu um vaso sanguíneo cantando. Sua vida foi desesperada. Eu me despedi dela para sempre, e sofri todas as agonias de sua morte. Ela se recuperou parcialmente, e eu novamente esperei. No final de um ano, o vaso rompeu novamente. Eu passei precisamente pela mesma cena. Então [...] de novo – de novo – e até mais uma vez, em intervalos variados. Toda vez que eu sentia todas as agonias de sua morte – e a cada ascensão da desordem eu a amava mais profundamente e me agarrava à vida dela com mais desespero. Mas eu sou inconstitucionalmente sensível – nervoso em um nível incomum, eu me tornei insano, com longos intervalos

de horrível sanidade mental. Durante esses ataques de absoluta inconsciência, eu bebi – só Deus sabe com que frequência ou quanto. Naturalmente, meus inimigos referiram a insanidade à bebida, em vez da bebida à insanidade. De fato, eu praticamente abandonei toda a esperança de uma cura permanente, quando encontrei uma na *morte* de minha esposa. Isso eu posso e devo suportar como um homem. Foi a oscilação horrível e interminável entre a esperança e o desejo que eu *não* poderia mais suportar, sem perda total da razão. Na morte do que foi a minha vida, então, recebi uma nova, mas – Oh Deus! – como uma existência melancólica”. Permitindo todo o desconto devido à representação poética de si mesmo em constante agonia, não pode haver dúvida de que “a oscilação horrível e interminável entre a esperança e o desespero” desses seis anos deve ter causado uma impressão indelével no cérebro do poeta. Não é de admirar, portanto, que ele tenha escrito sobre a morte de mulheres bonitas.

Em suas histórias, Poe continua esta ligação da morte com o sexo. Outro fator se manifesta, a saber, o prazer sádico na tortura. Vamos nos lembrar de algumas dessas histórias. Em “Berenice” o amante arranca os dentes de sua amada antes que seu corpo fique frio dentro da sepultura; em “O Gato Preto”, tendo cortado os olhos do gato que aborrece e depois o matando, ele é atormentado por outro gato que sua esposa protege; enlouquecido por sua atitude, ele agarra um machado e corta o cérebro do gato, emparedando seu o corpo no porão e ri com alegria pela busca desastrada da polícia; há o assassinato de Marie Roget, mutilação de um corpo e afundamento dele no rio; nos “Assassinatos da rua Morgue”, esse prazer mórbido mora sobre todos os detalhes macabros das massas de pelos arrancados da cabeça da velha, a garganta cortada com uma navalha, a filha sufocada numa chaminé. O registro mortífero foi mantido em dezessete histórias de Poe como eles apareceram em uma edição ordinária. Destes contos, apenas três não registraram mortes violentas ou trágicas; estes foram “A Carta Furtada”, que termina com uma vingança; o “Homem da

Multidão”, uma personificação do crime, e o “O Poço e o Pêndulo”, uma das mais terríveis delineações de tortura que já foi escrita. Aqui está a lista de mortes dos outros catorze: dois mortos no “O Escaravelho de Ouro”, dois em “A descida do Maelstrom”, os tripulantes de dois navios no “Manuscrito Encontrado Numa Garrafa”, dois em “Assassinatos da rua Morgue”, dois em “Mistério de Marie Roget”, dois em “A Queda da Casa de Usher”, um em “William Wilson”, um em “O Gato Preto”, um em “O Coração Delator”, dois em “A Entrevista”, o príncipe e seus mil participantes em “A Máscara da Morte Vermelha”, um em “Berenice”, dois em “Morella”, um em “Sombra”. A lista pode ser estendida para cobrir a maioria dos contos, mas parece desnecessário prosseguir com essa investigação. A mente de Poe não estava apenas preocupada com a morte, mas com a morte violenta, com assassinato e com pestilência.

O impulso sádico está prontamente ligado ao sexo. Isso é mostrado de uma forma mais sutil em sua história favorita “Ligeia”. Aqui está a descrição da câmara nupcial preparada para sua segunda esposa:

Algumas otomanas e candelabros de ouro, ao estilo oriental, estavam em várias estações – e também havia um leito, leito de noiva - de um modelo indiano, baixo, e esculpido em ébano sólido, com um dossel em forma mortífera. Em cada um dos ângulos da câmara ficava em pé um gigantesco sarcófago de granito negro, dos túmulos dos reis de Luxor, com seus membros envelhecidos cheios de esculturas imemoriais. Mas na tapeçaria do aposento estava, aliás, a principal fantasia de todos. As altas paredes, gigantescas em altura - mesmo desproporcionalmente – eram cobertas do cume ao pé, por vastas dobras, com uma pesada e maciça tapeçaria – tapeçaria de um material que era encontrado tanto como um tapete no chão, como uma cobertura para a cama, e como as lindas volutas das cortinas que sombreavam parcialmente a janela, o material era dos mais ricos tecidos dourados. Era manchado por toda a parte, em intervalos irregulares, com figuras arabescas, com cerca de trinta centímetros de diâmetro, e forjado sobre o tecido em padrões do mais negro azeviche. Mas estas figuras

participaram do verdadeiro caráter do arabesco somente quando consideradas de um único ponto de vista [...]. Ao entrar na sala, elas tinham a aparência de simples monstruosidades; mas, com um avanço maior, essa aparência se desfazia; e passo a passo, enquanto o visitante movia pela câmara, via-se rodeado por uma interminável sucessão de formas medonhas que pertencem à superstição dos normandos, ou que surgem nos culpados sonhos dos monges. O efeito fantasmagórico foi amplamente aumentado pela introdução artificial de uma forte corrente contínua de vento atrás das cortinas - dando uma animação horrenda e desconfortável para o todo. Aqui está novamente a imagem do leito que é um caixão, e as cortinas pesadas se movem inquietas como o manto que cobre o último local de descanso dos mortos. No centro do quarto balança o incensário em torno do qual se contorcem as chamas serpenteantes; o incensário é de ouro. Ao cuidar da doente lady Rowena, o marido oferece a ela uma taça de vinho, na qual ele vê cair de uma mão invisível algumas gotas rubis. Insensivelmente, o leitor sente que esta é a vingança da primeira esposa, Ligeia, sobre a pessoa que tomou o seu lugar. Rowena morre, então revive, morre novamente, revive. Cada vez que o marido faz o que pode para ajudá-la, embora ele pareça desejar que ela morra completamente para deixá-lo em paz, quando ele pensa que ela está finalmente quieta em seu sono final, ela se levanta e revela a ele os olhos selvagens e os cabelos soltos de seu amor perdido, Ligeia. (Tradução minha).

Neste conto estão as três cores: ouro e preto e vermelho, que Poe usa mais; há também beleza, morte e sexo. A cama e toda a sala sugerem um caixão em um túmulo, o incensário tão frequentemente presente em suas descrições lembra os serviços da igreja que ele frequentava duas vezes a cada domingo na Inglaterra e assim pode facilmente ter sido associado a funerais e morte, as chamas semelhantes a serpentes representam o símbolo sexual. Aqui também se encontra outra característica de grande parte de sua escrita: o desejo de morte, dessa vez dirigido contra a segunda esposa. Então vem novamente o velho sentimento de que os mortos não estão totalmente mortos e a mulher morta é revelada como sua primeira esposa. Sua expressão é

a projeção de seus próprios sentimentos de remorso tanto por ter outra noiva como pelo desejo de morte contra Rowena.

As imagens dessa história são usadas várias vezes por Poe. “A Entrevista”, outra história sobre o amor de um neurótico e a morte de uma mulher bonita, traz a imagem de uma sala estranha onde “Cortinas imponentes em todas as partes da sala tremiam com a vibração da música suave e melancólica”. Aqui também estão os incensários oscilantes; as janelas são de vidro colorido carmesim. No “O Poço e o Pêndulo”, o desgraçado condenado diz: “Vi também, por alguns momentos de horror delirante, a ondulação suave e quase imperceptível das cortinas de marfim que envolviam as paredes do aposento”. Em “O Corvo” ouve-se o “farfalhar de seda, triste e incerto de cada cortina roxa”. “Metzengerstein” tem tapeçarias que balançam sombriamente nas paredes. Em “Sombra” são cortinas de zibelina. Lemos em “A Máscara da Morte Vermelha”: “O sétimo aposento estava envolto em tapeçaria de veludo preto que pendia do teto e das paredes, caindo em pesadas dobras sobre um tapete de mesmo material e tonalidade”. Não foi apenas o pensamento da morte que obcecou o poeta, mas a morte em todos os seus detalhes e em seu símbolo visível, o caixão dos mortos. Da contemplação do caixão, até o manto fúnebre ou os panos tudo chegava a ter um significado peculiar, e quando ele escrevia sobre cômodos nos quais aconteciam atos terríveis, pendurava naqueles quartos as cortinas dos mortos. Não só isso, mas as cortinas se agitam, música triste, ventos estranhos, aumentando o efeito do horror, como a brisa que eleva a mortalha sobre a face dos mortos, aumentando a agonia do espectador, dando a aparência de vida onde a vida fugiu. Em seus poemas são as mesmas figuras: uma cortina é uma mortalha funerária (“O Verme Conquistador”), “lá passou, como uma mortalha, uma nuvem em flocos” (“Vésper”), os olhos dos amados “desoladamente cai na minha mente fúnebre como a luz das estrelas em um manto” (Para –).

Em seguida, há as cores: ouro, às vezes, mas o principal contraste é o preto e o vermelho, símbolos da morte e do sexo, as duas ideias para as quais seus pensamentos se voltaram. Navios negros, gatos pretos, relógios de ébano, condores negros, ladrilhos de mármore preto, taças enegrecidas, asas negras de pestilência, mesas de ébano, palhas de veludo de seda preta, plumas fúnebres de zibelina – são algumas das simbolizações da morte. Para o tema do sexo, há luzes vermelhas, vidros e vidraças escarlates, o reflexo avermelhado dos prédios em chamas, o cavalo cor de fogo, as nuvens de fogo, o metal vermelho-sangue, a luz intensa dos rubis, o vermelho das papoulas, vinho tinto como sangue, chuva que se transformou em sangue, a parede de fogo do horizonte, nuvens vermelhas, o olho vermelho do sol, a lua carmesim. Nenhuma tentativa foi feita para cobrir todos os usos que Poe fez das duas cores, mas é muito significativo que estes sejam os dois que ele usou com mais frequência, e nos quais ele tocou tantas mudanças. “A máscara da Morte Vermelha” mostra a combinação efetivamente vívida dos dois. A sétima câmara, completamente coberta de cortinas pretas, tem para janelas escarlates, fora das quais as lâmpadas são colocadas, de modo que a luz que incide sobre as cortinas pretas deve passar pelo escarlate e assim misturar os dois em um aspecto estranho e sobrenatural.

Depois do caixão, a mente do poeta virou-se para o túmulo ou sepultura, e um vasto número de alusões a isso pode ser encontrado em seus escritos. Em “o Barril de Amontillado” ele empareda seu inimigo em uma tumba viva; em “A Queda da Casa de Usher” Madeleine é colocada em um cofre sob a casa; em “A Entrevista” ele cavalga em uma “gôndola fúnebre”; o “Escaravelho de Ouro” é a história do tesouro enterrado junto com dois homens em uma única sepultura; a Morte Vermelha disfarçada de roupas graves; Ele enterra sua vítima sob o chão em “O coração delator”, ele pensa “que mavioso descanso deve haver no túmulo” (“O Poço e o Pêndulo”) e na mesma história “temia dar um passo, sem ser impedido pelas paredes de uma tumba”.

Ele canta o verme que nunca morre e reza para que os vermes possam rastejar suavemente em torno do corpo de seu amor. Nesta conexão também será lembrado seu poema, “O verme conquistador”.

O rastejar de vermes por cadáveres é considerado um símbolo sexual e, nesse contexto, parece mostrar a presença de uma gratificação erótica ao pensar na dissolução dos corpos de mulheres bonitas. O pensamento do doce repousar dentro do túmulo é o desejo de voltar ao ventre da mãe, que Jung e Silberer consideraram tão característico do introvertido.

O elemento sádico é um composto do desejo sexual e do desejo de causar dor. Esses desejos, reprimidos na vida de Poe, estão incorporados em seus poemas e contos. Com a esposa-criança, que durante anos era quase uma inválida, ele nunca poderia ter desfrutado da satisfação de uma vida sexual normal, enquanto seu amor por outras mulheres parece ter sido da mente e não do corpo. Frustrado este lado de sua natureza, ele se voltou para a criação literária e artística. Nisso ele explorava o meio de vida mais básico, e fazia inimigos constantemente em razão de seu gênio, bem como de sua intolerância às reivindicações dos muitos medíocres. Através dos tribunais e por meio de poderosas invectivas de sua própria caneta brilhante e amarga, ele buscou vingança contra aqueles que difamaram ou se opuseram a ele. Mas suas vitórias nunca foram suficientes; ele nunca triunfou totalmente sobre seus inimigos. Sua sede de poder, no entanto, ficaria satisfeita com nada menos do que a sua aniquilação, e, fracassando no mundo físico real, bem como no mundo literário e social, ele voltava seus impulsos sádicos para as criaturas de suas histórias, algumas das quais deve ter representado figuras muito reais para si mesmo. Em “O Barril de Amontillado” ele diz que um erro nunca é corrigido até que o agressor seja punido e saiba que é punido pelo ferido. Sua imaginação se regozija com as engenhosas torturas que elabora, muitas das quais são iguais às mais diabólicas da Inquisição.

Freud (4) escreveu sobre o efeito que o chicotear tem sobre as crianças no desenvolvimento tanto do sadismo quanto do masoquismo. Ao ver outras crianças chicoteadas, a criança sente que é a favorita, e um elemento sádico de alegria pelo sofrimento é introduzido. Ao ser chicoteado, a criança pode ser aniquilada por um desejo sádico ou masoquista. O masoquismo pode ser explicado como uma volta do sadismo ao ego e não é em si um impulso sexual primário. É uma espécie de sadismo narcísico ou autoerótico, ou sadismo focado nos próprios órgãos genitais da pessoa.

Poe foi para a escola na Inglaterra em um momento em que a *fagging*⁶⁷ estava em curso e como um pequeno sujeito ele deve ter vindo para o devido montante de punição. Na escola de Richmond, sob o comando de um professor que acreditava muito na eficácia do açoite, Poe nunca foi conhecido por ser punido, fato este que foi notado como bastante incomum por um de seus colegas. Sua experiência na Inglaterra permitiria o desenvolvimento de elementos masoquistas ou sádicos; que em Richmond reforçaria o sádico. O filho do companheiro de seu pai adotivo observou o prazer mesquinho que Edgar, na época um menino, tomava ao atormentar uma garota sensível ao apontar uma imitação de serpente para ela. (6, p. 25.) Sendo a serpente o símbolo sexual, vítima da crueldade de uma menina, parece haver aqui um elemento sádico indiscutível. O mesmo cavalheiro fala de ter sido jogado em algumas quedas por Poe, que foi então obrigado a resgatar o menino mais fraco, um incidente que satisfaz tanto a tendência sádica quanto a sede de poder. A cena que ele relatou ter feito com a segunda Sra. Allan quando ela estava doente na cama indica a mesma tendência sádica. Durante toda a sua vida, as duas

67 "FAGGING (de "fag", que significa "cansado"; de etimologia incerta), nas escolas públicas inglesas, um sistema sob o qual, geralmente com a aprovação completa das autoridades, um menino desempenha certas tarefas para um estudante mais velho. Em detalhes, esse costume varia ligeiramente nas diferentes escolas, mas seu propósito – a manutenção da disciplina entre os próprios garotos – é o mesmo". Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Fagging. Acesso em: 25 jan. 2019. [N. T.].

coisas são encontradas juntas: sua sede de poder, frustrada, exigindo vingança pelo sadismo, e seu sadismo gratificante, que reforça sua sede de poder.

Há um óbvio desejo de morte em muitas das histórias de Poe dirigidas contra um homem. Em “O Coração Delator” é contra um velho, cujo assassinato ele realiza; não satisfeito com isso, ele corta os seus membros. Ele começa a história em um tom extenuante, mas se opõe a ser chamado de louco. “Verdade - nervoso - muito, muito, terrivelmente nervoso eu tinha sido e sou; mas por que você vai dizer que sou louco?”. Então, contando sobre o assassinato, ele continua:

É impossível dizer como inicialmente a ideia entrou no meu cérebro; mas, uma vez concebida, me assombrava dia e noite. Objeto não havia nenhum. Paixão não havia nenhuma. Eu amei o velho. Ele nunca me enganou. Ele nunca me insultou. Por seu ouro, não tive desejo. Eu acho que foram os olhos dele! Sim, foi isso!

Esta descrição detalhada da falta de razão para um assassinato indica no escritor um mecanismo de defesa contra os desejos inconscientes. Havia um homem por cujo assassinato todas essas razões se aplicariam: o pai adotivo, o Sr. Allan. Nunca houve amor ou compreensão entre os dois. Ele educou o menino de intelecto superior como seu filho, dando-lhe seu nome, depois o expulsou sem um centavo. Ele o insultara e o expulsara de sua casa. Ele se recusara a pagar as dívidas de Edgar, que o menino considerava como dívidas de honra, e assim o colocara numa posição de irritante humilhação na Universidade. Se ele tivesse morrido antes, Edgar teria herdado seu ouro. Se ele não tivesse se casado novamente, a fortuna provavelmente teria ido para o poeta. Em todos os anos de miséria, de lamentável luta contra um destino impiedoso, nunca foi capaz de realizar seu desejo acalentado de fundar uma revista por causa da falta de fundos, vendo uma jovem esposa desaparecer sem o dinheiro para comprar-lhe os remédios ou comida que sua condição exigia – não é razoável supor

que o ódio se voltasse contra o homem que poderia ter impedido tudo isso, contra o homem que o havia ensinado a esperar e desejar luxos e o decepcionara, contra o homem que o havia humilhado e insultado? Objeto e paixão foram certamente suficientes aqui para o inconsciente, se não o desejo de morte consciente.

Chegamos agora à tendência masoquista de Poe, que, embora não seja tão impressionante em geral, é extremamente bem mostrada em poucas histórias. Recorde-se que o masoquismo é a regressão do impulso sádico do mundo exterior para a própria pessoa. Em “Perda de Fôlego”, ele descreve suas próprias torturas em tons de considerável prazer, suas orelhas foram cortadas, incisões feitas em seu estômago, o crânio fraturado, ele foi enforcado e gentilmente passou por espasmos para o benefício da população cativada. “Um Aperto”⁶⁸ conta a história da prisão de alguém em um relógio enorme e o ponteiro dos minutos, cravando em seu pescoço até arrancar sua cabeça.

O tique-taque da maquinaria me divertiu. *Me diverti*, digo, por minhas sensações agora beiradas à felicidade perfeita. [...] O eterno tique-taque, tique-taque, tique-taque, do relógio foi a música mais melodiosa em meus ouvidos. [...] A barra havia se enterrado dois centímetros no meu pescoço. Fui despertado por uma sensação de dor extraordinária [...] Meus olhos, da pressão cruel da máquina, estavam absolutamente saindo pelas órbitas [...] um deles na verdade saiu da minha cabeça [...] fiquei aliviado [...] pelo abandono do outro olho.

A barra estava agora com quatro centímetros e meio de profundidade no meu pescoço, e havia apenas um pouco de pele para cortar. Minhas sensações eram de toda felicidade, pois senti que em alguns minutos, mais adiante, estaria aliviado de minha situação desagradável [...] Faltando vinte e cinco minutos para cinco da tarde, precisamente, o enorme ponteiro dos minutos tinha prosseguido suficientemente o bastante em sua terrível revolução para cortar o pequeno

68 Essa tradução do título deste conto foi proposta por SEVCENKO, Nicolau. *Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe. Rev. Bras. de Hist.* São Paulo, v. 5, nº. 8/9, set. 1984/ abr. 1985, p. 69-83.

resto do meu pescoço. Eu não lamentei ver a cabeça que me causou tanto constrangimento, por fim, separar-se do meu corpo. Primeiro rolou pela lateral da torre, depois se alojou por alguns segundos na sarjeta e depois seguiu em direção ao meio da rua. (Tradução minha).

O detalhe com o qual isso é contado e expressões como “me diverti” / “uma sensação de dor extraordinária”, “felicidade total” são expressivas de deleite masoquista no sofrimento enquanto o humor sardônico que ri de seu próprio desmembramento é um mecanismo de defesa que o poeta sensível deve ter tido de criar cedo na vida, como proteção contra o ridículo frente aos outros.

“O Poço e o Pêndulo” é o conto que melhor ilustra essa tendência masoquista. É contada na primeira pessoa por uma vítima da Inquisição. O homem desmaia ao ouvir sua sentença e desperta para se encontrar em completa escuridão em uma caverna subterrânea. Lá, ele escapava por pouco de um poço crescente de horrores inomináveis. Os torturadores invisíveis planejam para ele uma morte após a outra, cada uma mais terrível que a anterior. Na realidade, sente-se que é o próprio autor; quem se deleita em planejar primeiro, uma aflição, depois outra, e que aprecia o pensamento de seu próprio corpo sofrendo tais agonias. A história é como um sonho do qual nós fazemos parte, nos sentimos, e, no entanto, estamos desapegados de nós mesmos. Depois de um desmaio, a pobre vítima desperta para se ver amarrada no chão, completamente desamparada, exceto por um braço livre com o qual consegue alcançar a escassa comida ao seu lado, que é cuidadosamente calculada apenas para manter a vida em seu corpo. Ele ouve acima de si um estranho tique-taque e percebe nas sombras o que parece ser um grande pêndulo. Conforme as horas passam, ele vê esse pêndulo descer lentamente. Aproxima-se de seu corpo atado, aproximando-se hora a hora; depois de cada desmaio ele acorda para encontrá-lo mais perto; ele vê o aço afiado; corta o ar em círculos cada vez mais amplos; fascinado, mas horrorizado,

ele observa por dias a aproximação da morte; em detalhe, o autor descreve suas sensações corporais. Os ratos saíram para pegar os últimos restos de comida; por fim, lhe ocorre que, ao manchar a carne em suas amarras, roerá seus grillhões. Enquanto os ratos roem as cordas dele, o pêndulo de aço se aproxima cada vez mais, sua lâmina afiada corta o ar logo acima dele. Ele toca suas vestes, corta o tecido acima do peito e, no último segundo, ele é libertado e se arrasta. Imediatamente o pêndulo é definido, mostrando quão incessantemente ele é observado. Então surge uma luz dentro da câmara, uma luz estranha que mostra as horríveis e fantásticas figuras de diabos e fantasmas nas paredes; estas figuras começam a brilhar com o calor, as paredes e o chão estão quentes ao toque, ele percebe que eles são inteiramente de latão e capazes de expulsar um calor intenso. Torturado pelo medo e pelo calor crescente, ele se arrasta até a beira do poço e olha para baixo, horrorizado demais com o que vê para mergulhar. É evidente que os torturadores planejam levá-lo para o poço e ele decide resistir, não importa quão grande seja o sofrimento. O calor e sua agonia continuam até que no limite da resistência humana ele é resgatado pelos exércitos de sua seita que tomaram a cidade. O detalhe meticuloso desta história, o evidente prazer com que o autor descreve suas sensações como, desamparado no chão, observa os movimentos aproximados da lâmina afiada do pêndulo, ou quando se afasta do calor cada vez maior, mostra uma delícia masoquista no pensamento de tortura aplicada ao seu próprio corpo.

Mordell (9) chama a atenção para as histórias de raciocínio de Poe, que ele considera mais uma indicação de masoquismo. “Assassinatos da rua Morgue”, “O Mistério de Marie Roget”, “A Carta Furtada” e “O Escaravelho de Ouro” são exemplos magistrais do gênio analítico de Poe. O estudo cuidadoso dos detalhes tediosos dos mistérios dos três primeiros, bem como a resolução da cifra no último conto, representa o deleite de uma mente que amava se torturar.

Isso é claramente mostrado na vida de Poe também. Como editor de um periódico da Filadélfia, ele se orgulhou de que o homem não podia inventar nenhuma cifra que a engenhosidade humana não pudesse decifrar e se encarregou de resolver os muitos criptogramas apresentados. O editor atarefado ainda encontrou tempo para passar horas exercendo suas faculdades mentais, como se estivesse encantado com as cargas irritantes que poderia colocar em sua mente. É reputado que ele nunca deixou de fazer valer o seu orgulho.

Os poderes analíticos manifestados por Poe em histórias como as mencionadas acima, e também notavelmente evidentes em boa parte de seus escritos críticos, eram uma característica comumente não associada aos seus outros dons. Ele insistiu, no entanto, que não poderia haver imaginação genuína sem essa capacidade de análise do tipo mais agudo. Certamente a verossimilhança de seus contos mais extravagantes é grandemente aumentada pelo fundo do pensamento incisivo e análise detalhada que eles evidenciam. Oliver Leigh fez um estudo interessante sobre o caráter de Poe, como mostrado por suas imagens. Um lado da cabeça, se duplicado, dá uma imagem da testa protuberante e do cérebro pesado do hidrocefálico, a morada de fantasias grotescas e imagens estranhas de horror; o outro lado mostra o tipo analítico, intelectual e de cabeça quadrada, o cérebro que produziu histórias de raciocínio, ensaios críticos penetrantes e que se distinguiram na matemática. (8). Esses dois tipos, confinados em um cérebro, deram ao mundo o sonhador, o neurótico, o poeta, o analista e o pensador.

A vida de Poe após a morte da Virgínia, em janeiro de 1847, é mais triste do que qualquer de suas histórias. Os últimos dois anos antes do fim de 1849 são um registro miserável de esperança e desespero alternados, de corpo e mente no grau de deterioração, verificado de vez em quando antes de sua dissolução se aproximar para tentar recuperar a sanidade e saúde, mas nunca conseguindo. Depois de sua própria doença no momento da morte de sua esposa, ele nunca

recuperou sua antiga capacidade de produtividade, embora seus últimos anos tenham sido marcados por vislumbres daquele gênio que conquistou para ele na Europa a reputação de ser o poeta realmente grande e original dos Estados Unidos. O poema louco, “Ulalume”, com sua melodia e efeitos estranhos de horror sem nome; o belo poema da morte, “For Annie”, no qual ele agradece ao Céu que “finalmente a febre chamada vida acabou”; o onomatopaico “Os Sinos” e o poema em prosa “Eureka” pertencem a esse período. Nestes últimos anos ele também conheceu e amou a Sra. Helen Whitman, formou uma amizade ardente por “Annie”, a Sra. Richmond, e ficou noivo da Sra. Shelton que, como Miss Royster, tinha sido sua namorada de infância. A última coisa que ele escreveu foi a lírica “Annabel Lee”, que não foi publicada até depois de sua morte.

“Eureka” representa um novo ponto de partida nos reinos filosóficos. Dedicado a Alexander von Humboldt, é oferecido aos “sonhadores e àqueles que depositam fé nos sonhos, como nas únicas realidades”, como um “Livro das Verdades, não em seu caráter da Contador de Verdades, mas pela Beleza que é abundante em sua Verdade, constituindo-o verdadeiro”. Através de todas as suas excursões pela Física, Astronomia e Matemática superior, manifesta a paixão neurótica pela Unidade – uma busca de uma causa primordial da qual veio todo o Universo e à qual todos devem retornar. Nisso são passagens sugestivas da “homogeneidade primordial” de Ward e da teoria da filiação. O poeta antecipa o tempo em que as miríades de inteligências individuais se misturarão, assim como as estrelas brilhantes, em uno. Ele conclui com o pensamento triunfante:

Pensemos que o senso de identidade individual será gradualmente fundido na consciência geral – que o homem, por exemplo, cessando imperceptivelmente de se sentir Homem, alcançará finalmente aquela época terrivelmente triunfante quando reconhecerá sua existência como a de Jeová. Enquanto isso, tenha em mente que tudo é Vida - Vida - Vida dentro da Vida - o menor dentro da maior, e tudo dentro do Espírito Divino. (Tradução minha).

Os rumores que ainda acontecem nos clubes de Baltimore afirmam que Poe era definitivamente sífilítico. Isso nunca foi estabelecido, embora a lesão no cérebro e a congestão cerebral da qual ele sofreu em seus últimos anos aumentem a probabilidade da infecção sífilítica. Quer isso seja verdade ou não, ele certamente mostrou a mesma diátese evidenciada por muitos homens de gênio que se diz terem sido sífilíticos – por exemplo, Maupassant, Wilde, Nietzsche. Neles, como em Poe, as tendências filéticas desapareceram e as egoístas entraram em domínio. Isso pode ser esperado como resultado da doença que, privando um homem da capacidade de propagação, o separa do interesse social normal no futuro da raça, e transforma toda a força da libido em direção da ambição pessoal. Senescentes e jovens – os que são jovens e velhos demais para ter filhos – traem um pouco essa mesma absorção egoísta na realização de seus próprios desejos. Esses gênios sífilíticos, dirigidos pela natureza de sua doença, concentrando-se em seu próprio desenvolvimento egótico como único meio de satisfazer sua vontade de poder, tornaram-se em grande parte muito individualizados, com uma grande expansão do ego que os tornou antissociais. Seus interesses sexuais também parecem fazer pelo menos uma transferência parcial do objeto normal do sexo oposto. As resplandecentes descrições de Oscar Wilde – de romãs estourando ao sol, de juncos altos de marfim canelado, de papoulas pálidas, plumas de avestruz como espuma branca, mantos de ouro tecido, teto de prata amarrotada, bronzes verdes, ágatas, lápis-lazúli, tigelas de ametista, os rouxinóis e os leves perfumes de jasmim – a maneira pela qual ele se apegava amorosamente em longas páginas de joias raras, ricos bordados e tapeçarias, odores estranhos e pesados, e o som de música bárbara e estranha, revelam mais do que uma mera apreciação estética de beleza. Há um prazer sensual e sexual nesses belos objetos que supera em muito o prazer normal. Poe manifesta essa mesma atitude, embora seu alcance de prazer seja mais estreito que o de Wilde, e mesmo em sua mais profunda apreciação da amabilidade

do mundo inanimado, ele ainda é assombrado pelas concepções de horror e morte, que para ele eram inseparáveis da realização da mais alta beleza. Isso também indicaria um certo deslocamento sexual por causa de sua constante aliança sexual com a morte – a morte de uma mulher bonita é para ele o mais poético dos temas. Da mesma forma, seu amor pelas mulheres, que, aparentemente, era da mente muito mais do que dos sentidos, parece significar uma sublimação herética que pode ter sido, em última análise, baseada em sua condição física.

Foi nesses dois últimos anos que Poe se encontrou e ficou noivo da Sra. Helen Whitman. Suas cartas de amor para “Helen”, bem como suas cartas carinhosamente dedicadas a “Annie” neste momento, formam alguns dos melhores produtos de seus escritos posteriores. Essas cartas para “Helen” foram extravagantemente elogiadas como reveladoras da paixão de um amante. Isso elas não fazem. Elas mostram a paixão de um poeta, escrevendo sobre o amor. Ele estava escrevendo literatura sob a forma de cartas de amor, assim como ele tinha sob a forma de poemas de amor, histórias ou críticas. Esta passagem tem sido frequentemente referida como mostrando sua profunda devoção à Sra. Whitman: (11, p. 71)

Assim que você entrou na sala, pálida, tímida, hesitante e evidentemente oprimida no coração; enquanto seus olhos descansavam atraentemente, por um breve momento, sobre os meus, eu senti, pela primeira vez na minha vida, e tremendamente reconhecida, a existência de influências espirituais totalmente fora do alcance da minha razão. Eu vi que você era Helen – minha Helena – a Helena de mil sonhos – ela cujos lábios visionários tinham frequentemente permanecido no meu próprio transe divino da paixão – ela a quem o grande Doador de todo o Bem preordenou para ser mina – minha única – se não agora, então, pelo menos no futuro e para sempre nos Céus. Você falou hesitante e parecia pouco consciente do que disse. Não ouvi palavras – apenas a voz suave, mais familiar para mim do que a minha, e mais melódica do que as canções dos anjos. Sua mão descansou na minha, e toda a minha alma tremeu com um êxtase trêmulo. E então, por vergonha, por medo de lamentar ou

oprimir você – eu teria caído a seus pés com pureza – em uma adoração tão real como jamais foi oferecida ao ídolo ou a Deus. E quando, depois, naquelas duas noites sucessivas de todas as delícias celestiais, você passou para a sala, agora sentada ao meu lado, agora muito longe, agora de pé com a mão apoiada na parte de trás da cadeira, enquanto a excitação natural do seu toque vibrou até mesmo através da madeira sem sentido em meu coração – enquanto você se movia incansavelmente pela sala – como se uma profunda tristeza ou alegria mais profunda assombrasse seu peito – meu cérebro oscilava sob o feitiço intoxicante de sua presença (e foi sem sentidos humanos que eu vi ou ouvi você. Foi apenas a minha alma que te distinguiu lá). Desmaiei com o luxo de sua voz e cego com o brilho voluptuoso de seus olhos. (Tradução minha).

No entanto, ao mesmo tempo em que escrevia para a Sra. Whitman de tal forma, ele escrevia cartas para “Annie”, respirando um espírito de total confiança e amor. Foi dito que a Sra. Whitman foi gravemente ferida pela publicação dessas últimas cartas, mas elas não diminuem em nada o amor de Poe por ela, nem mostram qualquer evidência de falta de fé. Em todas essas cartas ele estava simplesmente sendo fiel a si mesmo – fiel às suas próprias necessidades, que exigiam a aprovação amorosa de muitas mulheres, em vez da total devoção de uma, que podia ser satisfeita tanto pelo apego assexuado a uma mulher casada quanto por seu envolvimento com Helen. Após a quebra do noivado com a Sra. Whitman, provocada pelos esforços de amigos dela que se opuseram ao jogo, Poe ficou noivo da Sra. Shelton. Suas relações com as mulheres após a morte de Virgínia representam uma tentativa lamentável de restabelecer-se, de recuperar dos olhos daquelas que o amavam seu próprio respeito. A Sra. Clemm estava então muito velha e quebrantada para lhe dar consolo e a segurança que ele tão desesperadamente ansiava. Mas dentre todas as suas amigas, de todas as que haviam aliviado as horas sombrias da morte de Virgínia, todas aquelas que, por sua ligação ao poeta, auxiliaram

voluntariamente à sua sogra depois da morte dela, nenhuma Gradiva⁶⁹ apareceu, nenhuma delas foi forte o suficiente para resgatá-lo do caminho perigoso que seus pés estavam se desviando, nenhuma foi capaz de lhe trazer paz, e fé e um renovado interesse pela vida.

Mas mais do que o amor de uma mulher, ele estava precisando da atenção de um especialista e isso ele não recebeu. A libido do poeta, frustrada em sua expressão anterior através de seus poemas e seu amor por sua esposa, procurou aqui e ali por outras saídas, em seus apegos a outras mulheres, em seu sonho titânico do universo em que ele buscou entender a própria essência e simplicidade da própria Unidade, e em seu desejo obsessivo de fundar uma revista própria – procurou, mas não encontrou. A lesão em um lado de seu cérebro (diagnosticada pelo famoso médico de Nova York, Dr. Mott, e a enfermeira, Sra. Shew, amiga fiel de Poe por anos) não permitiria que ele usasse estimulantes ou tônicos sem produzir insanidade total. N. P. Willis, o educador, em uma homenagem a Poe imediatamente após o final infeliz em Baltimore, alude a isso: “Nós ouvimos, de alguém que o conhecia bem, [...] que, com um único copo de vinho, a natureza foi revertida, o demônio tornou-se superior e, embora nenhum dos sinais habituais de intoxicação fosse visível, sua vontade era palpavelmente insana”. (6, p. 361). No entanto, em tempos de depressão mais profunda, até mesmo a insanidade deve ter se mostrado preferível a seus próprios pensamentos tristes, e ele procurava febrilmente em “surto de tristeza”, quaisquer que fossem os meios ou o resultado. Antes de ir para Richmond na viagem final, ele escreveu para Annie: “Não, minha tristeza é inexplicável, e isso me deixa mais triste. Estou cheio de pressentimentos sombrios. Nada me anima ou conforta. Minha vida parece perdida – o futuro parece um vazio sombrio: mas lutarei e ‘espero contra a esperança’” (6, p. 303).

69 Feminino de *Gradivus*, o deus romano Marte. Este tema mitológico foi um dos primeiros a ser estudados por Freud, razão pela qual essa analogia mitológica é acionada pela autora do artigo. [N.T.].

A tentativa de suicídio com láudano em Boston foi apenas uma evidência do profundo estado de melancolia em que ele havia afundado. Seu físico deteriorou-se e, devido ao congestionamento do cérebro, ele deveria ter ido a um sanatório, em vez de lutar pelo país com a esperança desesperada de fundar sua revista. Foi em busca desse “fogo-fátuo” que em 1849 partiu para Richmond. Ele era, neste momento, um dos espíritos mais miseráveis; ele expressou uma intuição para a Sra. Lewis de que não voltaria e organizou todos os seus papéis com a Sra. Clemm, dizendo-lhe o que fazer no caso de ele morrer. Seu delírio de perseguição na Filadélfia é extremamente sugestivo do início da paresia. Seu estado é descrito pelo Sr. Gill (6, p. 307):

Quando ele finalmente chegou à residência de seu amável amigo, Poe estava em uma condição altamente excitada, quase distraída. Sua mente parecia perplexa e oprimida com o pavor de alguma conspiração assustadora contra sua vida; nem os argumentos ou súplicas de seu amigo convenceram-no de que algum inimigo mortal não estava, naquele exato momento, em busca dele. Ele implorou por uma navalha com o propósito de remover o bigode de seu lábio, a fim de sugerir que ele poderia disfarçar sua aparência, e assim, desconcertar seus perseguidores, mas, não querendo colocar tal instrumento em suas mãos, ele foi convencido a permitir que seu anfitrião efetuasse a mudança desejada da qual ele imaginava que sua segurança dependesse. As condições da mente de Poe eram tais que o Sr. Sartain, depois de persuadi-lo a deitar-se, permaneceu observando-o durante a noite com ansiosa solicitude, pouco disposto a perder de vista o infeliz sofredor por um momento. Na noite seguinte, Poe insistiu em ir ao rio Schuylkill, acompanhado, no entanto, por seu devotado amigo, cuja apreensão foi fortalecida pela veemência com que, sem cessar, ele derramou-se nos ricos tons musicais pelos quais se distinguiu, as imagens ardentes de sua imaginação brilhante, mas superexcitada. O tema absorvente que ainda mantinha a posse de sua mente era a conspiração medonha que ameaçava sua destruição. Em vão, seu amigo se esforçou para tranquilizá-lo e persuadi-lo. Ele correu com passos incômodos, percorrendo ruas diferentes, seu companheiro se esforçando para levá-lo para casa, mas ainda em vão. [...]

Por volta da meia-noite, eles alcançaram Fairmount e subiram os degraus que levavam ao cume, Poe o tempo todo dando livre escopo aos poderes de conversação pelos quais ele era sempre notável, insistindo na iminência de seu perigo, e implorando com eloquência por proteção. [...]

Ele não se recuperou dessa excitação intensa até que, subsequentemente, escapou da casa, foi até a vizinhança da cidade e, atirando-se ao ar livre em um campo agradável, seus nervos quebrados encontraram um conforto, mas somente o repouso extremamente necessário. Ele acordou revigorado. [...]

Tudo o que ele poderia recordar eram as súplicas e persuasões de algum 'anjo da guarda' que tentara dissuadi-lo de um propósito terrível. (Tradução minha).

Tais delírios parecem ter alguma correlação com as histórias que ele não conseguiu dormir depois da morte de Virgínia sem a presença da Sra. Clemm ou algum amigo amável ao seu lado da cama. O medo da morte, que ele evidenciava em suas prepotências mórbidas com o assunto, pode ter crescido nesses "últimos anos solitários" para ser uma figura tão portentosa e terrível que ele jamais conseguiria fugir de seus sombrios horrores. Ou ainda, o medo da própria vida, da fútil zombaria da vida que ele levava, de si mesmo como ele havia chegado em sua fraqueza, poderia ter sido a causa de grande parte de seu terror. Ou o medo poderia facilmente, em seu estado exagerado, o ter levado ao pensamento do suicídio, que ele já havia tentado uma vez, e este pode ter sido o "propósito aterrador" do qual o "anjo da guarda" procurou dissuadi-lo.

Tentação arrefecida por enquanto, veio a ele uma paz momentânea de seus delírios e medos e um novo entusiasmo por agarrar-se aos fatos reais da realidade. A possibilidade de uma nova vida acenou-lhe sorrindo e ele chegou a Richmond com espíritos invulgarmente bons. Lá ele foi bem recebido por velhos amigos. Ele até tomou a promessa de temperança com muita seriedade, obteve uma posição na cidade de sua infância e planejou trazer a Sra. Clemm para

lá. Foi nessa época que ele teria renovado seus interesses pela Sra. Shelton e ela, uma viúva independente para aceitá-los. Ele discursou diante de uma plateia culta e deixou Richmond aparentemente mais contente do que estivera durante algum tempo, carregando consigo, segundo o bispo Fitzgerald (6, p. 322), o produto de sua palestra, que chegou a \$1.500. Do fim trágico e solitário de Baltimore, pouco se sabe com algum grau de precisão. Poe chegou lá na época da eleição, num período em que era costume que bandos de homens capturassem estranhos indefesos, os usassem e os carregassem de votação em votação, registrando seus votos para qualquer partido que desejassem. Acredita-se que, em geral, ele tenha se envolvido com tal gangue. Seja como for, ele foi encontrado em um bar, insensível, em andrajos. Ele foi levado para um hospital, onde viveu cerca de uma semana. Relatou-se que ele passou parte do tempo em estupor, outra parte em delírio, durante o qual ele conversava vaidosamente com objetos espectrais ou imaginários. Suas respostas às perguntas foram totalmente insatisfatórias. Dois de seus médicos relatam que ele fez a afirmação de que seu melhor amigo seria aquele que explodiria seu cérebro. (6, p. 334-336). Assim, em 7 de outubro de 1849, foi extinta aquela chama de genialidade que ardeu, tão intermitentemente, tão brilhantemente, por quarenta anos. No mistério de seus últimos dias, sua vida realmente saiu como uma vela no escuro.

É duvidoso que as circunstâncias de sua morte sejam tão importantes. Se os desordeiros de Baltimore chegassem para acelerar o fim, eles eram simplesmente um incidente no inevitável fim. O homem havia se queimado. Ele descrevera sua própria condição quando escreveu: “Há poucos homens com essa sensibilidade peculiar que está na raiz do gênio, que, nos primeiros anos da juventude, não gastaram muito de sua energia mental *vivendo muito rápido*; e, nos anos posteriores, vem o inconquistável desejo de incitar a imaginação até aquele ponto que teria alcançado em uma vida normal, normal ou bem regulada. O ardente anseio por excitação artificial, que,

infelizmente, caracterizou muitos homens eminentes, pode, portanto, ser considerado uma necessidade ou necessidade psíquica – um esforço para recuperar as perdas – luta da alma para assumir a posição que, sob outras circunstâncias, teria sido o seu dever”. (6, p. 231). Ele mostrou no último momento muito claramente o que a “psique” quer, a luta da alma para recuperar as perdas, e, pela natureza de seu caso, ele estava condenado ao fracasso. Essa última breve elevação das nuvens em Richmond poderia ter sido apenas temporária: seu corpo enfraquecido e o congestionamento do cérebro do qual ele estava sofrendo tornaram inevitável o retorno de sua condição anterior. Aquele cérebro doentio que seus escritos tinham suposto com todas as suas imagens belas e mórbidas e assombrando melodias de morte, veio finalmente por seus defeitos para tornar seu progresso e desenvolvimento adicionais impossíveis. E quando ele falhou, e não foi mais possível uma definição de superioridade que ele havia conquistado em seu campo escolhido, seu espírito orgulhoso, sua ficção orientadora, deve ter buscado alívio em alguma forma de insanidade ou morte. A insanidade havia começado, sob a depressão melancólica e os delírios de paresia; morte que ele havia procurado antes e teria procurado novamente; o obscuro desfecho em Baltimore veio como um lançamento – uma liberação que não deve ser lamentada por qualquer um que ama a Beleza como um fim em si mesmo e que anseia por sua expressão uma forma não menos perfeita do que a que Poe foi capaz de potencializar nos dias de sua vida.

REFERÊNCIAS

Adler, Alfred. *The Neurotic Constitution*. Trans, by Glueck. N. Y: Moffat Yard & Co., 1917a.

_____. *Study of Organ Inferiority and its Psychological Compensation*. Trans, by Jelliffe. N. Y.: The Nervous and Mental Disease Publishing Co., 1917b.

Brill, A. A. *Psychanalysis*. W. B. Phil.: Saunders Co., 1913.

- Bohannon, E. W. The Only Child in a Family. *Ped. Sem.*, April 1898, p. 475-496.
- Freud, S. Ein kind wird geschlagen. In *Internat Zeit. f. artsliche Psychoanalyse*, Heftes III, 1919.
- Gates, L. E. *Studies and Appreciations*. N. Y.: The Macmillan Co., 1900.
- Harrison, J. A. *The Life of Edgar Allan Poe*. N. Y.: Thos. Y. Crowell & Co., 1902.
- Ingram, John H. *Edgar Allan Poe; His Life, Letters and Opinions*. 2 vols. London: Hogg, 1880.
- Leigh, Oliver. *Edgar Allan Poe, the Man: the Master: The Martyr*. The Frank M. Morris Co., 1906.
- Mordell, Albert. *The Erotic Motive in Literature*. N. Y.: Boni and Liveright, 1919.
- Poe, Edgar Allan. *Poems*. (Harrison ed.). N. Y.: Thos. Y. Crowell & Co., 1902a.
- _____. *Tales*. Harrison ed. N. Y.: Thos. Y. Crowell & Co, 1902b.
- _____. *Marginalia*. *Eureka*. N. Y.: Thos. Y. Crowell & Co, (n/d)c
- Ticknor, Caroline. *Poe's Helen*. N. Y.: Chas. Scribner's Sons, 1916.
- Woodberry, G. E. *The Life of Edgar Allan Poe*. Boston: Houghton Mifflin Co, 1909.

3

Thomas C. Carlson

GUERRA BIOGRÁFICA: filme mudo e imagem pública de Poe ¹

1. Tradução autorizada formalmente por Dan Carlson, filho do autor, em 2018. Cf. original em língua inglesa: CARLSON, Thomas C. Biographical Warfare: Silent Film and the Public Image of Poe, *The Mississippi Quarterly*, 52, n° 1, 1998, 5 p. <http://www.missq.msstate.edu/>. A revista *The Mississippi Quarterly* também foi comunicada desta tradução.



SUMÁRIO

Resumo:

O autor descreve os 17 filmes feitos no início do século 20 relacionados a Edgar Allan Poe. Os filmes foram feitos por cineastas como D. W. Griffith, ou foram biográficos ou inspirados pelos escritos de Poe, e investigaram os fatos e as ficções da reputação de Poe.

Em 8 de FEVEREIRO de 1909, *Edgar Allen Poe*, de DW Griffith, foi liberado para os *nickelodeons* da nação. Filmado em dois dias para a *American Mutoscope e Biograph Company* e correu para os cinemas tão apressadamente que o nome de Poe foi escrito incorretamente, a cinebiografia de quase 140 metros tinha como objetivo capitalizar o centenário do nascimento do escritor. O filme, que durou menos de dez minutos, apresentava uma Virgínia doente e o escritor Poe bloqueado em um sótão. Um corvo bate, desce sobre um busto, e Poe se inspira para escrever sua obra-prima. Ele a declama e depois corre para vendê-la, o que ele faz depois, com grande dificuldade, para um asno. Com os lucros, ele compra uma colcha para sua amada, corre de volta para casa e a cobre com ela, apenas para perceber o terrível fato: “Meu Deus, ela está morta”.

Edgar Allen Poe foi a primeira biografia cinematográfica⁷¹. Foi também um dos impressionantes dezessete filmes inspirados em Poe, feitos entre 1909 e 1915. Onze desses filmes foram feitos nos Estados Unidos e seis por estrangeiros (italiano, alemão, francês). A maioria era de adaptações frouxas ou resumos radicais da poesia e dos contos de Poe⁷². Quatro desses filmes anteriores à Primeira Guerra Mundial, no entanto, são únicos em sua construção de narrativas a partir de uma mistura livre de fatos biográficos, lendas e obras de arte. Além de *Edgar Allen Poe* (1909), de Griffith, esse grupo inclui *The Raven* (Companhia Americana Eclair, 1912), *The Avenging Conscience* (Mutual, 1914; também de Griffith), e outro filme intitulado *The Raven*, produzido pela *Essanay*. Companhia de Chicago em 1915⁷³. Esses filmes são importantes não apenas como curiosidades históricas de um meio de entretenimento novato; para os estudiosos de Poe, eles fornecem um registro visual único e detalhado de atitudes culturais em relação à vida e à obra de Poe nas duas primeiras décadas do novo século. Além disso, em sua fusão de vida, lenda, ficção e poesia, esses quatro filmes representam claramente uma continuação das disputas prolongadas do século XIX sobre a reputação de Poe, que

frequentemente alimentavam as mesmas confusões *ad hominem*. Este ensaio argumenta que os quatro filmes em questão tiveram sucesso, de maneiras diferentes e por diferentes meios, não apenas refletindo a percepção pública de Poe imediatamente antes da Primeira Guerra Mundial, mas de certa forma resolvendo as antigas contradições entre a vida do artista e sua obra que havia persistido durante o debate do século XIX. O resultado cinematográfico foi um Poe, produzido e disseminado pela mídia de massa, que foi finalmente “domesticado” de maneira aceitável para um grande público de cinema de classe média. No final, então, esses quatro filmes, que apareceram entre 1909 e 1915, ajudaram significativamente o projeto de recuperação biográfica que teve seus primeiros sucessos nas décadas de 1870 e 1880 com o trabalho acadêmico de Edmund Clarence Stedman, William F. Gill, George. E. Woodberry, John Ingram e outros.

As origens da confusão entre a vida de Poe e sua obra podem ser atribuídas ao próprio Poe. Como seus leitores bem sabem, Poe era um brincalhão, quase compulsivo, brincalhão e afetado, frequente e elaboradamente provocando sua audiência para identificá-lo com seus personagens e enredos inventados. Quando Poe morreu, seu primeiro e mais famoso biógrafo, Rufus W. Griswold, pegou essa conexão entre o artista e a sua obra, mas deixou a brincadeira para trás. Dois dias após a morte de Poe, Griswold escreveu com uma solenidade grosseira que em seus trabalhos mais obscuros, Poe revelou apenas “parcialmente, a figura de si mesmo”⁷⁴.

Os ataques de Griswold, estranhamente pessoais, até mesmo patológicos, provocaram um acorde simpático na moralidade vitoriana prevalecente no período. Embora a popularidade da obra de Poe tenha aumentado constantemente nos próximos vinte e cinco anos, também ocorreram ataques ao autor “doente” e “degenerado”. No centro da discussão de Poe estava o paradoxo perturbador apresentado pelo homem e sua obra. Para muitos leitores, a vida de Poe ia de encontro

à sua arte: poesia extraordinariamente bela e contos poderosos produzidos por uma alma romântica perdida, egoísta, intemperante e mórbida. Sem dúvida, acrescentando ao desconforto cultural conservador com esse escritor estava a estética militante arte pela arte de Poe. A arte não era simplesmente um mestre, mas um ministro da moral, insistiam eles, enquanto Poe continuava teimosamente, dispensando o preguiçoso Longfellow, zombando da “heresia da didática”, e escrevendo sua própria poesia e contos em que o doce parecia banir o útil do campo. Também contribuindo para o problema da aceitação cultural de Poe foi o que Edward Davidson chamou de “a distância entre Poe e seu tempo”⁷⁵. Nem o escritor nem suas obras, isto é, pareciam firmemente ancoradas na experiência americana. Como George Bernard Shaw observou após a morte de Poe: “Ai! Ele não morava lá; ele morreu lá ...”⁷⁶. E se H. L. Mencken estava correto em observar que os americanos “julgam seus autores, não como artistas, mas como os cidadãos”⁷⁷, então Poe, o forasteiro e esteta subversivo, na verdade deixou a desejar. Claramente, para Poe se juntar à primeira fileira de escritores americanos, era preciso encontrar uma maneira de reconciliar sua vida, a lenda e a obra.

Esse projeto ganhou força nas décadas de 1870 e 1880 com o trabalho de Ingram e companhia, que minuciosamente empreendeu o desenredamento da vida de Poe da lenda, da vida e da lenda de seus escritos. Por um quarto de século após a acusação *post-mortem* de Griswold, a visão predominante de Poe, mesmo entre muitos de seus admiradores, era de que ele havia se tornado um grande artista em grande parte apesar de suas deficiências morais. Mas na década de 1880, e graças à erudição corretiva de Ingram e colegas, Poe-como oximoro artístico foi desafiado pela noção contrária de Poe como gênio em parte por causa de sua vida. Poe, com essas novas luzes, representou o artista não como agente moral fracassado, mas como vítima excêntrica e incompreendida – vítima de seu próprio gênio, bem como de uma sociedade grosseira e insensível.

Essa visão de Poe como brilhante vítima é vista claramente no primeiro drama sobre Poe, *The Raven*, de George Cochrane Hazelton, que estreou em Baltimore em 1895 – e que serviria de base para o filme mudo de 1915 da *Essanay Company*, com o mesmo nome. A peça de Hazelton melodramatizou o gênio sombrio da alma faminta de Poe; também silenciava as questões de responsabilidade moral, tendo Poe sido derrubado não por fraqueza pessoal, mas por um vilão inventado, que usava um bigode, movido por um desejo por ganhos políticos e pela esposa de Poe⁷⁸.

No final do século, a crítica de Poe pelo *ethos* predominante da classe média do protestantismo conservador ainda era dominante, mas um contraponto foi estabelecido. O *New York Times* anunciaria em 1896 que “O tempo do conflito [Poe] e sua poesia já passou e sua fama e influência estão vivendo”⁷⁹, mas nesse mesmo ano o *Atlantic Monthly* notaria, mais precisamente, que a falha contínua em avaliar os escritos de Poe de forma justa foi o resultado de uma persistente e “extraordinária confusão do homem com sua obra – do ético com o aspecto puramente literário”, que, acrescentaram em eco à afirmação de Mencken, “o que é tão característico dos juízos literários deste país” (Hutcherson, p. 225). Mas um começo havia sido feito. Em 1908, um escritor da *Atlantic Monthly* expressaria a esperança de que no ano do centenário de Poe “as trivialidades de sua vida possam retroceder e o supremo triunfo de sua arte permaneça indiscutível e sereno” (p. 229). Tais esperanças formalistas de uma distinção entre a vida e as obras seriam realizadas pelo *New Criticism*, mas isso seria duas décadas a frente. Enquanto isso, o projeto, não separando a vida e a obra, mas de alguma forma reconciliando-os, continuaria. Menos de dois meses depois do artigo da *Atlantic Monthly*, *Edgar Allen Poe* de Griffith apareceu nos *nickelodeons* da América. Circulado antes do lançamento do filme foi o habitual “Boletim” *Biograph*, um panfleto descritivo de uma página destinado a potenciais compradores e, finalmente, para postar no teatro. Embora “desprezado, negligenciado,

até difamado por seus compatriotas”, o panfleto proclamou, Poe “foi sem dúvida o gênio poético mais original já produzido pela América, e pode ser considerado o leão literário do universo, fato que está tornando-se vivo ao público”⁸⁰, mesmo admitindo a prosa de *marketing* de Lee Dougherty, editor de cenários e publicitário de Griffith, o Boletim No. 212 deixa claro que cem anos depois de seu nascimento, e na véspera do primeiro florescimento real do filme mudo, a recuperação literária e pessoal de Poe permaneceu um projeto incompleto. No breve filme biográfico de Griffith sobre Poe, “Fundado em incidentes de sua carreira”, o escritor se mostra “um homem de coração”, cuidando de sua esposa doente em um apartamento desanimado, um dever interrompido apenas pela entrada fortuita de um corvo que inspira o marido desesperado a compor sua obra-prima e a correr para vários editores para vendê-la em troca de remédios e cobertores para sua esposa. A série de cenas transversais entre Poe correndo pela cidade tentando vender seu manuscrito e a Virgínia doente de volta ao sótão (cada uma com uma visão mais próxima de sua esposa) aumenta efetivamente a tensão dramática. Mas, como percebemos antes de Poe, é tarde demais; seu retorno frenético para casa, seu olhar nos olhos sem visão, revela a verdade trágica.

A abordagem altruísta de Poe aqui não é sem seus méritos. Griffith era um admirador zeloso e duradouro da obra de Poe e, de fato, compartilhava com Poe o que este último chamaria de “simpatias de natureza pouco inteligível”⁸¹. Entendendo a imagem do filme, no entanto – o Poe projetado aqui também como nos outros filmes em consideração, é um empreendimento muito mais complexo e contingente. Mais do que a literatura, esse novo meio de comunicação de massa oferece “significado” que tem sido radicalmente flexionado por questões de tecnologia, *marketing*, mudanças na demografia da audiência e mudanças no gosto do público em estilo performativo e narrativo. Como veremos, as imagens de Poe projetadas na cinebiografia de Griffith, bem como nos outros filmes de Poe em consideração, são

as funções dessas forças atenuantes, e não os produtos puros de uma visão pessoal unificada.

Como vários críticos de cinema e historiadores notaram, quando Griffith começou seu trabalho de direção na *Biograph* em 1908, o cinema estava entrando em um importante período de transição em seu desenvolvimento. Até este ponto, desde a sua introdução comercial em 1894, o próprio cinema tinha sido a atração – as “atualidades” que ele poderia reproduzir (trabalhadores de fábrica, trens em alta velocidade) e os truques que poderia realizar (*stop motion*, *fast forwarding*, dupla exposição). Em 1908, no entanto, o público começou a se cansar dessa exibição auto-reflexiva. A nova demanda foi para filmes com mais narratividade e desenvolvimento de personagens. Diante de uma demanda crescente por novas linhas de história (somente a *Biograph* fazia de dois a três filmes por semana), as empresas de cinema recorreram às narrativas prontas disponíveis na literatura, na biografia e no teatro legítimo. Em 1908, a *Biograph* e Griffith fizeram filmes baseados nas obras de Shakespeare, Tennyson, O. Henry e Thomas Hood, entre outros. Em 1909, Griffith adaptou Dickens, Browning, Balzac, James Fenimore Cooper, Frank Norris, George Eliot, Maupassant e, é claro, Poe⁸².

Tal “empréstimo da arte elevada” resolveu outro problema que a indústria do cinema estava experimentando na primeira década do novo século: a aceitação cultural. A recente e rápida “revolução do nickelodeon” inundou o país, em poucos anos, com locais de exposição de baixo custo para audiências em grande parte compostas pela classe trabalhadora⁸³. Pegos de surpresa, guardiões da classe média da distinta cultura vitoriana temiam a corrupção das massas. A retórica reformista encheu revistas e jornais, uma campanha de “elevação” ganhou impulso e, na véspera de Natal de 1908, menos de dois meses antes de a *Biograph* lançar *Edgar Allen Poe*, o prefeito McClellan revogou as licenças dos 550 *nickelodeons*

da cidade de Nova York. Mas as forças de mercado já estavam mudando ainda mais a indústria cinematográfica. Em 1908, de fato, a era *Nickelodeon* da vitrine já havia passado. Novos e elegantes teatros estavam sendo construídos, e em 1910, as audiências de filmes demograficamente mistos (classe média/ elite/trabalhadores) eram mais a regra do que a exceção (Bowser, *Transformation*, p. 1-20). Agora, as empresas de cinema poderiam apontar para o seu novo público de caldeirão, bem como a crescente conexão do filme com as altas formas de arte da literatura, biografia e teatro como prova de seu dever moral e respeitabilidade cultural. Em 1908, os franceses deram um nome a esse novo tipo de tarifa sofisticada e socialmente respeitável – *film d'art*. Menos de um ano depois, o boletim nº 212 da *Biograph* dizia que seu novo filme, *Edgar Allen Poe*, “é um dos filmes mais artísticos já produzidos”.

Se a apropriação narrativa ajudou a fornecer material de enredo e assegurar a legitimidade cultural para o meio, também criou novos problemas para os cineastas. Quanto se poderia esperar que o novo público de filmes mistos soubesse que o filme de histórias estava tomando emprestado da ficção, da poesia, do teatro e do mito popular? Eles saberiam os contornos gerais de *Romeu e Julieta*? *Enoch Arden*? *O último dos Moicanos*? “O Corvo”? Essa questão permaneceu especialmente importante até por volta de 1913, porque antes disso a maioria dos cineastas era limitada pelo formato *single-reel*. Isto é, a história – Shakespeare ou comédia de perseguição – teve que ser contada em menos de mil pés de filme e quinze minutos de duração. O que foi desenvolvido foi o que o crítico Tom Gunning chamou de “filmes de peak moment” (p. 39-40) – filmes que apresentaram destaques de narrativas pré-existentes. O truque, claro, era selecionar e filmar momentos metonímicos que fossem adequadamente novos e dramáticos, mas suficientemente familiares para permitir que o público preenchesse as elisões narrativas entre eles, para conectar os pontos, por assim dizer, e assim completar o filme narrativo.

Edgar Allen Poe de Griffith e *The Raven* (American Eclair, 1912) são dois desses filmes de “peak moment” (*The Avenging Conscience* [1914] de Griffith e *The Raven* de Charles Brabin [1915] tinham muito mais recursos e, portanto, não se limitaram à apresentação de um punhado de cenas que o público poderia reconhecer). Curiosamente, *Edgar Allen Poe* de Griffith e *The Raven* (1912), três anos depois, apresentam essencialmente as mesmas cenas biográficas de “peak moment”: a composição do famoso poema de Poe, seu profundo amor por sua noiva e sua desesperada situação financeira durante o seu período no casebre de *Fordham*. Como parte de sua campanha publicitária, a *American Eclair* se gabou de que segmentos do *The Raven* foram realmente filmados no casebre de *Fordham*. Também é importante notar aqui que, enquanto *The Raven* (1915) de Charles Brabin não é um filme de “peak moment”, pois dedicou mais de um terço de seu comprimento total de quase 2.000 metros de rolo à morte de Virginia no casebre de *Fordham* e à composição de “The Raven”⁸⁴. Se o público estava familiarizado com “The Raven” de Poe e seu amor trágico por sua jovem esposa condenada, eles aparentemente não eram tão claros quanto aos detalhes. No filme biográfico de Griffith, em 1909, Virginia morre momentos antes de seu frenético marido vender seu famoso poema; na versão da *American Eclair*, Poe chega em casa com o dinheiro, com uma Virginia viva. Na produção mais longa de Brabin, a morte de Virginia ocasiona um longo e tortuoso devaneio presidido – notavelmente para um revisor contemporâneo - por “um corvo real e vivo”, durante o qual Poe compõe sua obra-prima e depois morre.

Dois filmes de “peak moment” e um terço de um filme de seis rolos oferecem variações dos mesmos momentos biográficos da vida de Poe: enquanto os detalhes diferem, como vimos, o retrato coletivo de Poe que emerge desses três filmes é igualmente consistente e simpático. Em nenhum lugar desses filmes vemos o escritor intrigado, a reprovação moral invocada por Griswold e reconhecida até por muitos

dos defensores de Poe durante as acaloradas batalhas biográficas do século anterior. Os filmes nos oferecem, ao contrário, um retrato simpático de um artista atormentado por seu gênio e vitimizado pelas circunstâncias – isto é, pela doença de sua esposa e pela crueldade do negócio editorial.

Contribuindo também para esta visão de Poe como vítima foi o uso de Griffith e de outros cineastas primitivos de Poe do pesado estilo de ação gestual herdado do melodrama de palco do século dezenove. Os anos 1908-1913 – aproximadamente o período de *Edgar Allen Poe* de Griffith a seu *The Avenging Conscience* – representam um período de mudança gradual nos estilos de atuação do movimento amplo e gestos estilizados e pantomímicos da tradição do teatro popular para um discreto *byplay*⁸⁵ e uma economia gestual que revela mais facilmente o caráter individual. Dos quatro filmes em consideração aqui, apenas o trabalho do ator Henry B. Walthall em *The Avenging Conscience* (1914) e *The Raven* (1915) – e só ocasionalmente – evidencia claramente o novo estilo de ação verossímil⁸⁶. Mais tipicamente nesses primeiros filmes, vemos Poe apresentado na maneira mais antiga do palco histriônico de poses seguras e gestos hiperbólicos. Por exemplo, o Boletim da *Biograph* para o filme biográfico de 1909 de Griffith capta com precisão o estilo de atuação de Herbert Yost quando descreve seu Poe compondo “The Raven” “em um frenesi de pesar”, após o qual ele “corre” para vendê-lo; quando ele “apressa” seu retorno e encontra Virgínia morta, ele “cai prostrado no alpendre”. Esse estilo de atuação teatral mais antigo e histrionicamente codificado dificultava o desenvolvimento da psicologia individual; de fato, os atores eram frequentemente treinados a partir de textos de atuação que ofereciam um repertório padronizado de gestos e expressões. Como resultado, a motivação para a maior parte foi externalizada; a personagem, portanto, permaneceu subserviente à trama, e os “tipos” de personagem, na maioria das vezes, emergiram do palco e das narrativas subsequentes do filme. E

o tipo de personagem que Poe se tornou nesses primeiros filmes era familiar: o homem doméstico de bom coração e leal tentando se manter à tona em um mundo de oportunidades e benefícios desiguais. Poe diferia desse tipo de ação – um dos favoritos de D. W. Griffith – apenas em posse do gênio literário. Inúmeros outros personagens do cinema mudo correram para as ruas lotadas e prédios de escritórios procurando trabalho para alimentar suas famílias; Poe escreve um poema clássico e sai pela mesma porta pelo mesmo motivo.

Se a imagem coletiva de Poe vista nesses primeiros filmes é primeiramente uma função do formato de filme (necessariamente “peak moment” visuais e domésticos), demografia da audiência (cenas escolhidas para familiaridade do espectador), estilos de atuação (atuação histriônica que cria tipos de personagens), ou mesmo altruísmo (a sensibilidade romântica de Griffith; seu amor por Poe; seu gosto pela moralização reformista), o fato é que esses filmes, particularmente *Edgar Allen Poe* e os dois filmes “Raven” posteriores, transformaram Poe em uma espécie de Era Progressista do *Everyman* que lutava para ganhar um salário e manter sua família unida, apesar das forças deterministas maiores em andamento no mundo e em si mesmo: por causa da doença terminal da Virgínia, *Big Business*, grosseria cultural e, como um crítico de cinema observou, “a angústia mental”. .. desespero ..., e fantasia desordenada ... uma mente brilhante distraída.”⁸⁷. Também é verdade que este novo opositor domesticado, opositor, gênio perturbado e cuidador altruísta, contribuiu significativamente para a recuperação da reputação do escritor iniciada em 1870 por seus biógrafos anteriores.

Nem mesmo a estratégia de difamação tradicional de ver Poe em seus piores personagens, de obscurecer as linhas entre a vida e a obra, poderia comprometer a imagem positiva do filme inicial de Poe. Griswold alegara que as obras mais sombrias de Poe eram “um reflexo e um eco de sua própria história” (Walker, p. 299). Nos quatro filmes mudos aqui, no entanto, a mesma fusão entre vida e obra é

muito frequente e inocentemente feita e até divertida e sempre por um efeito salutar da imagem de Poe. No filme de 1909, *Edgar Allen Poe*, Griffith funde o enredo de “The Raven” e a vida de Poe. A mesma fusão de poeta e poema é vista em *The Raven* (1912) com a adição da mudança de nome de Virginia para Lenore. Nesta versão, enquanto cuida de sua esposa inválida, Poe tem uma visão de sonho elaborada que lhe dá idéias de enredo “The Black Cat”, “The Gold Bug”, “The Pit and the Pendulum”, “A Descent into the Maelstrom”, “The Murders in the Rue Morgue”, “Buried Alive” e finalmente, “The Raven”. Ele acorda e encontra-se escrevendo o último poema. Um grande pássaro negro bate na janela de seu escritório e, a partir de então, a vida de Poe e o enredo do poema se tornam a mesma coisa.

Quando Griffith retornou ao material de Poe cinco anos depois de sua curta cinebiografia, ele o fez com uma vingança referencial. Um crítico chamou o filme *The Avenging Conscience* (1914), de duas horas de duração, de “Poe-mosaico”, no qual Griffith toma emprestado trechos de enredos, imagens e citações de legendas de onze fontes diferentes de Poe⁸⁸. O texto principal é mencionado em o primeiro subtítulo: “Sugerido pela história de Edgar Allan Poe ‘The Telltale [sic] Heart’”. O outro grande “texto” em *The Avenging Conscience*, não está referenciada, é a vida de Poe. Na cena de abertura do filme, vemos o ator Henry B. Walthall sentado na biblioteca de seu tio lendo uma coleção de contos de terror de Poe, com o parágrafo de abertura de “The Tell-Tale Heart” reproduzido na tela. Em seguida, vemos um close de um retrato assinado “Edgar A Poe”, seguido por um corte para Walthall, cuja semelhança com Poe parece ter sido tão notável quanto Lillian Gish se lembrava⁸⁹. Walthall continua lendo como vemos, no subtítulo, linhas de “Annabel Lee”, após as quais a história se desenrola. Walthall / Poe acaba por ser o talentoso sobrinho de um rico tio guardião que quer que ele seja um escritor. O sobrinho, no entanto, está distraído por um romance com a beleza da aldeia, Annabel Lee (interpretada por Blanche Sweet). O tio tenta terminar o relacionamento, assim como

John Allan tentou frustrar o primeiro romance de Poe com Sarah Elmira Royster⁹⁰. Mas o sobrinho parecido com Poe, aparentemente inspirado por Poe, resiste, mata seu tio e o empareda na lareira. Em seguida, começa a célebre passagem fílmica de pré-confissão, envolvendo o detetive e o assassino. As amadas cenas de perseguição física de Griffith são substituídas aqui em *The Avenging Conscience* por uma singular perseguição psicológica, apresentando imagens únicas (uma aranha devorando uma mosca, corujas, batendo pés e lápis, demônios infernais) e trabalho de câmera criativa (dupla exposição, closes extremos) através de quase cinquenta fotos diferentes. Aqui está o correlativo objetivo de Griffith para o subtítulo do filme: “Conscience overburdened by the Telltale [sic] Heart”. Um crítico chamou essa seção de “talvez a primeira sequência visualmente rítmica do filme mudo”⁹¹. Como se vê, no entanto, tudo foi apenas um sonho, e todas as partes - sobrinho, tio e namorada - foram reconciliadas no fim.

A versão da *Essanay* de “The Raven”, que apareceu um ano depois, anunciava-se como uma “foto de seis atos fundada na vida de Poe”. Henry B. Walthall, publicado agora nos jornais como “a imagem viva de Poe” e “Poe Reencarnado”, mais uma vez interpretou o poeta (o filme chegou a emprestar a cena de *The Avenging Conscience*, em que um retrato de Poe corta para o uma estranha semelhança de Walthall). A atriz Warda Howe, como foi anunciado, interpretaria os papéis de Virginia Clemm, a Sra. Whitman, a “Lenore perdida” e um espírito. Esta última adaptação de “The Raven” seguiu com razoável precisão o jogo e romance anterior de Hazelton; onde se afastou de Hazelton era na maior parte proporcional, dedicando um terço de seu comprimento total ao grande poema de Poe. E como os filmes sobre Poe de 1909 e 1912, *The Raven* de 1915 fez pouca ou nenhuma distinção entre fato e ficção, entre a vida do poeta e o enredo do poema. Os dois últimos rolos mostram Poe compondo sua obra-prima, imediatamente após o que ele morre. Então, “através da magia da dupla exposição”, como

disse um crítico, nós testemunhamos a alma de Poe se erguer de seu corpo prostrado para se juntar a “sua Lenore perdida”.

The Raven terminou por quase três décadas a conflagração cinematográfica – ou confusão – da vida de Poe e suas obras. Que tal mistura livre e fácil de escritor e escrita realizada nesses quatro primeiros filmes mudos devia melodramatizar seu gênio, certamente, mas, ao fazê-lo, também o converteram em um cidadão familiar e reconhecidamente afetado da América do início do século XX. Claramente, não era a intenção central de qualquer um desses cineastas – mesmo Griffith, que adorava Poe – para entrar no complexo e acalorado – e mais de quatro décadas depois – argumento sobre a reputação de Poe. Como vimos, a imagem cinematográfica de Poe, especialmente nesses primeiros filmes mudos, foi profundamente influenciada pelas questões extra-autorais de valoração cultural, avanços tecnológicos, mudanças nos gostos públicos em estilos performativos e narrativos, forças de mercado e mudanças demográficas do público. No entanto, criando coletivamente e distribuindo em massa um retrato simpático de Poe, esses quatro filmes conseguiram, à sua maneira, participar desse longo argumento biográfico. De fato, pode-se argumentar que esses filmes também abriram o caminho para estudiosos da metade do século XX, como N. Bryllion Fagin, Edward Wagenknecht e outros que distinguiam ainda mais a vida de Poe de sua obra. O “homem por trás da lenda”, como dizia Wagenknecht, não era o artista assombrado pelo vampiro ou a figura de Hamlet, mas um escritor e jornalista brilhante, sem entusiasmo, excêntrico e trabalhador que lutava para ter sucesso profissional e doméstico. Ele era, em suma, o tipo de homem que venderia sua obra-prima para comprar remédios para sua esposa doente.

NOTAS

- i. O termo deve ser usado um pouco livremente aqui. Anunciado como uma “história ilustrada fundada em incidentes em sua carreira”, o filme biográfico de Griffith foi, na verdade, uma mescla de vida e obras de Poe (Virginia, por exemplo, morreu em 1847, dois anos depois de Poe escrever “The Raven”).
- ii. Ambos SMITH, Ronald L. *Poe in the Media: Screen, Songs, and Spoken Word Recordings*. New York: Random House, 1990 e POLLIN, Burton R. *Images of Poe’s Works: A Comprehensive Descriptive Catalogue of Illustration*. New York: Greenwood, 1989, fornecem listagens úteis de filmes baseados em Poe desde a era anterior à Primeira Guerra Mundial até o presente. Enquanto Smith é a lista mais descritiva, a seção “Filmografia” do catálogo de Pollin é a ferramenta de pesquisa mais completa e útil.
- iii. Três desses quatro filmes permanecem: o filme de Griffith, *Edgar Allen Poe*, é encontrado na *Paper Print Collection of the Library of Congress*; O longa-metragem de Griffith, *The Avenging Conscience*, está disponível na *Circulating Film and Video Library*, no *Museum of Modern Art*, em Nova York; *The Raven* da Essanay está disponível (7 de 8 bobinas) na coleção da casa de George Eastman, Rochester, New York; parece que nenhuma cópia de *The Raven* (1912) da *American Eclair* sobreviveu.
- iv. Citado em *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, ed. IM Walker. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 301.
- v. DAVIDSON, Edward H. *Poe: A Critical Study*. Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. vi.
- vi. Citado em Dudley R. Hutcherson, “Poe’s Reputation in England and American, 1850-1909”, *American Literature*, 14, 1942, 231.

- vii. Citado na introdução de *Poe and Our Times: Influences and Affinities*. Ed. Benjamin Franklin Fisher IV. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1986, p. ii.
- viii. REILLY, John E., "Poe in American Drama: Versions of the Man," In *Poe and Our Times*, p. 18-19.
- ix. Citado em SCHOLNICK, Robert J. "In Defense of Beauty: Stedman and the Recognition of Poe in America, 1880-1910," In *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, ed. Benjamin Franklin Fisher IV (Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1990), p. 267.
- x. BOWSER, Eileen (Ed.). *Biograph Bulletins, 1908-1912*, Nova Iorque: Farrar, Straus e Giroux, 1973, p. 62.
- xi. Karl Brown, um dos cinegrafistas de Griffith em *The Avenging Conscience*, lembra-se do diretor estar "sob as sobranceiras de Edgar Allan Poe". BROWN, Karl. *Adventures with DW Griffith*. Nova York: Farrar, Straus e Giroux, 1973, p. 37. Richard Schickel resume os pontos pessoais de identificação entre Griffith e Poe: "ambos sulistas de uma persuasão altamente romântica, ambos particularmente atraídos por mulheres muito jovens e peculiarmente movidos por pensamentos de sua morte prematura; ambos os espíritos poéticos que trabalharam muito do seu tempo em populares meios de comunicação; ambos, finalmente, alcoólatras". SCHICKEL, Richard, *D. W. Griffith: An American Life*. New York: Simon and Schuster, 1984, p. 135.
- xii. Schickel, p. 637-647; HENDERSON, Robert M., *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970, p. 237-243; BOWSER, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. New York: Scribner, 1990, p. 256.
- xiii. Ver GUNNING, Tom, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1991, p. 85-

95; SKLAR, Robert, *Movie-Made America: A Social History, of American Movies* (New York: Random House, 1975, p. 18-32.

- xiv. O filme de Brabin reconheceu e entusiasticamente anunciou sua dívida com o “romance e peça amplamente conhecido” de George Cochrane Hazelton, *The Raven* (1885). Na peça de Hazelton, como no filme de Braben, a ação ignora quase toda a carreira literária de Poe, saltando de seu banimento por John Allan no final da década de 1820 ou início da década de 1830 para *Fordham Cottage* em 1847.
- xv. PEARSON, Roberta E. *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 111-119; BOWSER, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. New York: Scribner, 1990, p. 266.
- xvi. MCQUADE, James S. “Review of *The Raven*”. In *The Moving Picture World*, November 20, 1915, p. 1507.
- xvii. STERN, Seymour. “Griffith and Poe” *Films In Review*, 2, no. 9 (1951), 24. De acordo com Stern, Griffith adaptou para uso em *The Avenging Conscience* seis dos contos de Poe e cinco poemas: “The Tell-Tale Heart,” “The Black Cat,” “William Wilson,” “The Mystery of Marie Roget,” “The Murders in the Rue Morgue,” “The Cask of Amontillado,” “Annabel Lee,” “To One in Paradise,” “The Bells,” “The City in the Sea,” e “The Conqueror Worm.”
- xviii. GISH, Lillian; Pinchot, Ann. *Lillian Gish: The Movies, Mr. Griffith and Me*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969, p. 135.
- xix. LONDON, Rose. *Cinema of Mystery*. New York: Bounty, 1975, p. 11.
- xx. HAINING, Peter (Ed.). *The Edgar Allan Poe Scrapbook*. New York: Schocken, 1978, p. 131.

SOBRE O TRADUTOR

Helciclever Barros da Silva Sales

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília e tem dedicado-se ao estudo da obra de Edgar Allan Poe em contato com as outras artes e mídias. É atualmente Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – INEP.

ÍNDICE REMISSIVO

A

abordagem 12, 13, 20, 21, 39, 40, 42, 48, 121
 adaptações 36, 40, 41, 51, 117
 alma 81, 84, 86, 90, 91, 107, 108, 113, 119, 120, 129
 Análises 28, 39
 Análises Comparativas 39
 analogias 34, 37, 57
 analógico 28, 30, 36
 Arqueologia 41
 artes 13, 14, 34, 35, 36, 37, 39, 48, 52, 55, 133
 artigos 9, 12, 13
 autobiográficos 90
 autor 13, 14, 102, 103, 115, 116, 118

C

característica 27, 76, 78, 80, 90, 95, 104
 catarse 14
 cenas 52, 121, 124, 126, 128
 cinebiografia 117, 121, 127
 cinema 12, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 68, 118, 122, 123, 126
 Cinema Intermediário 43
 coletânea 12, 13
 compreensão 15, 23, 27, 35, 92, 100
 comunicação 15, 19, 20, 21, 24, 29, 43, 46, 121, 131
 conceito 18, 19, 20, 27, 29, 34, 44, 55, 56
 condição 13, 15, 19, 28, 100, 107, 110, 112, 113
 crime 94

D

digital 20, 28, 29, 31, 36, 42
 discursos 14
 discussão 12, 19, 24, 28, 33, 118
 discussão teórica 12, 24

E

encolhimento 29, 30
 enredo 123, 125, 127, 128
 ensaios 20, 34, 35, 42, 47, 54, 55, 104
 escritor 13, 79, 100, 117, 119, 120, 121, 124, 126, 128, 129
 esforço 18, 76, 78, 85, 113
 esposa 72, 73, 79, 82, 83, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 104, 109, 120, 121, 124, 125, 127, 129
 essencialista 36
 estéticas 31, 32, 38, 40, 49
 Estudo 11, 70
 Estudo Psicanalítico 11, 70
 estudos literários 13
 existencial 13
 Experiência 34
 experiências 26, 91
 Experiência Sintética 34

F

ficção 52, 77, 82, 84, 113, 117, 123, 128
 Filme 29, 34
 filme mudo 11, 115, 120, 121, 128
 fotográficos 34
 freudiana 12, 13, 70

G

Guerra biográfica 11, 115

H

heróis 90

- história 17, 19, 21, 22, 23, 31, 33, 34, 37, 40, 41, 42, 73, 75, 84, 94, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 122, 123, 127, 130
 histórias 31, 75, 77, 81, 85, 93, 98, 100, 101, 103, 104, 107, 111, 123
 historiografia 17, 41
 Historiografia de Paralaxe 41
 humanidade 15, 92
- I**
- imagem 11, 13, 14, 24, 28, 34, 47, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 62, 81, 83, 89, 95, 96, 104, 115, 121, 126, 127, 128, 129
 imagem pública 11, 115
 imaginário 14, 50
 intenção 13, 14, 85, 129
 interação 19, 37, 49
 Inter-Arte 39
 interconexão 35, 39, 52
 interdisciplinar 12, 15, 19, 20, 22, 24
 Intermídia 29
 Intermidialidade 17, 18, 22, 32, 43, 45, 47, 48, 50
 Intermidialidade Cinematográfica 43
 interpretação 15, 16, 26, 49, 86
- L**
- Laocoonte 34, 35, 36
 leitores 13, 118
 leitura 15
 letras 14
 linguagem 13, 14, 15, 28, 35, 36
 linguagem sinestésica 35
 literários 13, 80, 120
 literatura 19, 20, 21, 31, 33, 36, 39, 40, 41, 48, 49, 50, 55, 107, 121, 122, 123
- M**
- manifestação 34, 81, 89
 melodramatizar 129
 metodologias 17, 20, 24, 33, 40, 43
- mídia 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 118
 mídias 13, 19, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 40, 42, 45, 46, 48, 49, 51, 57, 133
 morte 26, 28, 72, 73, 79, 81, 83, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 118, 119, 124, 131
 mudo 11, 115, 120, 121, 126, 128
 música 13, 19, 31, 34, 37, 73, 87, 88, 96, 101, 106
- N**
- narrativa 33, 35, 38, 41, 47, 52, 53, 63, 123
- O**
- Obras 39
- P**
- Paralaxe 41
 pássaro 127
 pensamento psicanalítico 12
 personificação 94
 Pesquisa Histórica 32
 Poe 11, 12, 13, 14, 15, 16, 55, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133
 poema 15, 16, 82, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 98, 105, 124, 126, 127, 128
 poeta 71, 72, 73, 76, 80, 81, 82, 83, 85, 92, 93, 96, 97, 100, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 127, 128
 poético 14, 51, 72, 82, 85, 92, 107, 121
 polifonia 13, 15
 política 22, 25, 26, 84
 ponto cego 22, 26, 40

Pruette 10, 11, 12, 13, 15, 70, 86
psicanálise 12, 22, 70
Psicanalítico 11, 70

Q

qualidade 31, 35, 37, 38, 83, 85
qualidade poética 35

R

real 14, 26, 37, 57, 84, 87, 89, 98, 108,
121, 124
reflexões 12, 52, 91
relacionamento 128
relações 18, 19, 20, 27, 30, 32, 33, 38, 41,
44, 45, 47, 48, 50, 51, 56, 57, 79, 80, 108
relações midiáticas 18, 19, 32
Retórica 43
retrato 49, 124, 125, 127, 128, 129
romance 128, 132
Rotas 32

S

sádico 93, 94, 98, 99, 101
semantização 14

sexo 78, 90, 93, 94, 95, 97, 106
significantes 14
Sintética 34
som 36, 37, 87, 106
superioridade 75, 77, 90, 113

T

teoria 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29,
33, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 47, 51, 76,
84, 105
Teorias Inter-Arte 39
Teorias Trans-Midiáticas 38
teorização 24, 25, 26, 33, 35, 39, 48
Teorização 18
texto 12, 14, 17, 45, 46, 47, 55, 70, 127
textual 13, 14, 15, 56
Tipos de Obras 39
Trans-Midiáticas 38

V

valor estético 27, 35

www.pimentacultural.com

POE, psicanálise e cinema

artigos traduzidos

tradutor

Helciclever Barros da Silva Sales