



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CLARA MAYARA DE ALMEIDA VASCONCELOS

**QUANDO POE ENCONTROU PEIRCE NO CINEMA: O MODO DE
REPRESENTAÇÃO INDICIAL NA INVESTIGAÇÃO CRIMINAL EM
THE RAVEN (2012)**

João Pessoa – PB,

2016

CLARA MAYARA DE ALMEIDA VASCONCELOS

**QUANDO POE ENCONTROU PEIRCE NO CINEMA: O MODO DE
REPRESENTAÇÃO INDICIAL NA INVESTIGAÇÃO CRIMINAL EM
THE RAVEN (2012)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, área de Concentração em Linguagens e Cultura, na linha de pesquisa de Estudos Semióticos, em cumprimento para a obtenção do grau de mestre.

Orientador: Professor Dr. Expedito Ferraz Júnior.

João Pessoa – PB,

2016

V331q Vasconcelos, Clara Mayara de Almeida.
Quando Poe encontrou Peirce no cinema: o modo de
representação indicial na investigação criminal em The Raven
(2012) / Clara Mayara de Almeida Vasconcelos.- João Pessoa,
2016.
186f. : il.
Orientador: Expedito Ferraz Júnior
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
1. Poe, Edgar Allan, 1809-1849 - crítica e interpretação.
2. Peirce, Charles Sanders, 1839-1914 - crítica e interpretação.
3. Cinema e literatura. 4. Estudos semióticos. 5. Teoria Geral
dos Signos. 6. Tradução intersemiótica.

UFPB/BC

CDU: 791.43:82(043)

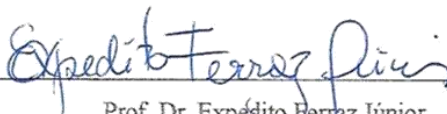
Autor: VASCONCELOS, Clara Mayara de Almeida.

Título: QUANDO POE ENCONTROU PEIRCE NO CINEMA: o modo de representação
indicial na investigação criminal em *The Raven* (2012)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Paraíba, área de concentração Literatura
Teoria e Crítica, na linha de pesquisa de Estudos Semióticos, em
cumprimento para a obtenção do grau de mestre.
Orientador: Professor Dr. Expedito Ferraz Júnior.

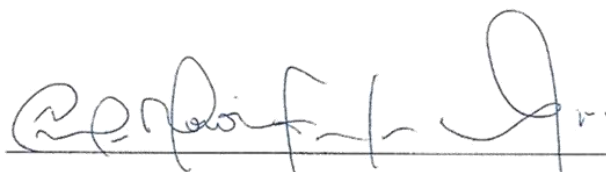
Dissertação APROVADA em 30 de março 2016
/

Banca examinadora



Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior

(Orientador – UFPB)



Prof. Dr. Carlos Adriano Ferreira de Lima

(Examinador externo – UEPB)



Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

(Examinador interno – UFPB)

RESUMO

Esta pesquisa é o *interpretante final* do processo analítico utilizado para compreender a relação entre Cinema e Literatura permeada pela Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, a qual está fundamentada na conexão estabelecida pelo *representâmen*, o *objeto* e o *interpretante*. A partir disto, podemos analisar os elementos presentes no filme *The Raven* (2012) fora do enredo dos contos de Edgar A. Poe. Neste caso, a ação do índice regeu a forma como interpretamos a existência dinâmica entre o objeto, contos, e o representâmen, cinema. Como sabemos, o intercâmbio entre a Literatura e o Cinema existe há muito tempo, pelo qual eles compartilham características por usar, por exemplo, a mesma história para construir um “novo” enredo em sistema sógnico diferente. Jakobson nomeou esta troca de constituintes de uma linguagem à outra de tradução intersemiótica. Considerando este aspecto, ele foi incluído à Semiótica Peirceana, ao focar no *índice*, nesta pesquisa. Baseado nisto, as discussões promovidas por estudiosos tais como Deleuze (1983), Eco e Sebeok (1991), Ferraz Júnior (2012), Hutcheon (2013), Nöth (1990; 2003), Peirce (1975; 2003), Plaza (2003) e Santaella (1992, 1995, 2001, 2004, 2005, 2008) foram incluídas em nossa abordagem neste trabalho para descrever as referências entre os textos dos sistemas sógnicos verbal e não verbal. Baseado nessas sobreposições, decidimos dividir nosso trabalho em três partes. Na primeira, discutimos sobre Poe, no campo da Literatura, e Peirce, na área da semiótica; a segunda parte foca na função do método de representação indexical e a relação entre a abdução de Peirce e a “raciocinação” de Poe; a terceira parte é a análise dos frames do filme *The Raven* de acordo com o desenvolvimento anterior da abordagem semiótica que tem sido discutida até chegarmos ao terceiro capítulo.

Palavras-chave: Cinema. Teoria Geral dos Signos. Literatura. Tradução Intersemiótica. Índices.

ABSTRACT

This research is the *final interpretant* of the analytical process used to understand the relationship between Cinema and Literature permeated by the General Theory of Signs grounded by Charles Sanders Peirce, which is based in the connection established by the *representamen*, the *object* and the *interpretant*. From this, we can assay the elements present in the movie *The Raven* (2012) out from the plot of the tales written by Edgar A. Poe. In this case, the action of the indexical sign process ruled the way how we expounded the dynamic existence amidst the object, tales, and the representamen, cinema. As we know, there is a long time that the Literature and the Cinema have an informational interchange, by which they share many characteristics for using, for example, the same story for constructing a “new” script in a different system of signs. Jakobson called this exchange of constituent of language to another as intersemiotic translation. Considering this aspect, it was enclosed to the Peircean Semiotics, focusing on the *index*, in this research. Based on this, the discussions promoted by studios such as Deleuze (1983), Eco and Sebeok (1991), Ferraz Júnior (2012), Hutcheon (2013), Nöth (1990; 2003), Peirce (1975; 2003), Plaza (2003) e Santaella (1992, 1995, 2001, 2004, 2005, 2008) were included in our approaches in this work to describe references between texts from the verbal to the non-verbal system of signs. Based in these overlays, we decided to divide our work in three parts. In the first one, we discussed about Poe, in the field of Literature, and Peirce, in the area of semiotics; the second part has as specific focus the duty of the indexical representation method and the relation between the abduction of Peirce and the “ratiocination” of Poe; the third part is the analysis of some frames from the film *The Raven* according to the previous development of semiotic approach which had been argued until the third chapter.

Keywords: Cinema. General Theory of Signs. Literature. Intersemiotic Translation. Index.

LISTA DE IMAGENS

Frame 01.	98
Frame 02.	100
Frame 03.	101
Frame 04.	102
Frame 05.	103
Frame 06.	104
Frame 07.	106
Frame 08.	106
Frame 09.	108
Frame 10.	111
Frame 11.	111
Frame 12.	112
Frame 13.	113
Frame 14.	115
Frame 15.	116
Frame 16.	117
Frame 17.	117
Frame 18.	118
Frame 19.	119
Frame 20.	120
Frame 21.	121
Frame 22.	122
Frame 23.	124
Frame 24.	125
Frame 25.	125
Frame 26.	128
Frame 27.	128
Frame 28.	129
Frame 29.	130
Frame 30.	131
Frame 31.	132
Frame 32.	133
Frame 33.	133
Frame 34.	135
Frame 35.	135
Frame 36.	135
Frame 37.	135
Frame 38.	135
Frame 39.	135
Frame 40.	141
Frame 41.	143
Frame 42.	143
Frame 43.	144
Frame 44.	145
Frame 45.	147
Frame 46.	149

LISTA DE FIGURAS

Figura 01.		54
Figura 02.		54
Figura 03.		75
Figura 04.		76
Figura 05.		86
Figura 06.		91

LISTA DE TABELAS

Tabela 01.		55
Tabela 02.		93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. CHARLES S. PEIRCE E EDGAR A. POE.....	25
1.1 O CONSTITA.....	35
1.2 O SEMIOTICISTA.....	48
2. AS PISTAS DE POE E OS ÍNDICES DE PEIRCE.....	59
2.1 A UNIDADE DE EFEITO E O ÍNDICE: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	63
2.2 A TRÍADE: POE, PEIRCE E O CINEMA.....	72
3. OS ÍNDICES: UMA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	84
3.1 AS NARRATIVAS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA: LEITURAS DE EDGAR ALLAN POE EM <i>THE RAVEN</i>	92
3.1.1 <i>The Raven</i> : informações sobre o seu enredo.....	95
3.2 POE E PEIRCE: INDICÍCIOS PARA A ABDUÇÃO.....	97
3.2.1 A Tradução Intersemiótica e seu caráter indexical: um segundo de nível de leitura do índice no filme.....	138
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
5. REFERÊNCIAS.....	158
6. ANEXOS.....	162
FICHATÉCNICA DO FILME ANALISADO.....	163
Figura 1.....	164
Figura 2.....	165
Figura 3.....	166
Figura 4.....	167
Figura 5.....	168

Figura 6.....	169
Figura 7.....	170
Figura 8.....	171
Figura 9.....	172
Figura 10.....	173
Figura 11.....	174
Figura 12.....	175
Figura 13.....	176
Figura 14.....	177
Figura 15.....	178
Figura 16.....	179
Figura 17.....	180
Figura 18.....	181
Figura 19.....	182
Figura 20.....	183
Figura 21.....	184
Figura 22.....	184
Figura 23.....	185
Figura 23.....	186

Aos meus pais, Carlos Vasconcelos e Margarida Almeida, e à minha irmã, Carla
Nayara, *dedico*.

AGRADECIMENTOS

Após dois anos de estudos sobre Edgar A. Poe e Peirce para desenvolver esta pesquisa, venho agradecer a quem sempre esteve ao meu lado e àqueles que de forma direta ou indireta fizeram parte deste momento, pois não se trata apenas de vinte e quatro meses, são seis anos de vida acadêmica na qual eu pude contar com o apoio de diversas pessoas até chegar a este *interpretante* que vos apresento. Portanto, venho agradecer...

Em primeiro lugar, agradeço à minha família: meu pai, minha mãe, minha irmã, minha avó e minha prima, as pessoas que mais tiveram paciência comigo.

Agradeço ao meu orientador, professor Expedito Ferraz, pela paciência de sempre, pela orientação, aulas, pela oportunidade de participar do Grupo de Estudos e, principalmente, por ter acreditado em meu projeto de pesquisa.

Ao professor Carlos Adriano que nunca mediu esforços em me ajudar, pela orientação, discussões, aulas e, principalmente, pela paciência que teve/tem em compartilhar o seu conhecimento sobre o cinema.

Aos professores Hermano de França e Carlos Adriano, pelas observações feitas no exame de qualificação que foram importantes contribuições para a conclusão desta pesquisa.

Às maravilhosas professoras Eveline Alvarez e Monaliza Rios, que tive o prazer de conhecer durante a graduação, as quais me incentivaram e me apoiaram imensamente tanto no período da seleção do mestrado quanto em outras questões de minha vida profissional, às quais serei eternamente grata. Aos professores Edilma Catanduba, Luiz Henrique, Flávio, Leônidas, Eduardo Valones, Francineide, Francinete Rodrigues, João Irineu, Fátima Aquino, Izandra Falcão, Ivonildes Fonseca, Rosangela Neres, Marilene Carlos e Haroldo Queiroga, pelo estímulo, torcida e confiança de que eu conseguiria alcançar os meus objetivos em minha vida acadêmica.

Às queridas Euda Saraiva e Marcielly Félix pela torcida, carinho e confiança. Duas pessoas maravilhosas e muito importantes que terem acreditado e me fizeram acreditar que em mim em meus momentos de dúvida, quando pensei que não conseguiria dar mais um passo à frente em minha vida profissional.

Aos amigos Luan Soares, Lúcia Celli, Robson Ribeiro e Ruben Carlos por sempre estarem ao meu lado e por terem diminuído as minhas preocupações por meio de conversas e me acompanharem e dividirem comigo momentos de angústia e alegria.

“

“Às vezes, escrever é como jogar xadrez: você pensa um longo tempo antes de sequer tocar o teclado, move parágrafos para reforçar uma posição ou sacrifica palavras para melhorar uma sentença. E ao final ainda perde.” (Pablo Villaça)

“Edgar Allan Poe é um criptograma intrigante, um enigma, um quebra-cabeças sem resposta. Ele pode ser um personagem de um de seus próprios contos, ou um brincalhão zombando gentilmente dos leitores que ficam enfeitiçados por ele.” (BLOOMFIELD, 2008, p. 15)

“A semiótica peirceana não é apenas uma semiótica teórica e filosófica, mas tem um amplo potencial de aplicação na área dos estudos da comunicação.” (NÖTH, 2003, p. 95)

”

INTRODUÇÃO

Em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para *semiótica* [...], a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como “quase-necessária”, ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir desta observação, por um processo a que não objetarei chamar Abstração, somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias, a respeito do que *devem ser* os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender através da experiência. Quanto a este processo de abstração, ele é, em si mesmo, uma espécie de observação. (PEIRCE, 2003, p. 44, grifo do autor)

Podemos desenvolver pesquisas relacionadas à literatura e ao cinema sob diversos aspectos, teorias e metodologias. As distintas análises, que podem ser feitas, variam desde os aspectos estéticos à forma como foram compostos, à interpretação dos mesmos através de estudos comparativos ou não, à maneira como foram adaptados, traduzidos, transcritos, transpostos etc. As inúmeras possibilidades de abordagem podem ser realizadas de diversos ângulos a partir da categoria analítica e da teoria/metodologia que foram escolhidas para o desenvolvimento da pesquisa.

Mesmo havendo inúmeras possibilidades interpretativas, se considerarmos um tema em particular, poderemos sempre encontrar algo em comum nas pesquisas desenvolvidas. Por exemplo, uma obra literária considerada um *clássico* na literatura ocidental, usada como base para a produção de filmes. Embora cada diretor e roteirista produza um filme totalmente distinto, tanto no que concerne ao cenário, os atores, o figurino, o espaço e o tempo diferentes, mesmo assim, sempre compartilharão de algumas características. Isso acontece porque o objeto dessa semiose é o mesmo. Estamos falando de interpretações/traduições que são promovidas mediante a relação dos signos que envolvem tanto a literatura quanto o cinema, ou qualquer linguagem que lhe seja análoga, e que desemboquem em uma tradução realizada por uma mente o que gerará um novo interpretante para determinada ação do signo.

Tendo em vista que estamos tratando de três processos de interpretação de uma mesma obra (a primeira interpretação é realizada quando o texto literário é interpretado por meio, por exemplo, de leituras, as quais resultarão em um *interpretante* – um novo signo que representará aquele texto; a segunda corresponde à transladação desse primeiro sistema de signos gráficos para o sistema audiovisual; a terceira interpretação é a realizada ao estabelecer

uma relação entre o *primeiro* e o *segundo*¹ texto), devemos refletir a respeito dos modos de produção envolvidos na tessitura de cada narrativa. Assim sendo, precisamos observar desde as menores unidades que possuem significado, tanto na literatura quanto no cinema, até os componentes que constituem os vínculos formais que interligam traços constituintes de cada linguagem ao conceder-lhe uma estrutura de subordinação e de ordem, o que promove um arranjo *harmonioso* entre as duas obras. Embora alguns elementos que estão presentes na narrativa literária estejam também no cinema – como é o caso do narrador, do tempo, do lugar, do enredo, da situação e da personagem –, devemos considerar que, no cinema, o processo de construção envolve outra técnica de composição. Assim como ocorre na produção de o conto, a crônica, a fábula, a epopeia, a novela e o ensaio, mesmo sendo gêneros literários narrativos, possuem características que os distinguem, cada mídia possui um estilo diferente de tessitura. A partir disso, ao observarmos a construção da narrativa fílmica, precisamos *ver o que está por trás* das câmeras, como: captação de som, direção, direção de arte, edição de som, fotografia, montagem, produção, roteiro, sonorização e técnica. Tudo o que compõe as duas narrativas são signos que estão funcionalmente ligados para produzir um enredo inteligível.

Para entendermos a relação entre literatura, semiótica e cinema, podemos apreender essa conexão através do processo de fruição das obras que, como aponta Barthes:

Todo mundo pode testemunhar que o prazer do texto não é seguro: nada nos diz que este mesmo texto nos agradará uma segunda vez; é um prazer friável, cortado pelo humor, pelo hábito, pela circunstância, é um prazer precário [...] daí a impossibilidade de falar deste texto do ponto de vista da ciência positiva (sua jurisdição é a da ciência crítica: o prazer como princípio crítico). (BARTHES, 1987, p. 68, grifo do autor)

A fruição do texto não é precária, é pior: precoce; não surge no devido tempo, não depende de nenhum amadurecimento. Tudo é arrebatado numa só vez. [...] Tudo é jogado, tudo é fruído *na primeira vista*. (BARTHES, 1987, p. 69, grifo do autor)

O que deve ser entendido como uma espécie de sinônimo para o *interpretante* peirceano, pois a adaptação fílmica está relacionada com uma dada interpretação de um texto literário, o qual apresenta uma característica subjetiva que implica afinidade, imaginação e aspectos cognitivos de alguém em relação a algo, Calvino (1998, p. 127) diz, em seu livro

¹ A definição entre *primeiro* e *segundo* textos deve ser entendida apenas a partir da ordem cronológica em que foram produzidos. Não se tratando, portanto, de uma relação hierárquica. O termo *segundo* não possui nenhuma relação de significação com a noção de secundário ou derivativo.

Seis propostas para o próximo milênio, que “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”. A partir disso podemos refletir sobre o processo de edificação de um texto literário e o que ele pode provocar no leitor para que possamos arquitetar como se dá o processo de concepção de um novo signo, o *interpretante* de natureza fílmica. A consideração de Calvino é a da literatura como resultado da relação de elementos heterogêneos, mas concatenados, que podem ser interpretados socioculturalmente em meio a um grande número de fatores que estão integrados por uma multiplicidade de coligações de forma autônoma, mas são interdependentes. Dessa forma podemos ver a fruição como um processo mais complexo do que estamos acostumados a caracterizá-lo.

Assim sendo, a literatura é linguagem e arte, assim como o cinema, e estão ligados ao meio em que são produzidos. Isto faz com que o interpretante, resultante da semiose que o leitor faz do texto, possa promover uma nova construção a partir de sua fruição. O texto literário pode, a princípio, apresentar um determinado grau de dificuldade para que possa ser traduzido de uma mídia narrativa a uma performativa, dependendo da necessidade de transformação dos elementos presentes na narrativa literária. Considerando alguns fatores que provoquem essa aparente impossibilidade, consoante Hutcheon (2013, p. 69), de “dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser [...]” adaptados “para fala, ações, sons e imagens visuais”. Isso significa que os elementos do texto literário necessitam ajustarem-se e acomodarem-se à nova mídia na qual estão inseridos para *perpetuarem* as suas características de narração nas performances do cinema, mostrando, assim, que a linguagem literária não é estática, mesmo que apresente certos obstáculos em sua transposição a outras mídias. Ela está em um constante processo de ressignificação, em especial se considerarmos os signos que a compõem e a sua relação com o meio no qual se adaptou. A subjetividade que acompanha a leitura do texto literário está permeada por um contexto sociocultural e uma linha estética. A adaptação cinematográfica, portanto, como é um interpretante de uma obra literária, ao traduzi-la para meio audiovisual, traz consigo os elementos presentes em sua fonte. Contudo, como já foi mencionado anteriormente, por ser um processo subjetivo, também compartilhará do que o diretor e o roteirista *veem* no texto. Essa fruição, ao ser vista na tela do cinema, tira o leitor de um estado de acomodação/inércia diante do que foi lido e do que está lendo pelo meio audiovisual.

É a partir dessa relação de transformação, seleção de características compartilhadas, acomodação e ajustamento entre o texto literário e o audiovisual, analisado à luz da semiótica, que se desenvolverá essa pesquisa. Tendo como ponto de partida os contos de Edgar Allan Poe – *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Pit and the Pendulum* (1842), *The Masque of the Red Death* (1842), *The Mystery of Marie Roget* (1842), *The Cask of Amontillado* (1846), *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) e *The Tell-tale Heart* (1843), incluindo também os poemas *The Raven* (1845), *Anabel Lee* (1849) e *A Dream Within a Dream* (1849) – e como ponto de chegada o filme *The Raven* (2012), dirigido por James McTague, utilizaremos como categorias analíticas os *índices*, na Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce. O modo de representação *indexical* é o elemento sobre o qual se centrará a maior parte das discussões, haja vista que será analisada a sua ação como signo no filme e quais foram os subsídios usados para que pudesse ocorrer a significação. Contudo, outros modos de representação de signos de outras categorias peirceanas também serão analisados à medida que se manifestem para complementar o significado produzido pelo *índice* na análise aqui feita. Tendo em conta tratar-se de uma narrativa detetivesca, assim como alguns contos de Edgar Allan Poe, que mantém semelhanças também com a teoria da *Unidade de Efeito* por ele proposta, torna-se necessário *seguir as pistas* que o filme nos dá para que possamos entender a narrativa e, desse ponto em diante, podermos estudar a relação entre o texto traduzido e a tradução para compreendermos a interligação entre os elementos que estão envolvidos na construção do enredo por meio da investigação feita pelos personagens.

A partir das ponderações feitas nos parágrafos anteriores acerca do objeto de estudo e da teoria aqui a ser utilizada, escolhemos a semiótica peirceana para alicerçar as análises aqui desenvolvidas porque ela nos proporciona um *olhar* diferente sobre as relações que são comumente estabelecidas entre o texto literário e o audiovisual. Por estarmos analisando a ação do signo, podemos observar os dois textos como *linguagens* e assim podemos considerar os meios de produção de cada um sem que façamos juízo de valor sobre qual é melhor ou qual linguagem influencia a outra, justamente por estarmos tratando de signos que se aglutinam de forma sistemática para comunicar algo, sejam ideias, sentimento, sons, gestos, símbolos etc., instituídos em função de convenções para estruturar um enunciado, seja ele verbal ou não verbal.

Dividimos a escrita desta pesquisa em três partes distintas para que pudéssemos abordar e organizar os elementos que a compõem. No *Primeiro Capítulo*, faremos um recorte

da categoria analítica escolhida para o desenvolvimento da análise dos *corpora* dentro da *Teoria Geral dos Signos* de Charles Sanders Peirce. Para que isso ocorra, será necessário mostrarmos outras releituras que foram feitas a partir da vida e obra de Edgar Allan Poe, tais como as produzidas sobre os contos, poemas e a própria vida de Poe, dos quais surgiram traduções para o meio audiovisual tais como seriados, filmes, novos contos, HQs, aplicativos de aparelhos celulares, jogos, além de referências que lhe são feitas para que, ao *afunilarmos* a lista dessas novas produções, cheguemos até a obra escolhida para, a partir desse ponto, podermos desenvolver a análise do filme.

Considerando-se que estamos tratando de narrativas que estão estruturadas em investigações criminais, esse fato aproxima os enredos dos contos de Edgar Allan Poe com a trama do filme *The Raven*. Por haver inúmeras traduções tanto dos contos quanto dos poemas de Poe para outros sistemas de signos, para diversos públicos, ou dentro do mesmo sistema sógnico, mas em um gênero literário diferente e assim por diante, podemos encontrar certa dificuldade na escolha do *corpus*. Ao nos depararmos com tantas produções feitas com base em Poe e sua obra, fica difícil elegermos qual objeto a ser abordado, mesmo quando já escolhemos uma teoria e a categoria analítica que utilizaremos na pesquisa a ser feita.

A escolha do filme se deu pela representação do próprio Poe como um dos personagens do filme. Vida e obra se mesclam. O mistério sobre a morte do escritor é misturado com as suas narrativas e ele assume o lugar de detetive de seus próprios contos. Além de investigar crimes cometidos com base no que escreveu, ele terá de escrever um novo conto e investigar as evidências que o assassino deixa em cada cena do crime para que possa decifrar esse *enigma*. Essa inversão de papéis em que o autor se torna personagem/vítima do que escreve, leva o escritor/personagem para a mesma atmosfera onde se desenvolvem as suas narrativas. Sendo assim, a primeira parte do primeiro capítulo está destinada a esta contextualização das releituras dos contos de Poe até chegarmos ao nosso objeto de estudo.

A segunda parte do primeiro capítulo é composta por uma contextualização da vida e obra de Edgar Poe e da Teoria Geral dos Signos, assim como a forma de acordo com a qual a utilizaremos no decorrer do desenvolvimento desta pesquisa: como está estruturada semiótica peirceana, a relação entre os signos e a sua aplicabilidade e contribuições na análise deste texto do meio audiovisual e a sua relação com a literatura. Entretanto, antes de começar a tratar de forma específica sobre os *corpora* e a semiótica peirceana, fazemos uma breve introdução das relações que eles estabelecerão tanto no que diz respeito ao primeiro capítulo,

como também se delinearão os capítulos seguintes. Os quais se desenvolverão tomando como base as discussões e a apresentação que faço sobre os mesmos a partir dessa visão panorâmica que proporciono através das discussões apresentadas.

Iniciamos o *segundo capítulo* abordando o modo de representação *indexical* para que, a partir das observações feitas sobre as contribuições que o *índice* pode permitir à análise destes *corpora*, basta ver que são marcados pela investigação de crimes, possamos estabelecer o lugar do *índice* em nossa pesquisa. A semiótica de Peirce em que tudo é *integrável*, como diria Fidalgo (1998), permite que a *semiose* seja algo ilimitado e não excludente, na qual esse processo ininterrupto e infinito permite-nos analisar os elementos envolvidos na ação do signo sob diferentes aspectos, sejam eles em relação a *si* mesmos, ao *objeto* que representam ou ao *interpretante*, mesmo que tenhamos escolhido um categoria em especial, como é o caso do modo de representação *indexical* nesta pesquisa, não excluiremos a observação de outras manifestações *sígnicas* que possam ocorrer.

No decorrer do segundo capítulo, observaremos, por meio do estudo da representação dos índices, que eles são inatos ao tipo de narrativa da qual o filme *The Raven* faz parte. Já que estamos trabalhando com investigação, a natureza indiciária do signo nos permite estudar estes tipos de *corpora*, tanto no que concerne ao gênero literário quanto ao audiovisual, a partir das pistas, as quais compõem o enredo, que são seguidas dentro da *realidade* das narrativas literária e cinematográfica. Um exemplo mais nítido do que faremos na análise do filme ao utilizarmos o *índice* é se observarmos, por exemplo, a teoria da Unidade de Efeito, proposta por Poe. Se considerarmos que, na investigação dos crimes, os personagens seguirão o conjunto de indicações para a solução do problema que o assassino dará e as *pistas* que o diretor do filme também fornecerá ao leitor para que ele também faça parte desta investigação, uma vez que ele poderá *ver* e saber de coisas as quais os personagens não sabem, mas que estão encadeadas na narrativa de tal forma que muitas vezes passam despercebidas. Há a possibilidade de leitura desse encadeamento de *índices* a serem seguidos de três formas: as pistas fornecidas ao personagem e ao espectador; as pistas que são geradas apenas para o espectador poder interpretar; e a falta de evidências, que não deixa de ser um fator indiciário – *índice zero*.

Portanto, o segundo capítulo, destinado à fundamentação teórica, servirá de base para a análise a ser desenvolvida no terceiro. Além disso, também trataremos de outras teorias e/ou

metodologias que também abordem esta categoria para que possamos confrontar os enfoques e ver onde elas se aproximam ou se distanciam.

Após discutirmos questões referentes tanto a Poe, Peirce, a sua Teoria Geral dos Signos, o modo de representação indexical e algumas questões sobre a teoria da adaptação que foram fundamentais para podermos desenvolver esta pesquisa, relacionamos também uma discussão sobre o texto literário e o seu diálogo com o cinema a partir das ponderações de Baudelaire (2006), Bosi (1995), Gotlib (2006), Kiefer (2004) e Tomachevski (1978), tanto no primeiro capítulo quanto nos seguintes. No que diz respeito ao filme e a relação que ele estabelece com os contos, utilizaremos Deleuze (1983), Ferraz Júnior (2012), Hutcheon (2013), Nöth (1990; 2003), Peirce (1975; 2003), Plaza (2003) e Santaella (1992, 1995, 2001, 2004, 2005, 2008) para darmos, então, início ao *terceiro* e último capítulo. Problematizaremos os *corpora* com base no que já foi escrito anteriormente, mostrando, assim, a pertinência da análise desenvolvida neste trabalho.

Como poderemos observar na terceira parte desta dissertação, a maneira como a questão da representação *indexical* foi apresentada de forma preliminar nos capítulos anteriores serviu de base para que possamos conhecer o caminho ao qual este trabalho está propenso, além de contextualizar a teoria e as contribuições que a semiótica peirceana oferece à relação entre a literatura e o cinema, sairemos da contextualização abstrata do nosso referencial teórico e veremos de maneira efetiva a aplicação da teoria nos *corpora*.

Como já foram mencionadas, as categorias de signos, na semiótica peirceana, não excluem a possibilidade de, ao estarmos enfatizando um modo de representação em determinada análise, podermos tratar de outra categoria que possa se tornar evidente na semiose em questão, a qual contribuirá com a construção da significação do novo signo. Portanto, nesse meio onde os signos se conectam e somam o significado que já possuem com outro signo em relação a um determinado objeto na construção de um novo *interpretante*, não podemos desconsiderar, por exemplo, as relações de semelhança, no que concerne à tradução do texto pertencente ao sistema de signos verbais para o campo da linguagem audiovisual, e a relação de referências internas entre as partes dos textos analisados, ou seja, os contos e o filme. Além disso, também é necessário observarmos as relações de diferenças produzidas pela transmutação, tendo em vista a possibilidade de manifestações de outras categorias na abordagem dos novos signos a serem criados, mas que possuem qualidades semelhantes em relação ao texto verbal.

Ao final do terceiro capítulo, poderemos observar o objeto geral desta pesquisa sendo traduzido em objeto específico no que concerne à organização dos *corpora* representativos dos contos de *Edgar Allan Poe*: *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Pit and the Pendulum* (1842), *The Masque of the Red Death* (1842), *The Mystery of Marie Roget* (1842), *The Cask of Amontillado* (1846), *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) e *The Tell-tale Heart* (1843), incluindo também os poemas *The Raven* (1845), *Anabel Lee* (1849) e *A Dream Within a Dream* (1849) e do filme *The Raven* (2012), dirigido por James McTeigue, analisando-os sob a Teoria Geral dos Signos ao enfatizar o *índice* através de sua capacidade de representação do objeto com o qual possui uma relação factual e/ou de referências, enfocando os conceitos peirceanos sobre as relações que estes signos estabelecem com um objeto em especial com o qual tem uma relação de mediação da sua existência entre o signo que representa e o seu interpretante, que será produzido por causa da sua manifestação no enredo do filme, no que concerne às pistas, sejam elas falsas ou verdadeiras. Os quais estão presentes nos *corpora* ao analisar os seus vínculos, acepções e agregações através de analogias entre a obra literária e o filme por meio de signos verbais e não verbais. O que possibilitou a construção dos argumentos aqui fundamentados de acordo com os *interpretantes* formulados por Ferraz Júnior, Fidalgo, Nöth e Santaella em suas semioses referentes à Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, além do próprio Peirce também fazer parte do referencial teórico por nós adotado nesta pesquisa.

Aqui teremos como unidade na qual ocorre o fenômeno da Tradução Intersemiótica o *hipoícone diagramático*, ao considerarmos as relações internas de correspondência entre os elementos em análise para que, a partir desta conexão, possamos interpretar as relações sógnicas entre as duas linguagens. Além disso, essa categoria será utilizada também com a finalidade de analisarmos a capacidade de, através da Tradução Intersemiótica, os novos signos formados nessa semiose serem capazes de representar a capacidade de representação do signo, ao mostrar os pontos onde essas linguagens convergem ou divergem. Para tanto, optamos por discorrer acerca de nosso referente auxiliar de leitura, a tradução intersemiótica, na qual uma semiose é capaz de representar uma relação de comparação subjetiva entre um elemento e outro.

A análise do filme *The Raven* à luz da semiótica peirceana, no que diz respeito ao *índice*, observando como este signo atua no texto audiovisual – sem descartar a relação com a narrativa literária, recorrendo a ela sempre que for necessário para melhor ilustrar os

elementos analisados – tanto no nível interno, no que diz respeito às *pistas* presentes na narrativa fílmica que os personagens seguem para poderem encontrar a pessoa responsável pela série de assassinatos que estão sendo cometidos; quanto no nível externo, que são os *índices* que o leitor segue, observando, dessa maneira, que há duas formas de investigação a serem consideradas em que a primeira corresponde às *dicas* que o assassino dá aos demais personagens envolvidos na investigação; a segunda, por sua vez, ocorre quando a própria narrativa se *incumbe* de *mostrar*, ao espectador, as informações que deve seguir para que ele mesmo *desvende* o crime.

Todas as ponderações acerca da *indexicalidade* presente nos contos de Edgar Allan Poe estão divididas em dois momentos neste trabalho para, a partir disso, podermos discorrer acerca das análises de outras manifestações sígnicas e a forma como elas se manifestam na narrativa fílmica:

- Concentrar as reflexões sobre a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, situando o seu lugar na teoria geral dos signos ao demonstrar a sua aplicabilidade à linguagem verbal e não verbal. Mostrando-a como um ato de comunicação que pode estabelecer relações com determinado *objeto*, não de acordo com o modelo diádico de Saussure, que se referia à correlação entre significado e significante, mas em uma forma triádica entre o *representâmen*, o *objeto* e o *interpretante*;
- Apresentar o lugar do *índice* na semiótica de Peirce através da conexão entre o texto literário e o filme, a forma como esses elementos podem ser aplicados, embora sejam utilizadas outras categorias para *consolidar* a significação e enfatizar o significado do modo de representação *indexical*. Pois a escolha de um signo em especial para o desenvolvimento dessa análise não significa que os outros modos de representação/significação estejam excluídos nessa semiose. Apenas optou-se por eleger este modelo, porque se enquadra de forma mais adequada na demanda desta análise.

No que ainda diz respeito aos *índices* neste trabalho, analisaremos estes signos que se manifestarão no filme *The Raven* (2012) à luz da semiótica peirceana com o objetivo de mostrar a sua função na construção da significação do filme, tendo-os como alguns dos elementos constituintes do enredo e, por isso, passaremos a observá-los neste outro tipo de

linguagem que não necessita unicamente do caráter verbal para que esse elemento possa estabelecer uma relação de referência ou conexão dinâmica entre dois ou mais elementos.

1. EDGAR A. POE E CHARLES S. PEIRCE

Cinema has confirmed that narrative is more than a set of texts or even a certain kind of text. It is first of all an innate capability, like language itself, which surfaces in many areas of human life and is dominant in some of these. Narrative competence holds our significations in place to give them an order and a thrust. We sense its power in our daily conversations and in nearly every form of communication. It has its impact in a host of art forms, in painting, dance, opera, and mime. It is celebrated in literature and, as we have seen, it is nearly synonymous with the word 'cinema.'² (ANDREW, 1984, p. 76, grifo do autor)

Sabemos que existem semelhanças entre alguns elementos que fazem parte tanto da composição de textos narrativos literários, em especial o conto, quanto da linguagem cinematográfica. Dentre os gêneros literários, o conto é reconhecido por ser conciso e direto. Edgar Allan Poe priorizava tal abordagem do que chamava de *literatura curta*, não menor ou inferior. Para ele, o escritor deveria, antes de escrever o conto, pensar no efeito que ele causará no leitor durante uma *assentada*, a qual deveria ser o tempo de leitura. O cinema encontra em tal forma literária um dos seus principais elementos de composição de enredo, seguido pelo romance, principalmente no que concerne à leitura de um texto durante uma assentada que é, por exemplo, o tempo que o espectador leva para assistir a um filme. Fato este que não deixa de ser uma leitura de um texto visual, transposto para o meio dos *hipoícones imagéticos* (filme).

A obra de Poe pode ser dividida, no que concerne às narrativas, em três partes: *narrativas arabescas*, *narrativas detetivescas* e *narrativas grotescas*. Dias (2010, p. 02) descreve essas narrativas da seguinte forma:

As narrativas arabescas procuram veicular o relato de horror, medo ou qualquer outro sentimento que cause um estado de violenta tensão. No prefácio de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, publicado no ano de 1840, o autor curiosamente declara: 'se o terror é a tese em muitas criações minhas, digo que o terror é da alma- que eu deduzi este terror apenas de suas

² O cinema confirmou que a narrativa é mais do que um conjunto de textos ou mesmo certo tipo de texto. É antes de tudo uma capacidade inata, como a própria linguagem, que vem à tona em muitas áreas da vida humana e é dominante em algumas delas. A competência narrativa abarca as nossas significações em vez de dar-lhes uma ordem e um sentido. Percebemos a sua influência em nossas conversas diárias e em quase todas as formas de comunicação. Ele tem o seu impacto em uma série de formas de arte, na pintura, dança, ópera, e mímica. Ela é celebrada na literatura e, como vimos, é quase sinônimo da palavra 'cinema'. (ANDREW, 1984, p. 76, grifo do autor, tradução nossa)

fontes legítimas'. As narrativas detetivescas se preocupam em reconstruir eventos em série através de uma análise lógica. As narrativas grotescas procuram veicular um senso de humor irônico.

Sete das narrativas de Edgar Allan Poe compõem a narrativa do filme *The Raven*. Perceberemos que o caráter principal do desenvolvimento da trama compartilhará muitas características com o conto *The Murders in the Rue Morgue*, o qual é uma narrativa detetivesca em que o narrador personagem é o senhor *Dupin*, que se incumba da função de investigar os misteriosos assassinatos que ocorrem na rua que é mencionada no título do conto. Além disso, esse conto faz parte de uma trilogia que têm como detetive o senhor *Auguste Dupin*, os quais foram produzidos por Poe entre os anos de 1841-1844: *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Roget* (1842) e *The Purloined Letter* (1844).

O filme inicia com a chegada da polícia à casa de duas mulheres que corresponderiam na estória às senhoras *L'Espaneye* e sua filha *Camille*, personagens do conto *The Murders in the Rue Morgue*. No decorrer do enredo, podemos observar a presença de outros contos na trama, tais como: *The Pit and the Pendulum*, *The Masque of the Red Death*, *The Mystery of Marie Roget*, *The Cask of Amontillado*, *The Facts in the Case of M. Valdemar* e *The Tell-tale Heart*. Partindo dessa correspondência entre a estruturação do enredo do filme e os contos anteriormente citados é que se dará a análise deles e do filme através do diálogo que eles estabelecem.

Mesmo que a trama do filme tenha como base o conto *The Murders in the Rue Morgue*, isso não quer dizer que as demais narrativas não tenham a mesma relevância no desenvolvimento do enredo. Veremos as características arabescas, grotescas e detetivescas mescladas no desenvolvimento do filme. Além disso, é importante ressaltarmos a presença do corvo que intitula a trama. Embora seja um poema, notaremos que o personagem principal encarnará o animal em uma espécie de metamorfose, veremos uma metáfora viva. A representação do caráter representativo de um signo ao estabelecer uma relação triádica com o objeto que representa e o interpretante formado a partir da tradução tripla que começa na transformação do escritor em um de seus personagens e depois em poema, além, claro, de se tornar um novo *signo* ao ser transmutado para o filme com um novo sentido.

No filme *The Raven*, por sua vez, a forma clássica é subvertida ao tornar o escritor, Edgar Allan Poe, uma espécie de detetive em seus próprios contos. Ele é transportado para dentro da atmosfera de suas narrativas. Ele é autor, detetive e vítima do que escreve. Aqui, o narrador e o autor são mesclados e reconfirmados pela narração em *voicer*. No enredo, o

personagem terá de descobrir quem é a pessoa por trás dos assassinatos que estão sendo cometidos, que seguem as descrições que o próprio Poe faz em seus contos, e salvar a sua namorada que foi sequestrada pelo mesmo maníaco. Percebemos que a construção da narrativa do filme é composta, então, por múltiplas camadas tradutórias cujos *objetos*³ vêm de outras formas literárias a começar pelo título do filme, em sua alusão ao famoso poema homônimo.

Assim sendo, a abordagem da Tradução Intersemiótica, fundamentada com as considerações da Teoria Geral dos Signos se dá de três maneiras a partir da relação do signo com o objeto. A primeira é como um *hipoícone diagramático*, tendo em vista que o texto traduzido e a tradução mantêm uma relação de correspondência entre os seus elementos em sua composição, em que um se coloca no lugar do outro. Ela também pode ser entendida como um *hipoícone metafórico*, tendo em vista que os elementos que a compõem no processo tradutório estão representando o caráter representativo do representâmen, ou seja, os novos elementos que podem ser criados apresentando certo grau de diferença em relação ao texto literário com um novo significado. Vejamos a assertiva de Peirce assegurar:

Os hipoícones, grosso modo, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participam. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são imagens; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; os que representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas (Peirce, 2003, p. 64)

O terceiro, como *índice*, se dá pela referência que é feita a algo exterior que é adaptado ao enredo do filme. Esses elementos também podem se manifestar durante a análise do *índice*. Podemos ver isso no que concerne ao personagem Edgar Allan Poe, o qual, no filme, representa o próprio Edgar, o detetive de seus contos, o narrador e o corvo. Mesmo que tenhamos adentrado nessa discussão neste momento, deixaremos para aprofundá-la no segundo capítulo.

Embora a Tradução Intersemiótica seja abordada no decorrer da análise, ela simplesmente será vista como uma categoria complementar, sobre a qual não aprofundaremos a discussão. O nosso foco é a análise do aspecto indiciário. Contudo, não podemos descartar a

³ O objeto, de acordo com a Teoria Geral dos Signos, é um dos três componentes da semiose. Ele é o elemento representado pelo *representâmen*, signo.

manifestação de outros modos de representação que compõem a trama e que auxiliam na edificação do significado. Dessa forma, só consideraremos a Tradução Intersemiótica por servir de meio para a transposição de uma mídia a outra, já que a tomaremos como um sinônimo de adaptação, mas fazendo as observações necessárias entre uma e outra. Contudo, é necessário notarmos, como já foi mencionado antes, que essas categorias são cumulativas. Sendo assim, um signo não exclui o outro em uma análise ou em sua constituição. Ao considerarmos que, no que concerne ao signo icônico, as três categorias que o compõem são respectivamente a *imagem*, o *diagrama* e a *metáfora*, entende-se que uma está inserida na outra e estas são inatas à linguagem audiovisual, em especial a *imagem*. Na relação entre literatura e cinema podemos destacar as relações de semelhança, que são manifestadas pelo *diagrama*. Além das possíveis diferenças na criação de um novo signo, a *metáfora*. As referências exofóricas são feitas pelos *índices*, mas estes ainda estão presentes na investigação criminal do filme e dos contos.

A Tradução Intersemiótica, por sua vez, está sendo aplicada para que possamos identificar a ação do signo no processo de interpretação do intercâmbio que é feito entre os *corpora*. Contando, também, com o apoio das teorias da adaptação cinematográfica para fazer parte do arsenal teórico deste trabalho. As proposições feitas por Peirce permitem que a sua teoria seja aplicada a qualquer área, passando por todos os campos do conhecimento, tendo em vista que tudo o que nos cerca são signos. *O homem é um signo*. O pesquisador pode analisar o seu objeto de estudo em qualquer uma das tríades por ele formuladas. O(s) novo(s) signo(s) formado(s) a partir da(s) semiose(s) feita(s) por uma mente, gerando um novo interpretante, são infinitos. Mas vemos na semiótica peirceana uma possibilidade maior de interpretação, um campo extremamente vasto a ser explorado em que os signos se multiplicam e que permitem a essa pesquisa uma liberdade maior de construção de significados que se caracterizam por um valor subjetivo. Mas isso não quer dizer que desconsideremos os aspectos sociais e culturais do meio em que determinada obra foi produzida. Ao contrário, as convenções sociais de alguns tipos de signos e seus significados são necessários à interpretação. Mas, como afirma Peirce, esse símbolo “[...] se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja hábito natural ou convencional, e sem se levar em consideração os motivos que originalmente orientaram sua seleção” (2003, p. 76).

As contribuições que a semiótica peirceana pode dar às análises literárias, neste caso através da relação de obras de meios de produção distintos, tendo como base a relação do signo com o objeto que o mesmo representa através de uma *indexicalidade interna*, referente às pistas a serem seguidas pelos personagens, e uma *indexicalidade externa*, que é exposta apenas ao espectador. Este tipo de signo está contido na segunda tricotomia das *Categorias Universais* da *ideoscopia*. Entendamos *ideoscopia*⁴ como o sinônimo de *fenomenologia* na Teoria Geral dos Signos, tendo em vista que esta é a forma que Pignatari encontrou para se referir à classificação das *categorias universais* de Peirce, o que difere do termo *ideoscopia* que foi proposto por Peirce para se referir a uma das categorias da filosofia por ele arquitetada. Pois a sua filosofia está dividida em Fenomenologia, Ciências Normativas, Metafísica e Ciências Especiais ou Idioscopia.

Podemos perceber que tudo pode ser traduzido e entendido em termos de signos, tendo em vista que o homem também é um, está cercado por eles e também os produz. Este é o lugar da semiótica na literatura e no cinema. Duas artes/linguagens produzidas pelos signos que o ser humano produz e que podem ser analisadas sob o prisma de uma ciência que tem como objeto de estudo a produção de significado. Consoante o que diz Fidalgo (1998, p. 21, grifo do autor):

Parecemos ser una especie que es llevada por el deseo de hacer significados: sobre todo, de seguro que nosotros somos Homo significans – es decir, creadores – de significados. Y es esta creación-de-significados que está en el corazón de las preocupaciones de los semióticos. En la semiótica, los ‘signos’ son unidades significativas que toman la forma de palabras, de imágenes, de sonidos, de gestos o de objetos. Tales cosas se convierten en signos cuando les ponemos significados⁵.

Os signos, assim como afirma Fidalgo na citação acima, são unidades dotadas de sentido. Este sentido, que eles carregam consigo, atuará de forma a produzir um novo significado, que determinará outro e, assim, sucessivamente *ad infinitum*. Essa é a chamada

⁴ “A ideoscopia consiste em descrever e classificar as ideias que pertencem à experiência ordinária ou que emergem naturalmente em conexão com a vida corrente, sem levar em consideração a sua psicologia ou se são válidas ou não-válidas. Na dedicação a esses estudos, há muito (1867) fui levado, depois de três ou quatro anos, a lançar as ideias em três classes: de Pirmeiridade, de Secundidade, de Terceiridade” (PIGNATARI, 1979, p. 41).

⁵ Aparentemente, somos uma espécie que é movida pelo desejo de produzir significado: acima de tudo, estamos certos de que o homem significa – ou seja – é criador de significado. Esta criação é, portanto, o cerne das ponderações semióticas. Na semiótica, os “signos” são unidades dotadas de sentido que tomam a forma de palavras, imagens, sons, gestos ou objetos. Estas unidades tornam-se signos quando as preenchemos de significados. (1998, p. 21, grifo do autor, tradução nossa).

semiose ilimitada que Peirce propôs na sua *Teoria Geral dos Signos*, na qual esses elementos estabelecem uma relação triádica que tem como resultado um interpretante que, por sua vez, é um signo que dará origem a outro em um processo contínuo e infinito.

Essa constante produção desses elementos decorre da nossa capacidade cognitiva de interpretar as coisas que estão ao nosso redor. Essa *capacidade de interpretação* é sinônima de *tradução*, pois é a ação do signo mediada por um intérprete. Este é um ato constante em nosso cotidiano. Podemos não nos dar conta, tampouco perceber como nós interagimos com o universo da significação, nem com os vários tipos de signos com os quais podemos nos deparar, pois comumente convivemos com os sinais em seu nível de *terceiridade*, ou seja, as coisas que são convencionadas pela sociedade, mas não apreendemos de imediato que estão presentes.

Fato semelhante ocorre com a literatura, vista em termos de linguagem – não apenas do ponto de vista estético. Por estarmos acostumados a observar o seu caráter estético, o qual foi convencionado quando um texto literário é analisado. Pois muitas vezes não atentamos para o que ele expressa, indica ou representa, se ele ou seus elementos se relacionam consigo mesmo, com um objeto em especial, seja ele interno ou externo à narrativa, ou com a significação que ele propicia sem que esteja necessariamente vinculada a um período ou *escola literária*. Contudo, consideremos a relação entre a literatura e o cinema a partir das seguintes questões: “*Como é produzida essa significação nesse processo tradutório e como a semiótica peirceana pode ajudar nesse processo?*”, “*Qual é o lugar do índice no filme The Raven (2012) em relação aos contos e os poemas de Edgar Allan Poe presentes na narrativa fílmica?*”, “*Como os índices atuam na semiose do conto?*”, “*Como a indexicalidade está conectada à resolução dos crimes em busca do assassino no filme?*”.

Começemos com a seguinte assertiva de Nádia Batella Gotlib sobre o conto:

O fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo. (GOTLIB, 2006, p. 34)

Quando falamos sobre Edgar Allan Poe, costumamos nos lembrar dos poemas *The Raven*, *Annabel Lee*, *Lenore*, *A Dream Within a Dream* e *Alone*, ou dos seus contos extraordinários em que aborda o mistério e o horror como tema além da investigação e resolução de crimes. Dentre os contos, em especial por comporem uma trilogia na qual *Dupin*

os investiga, temos *The Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Marie Rogêt* e *The Purloined Letter* nos quais o suspense, terror e assassinatos são investigados pelo detetive amador. Contudo, habitualmente não pensamos no processo de construção deles, qual o efeito que Poe queria causar no leitor e os artifícios que ele utiliza para prender a atenção de quem os lê.

Edgar Allan Poe, além de ser considerado o criador do conto moderno foi o fundador de uma teoria que concentra as suas ponderações na construção do conto através da relação estabelecida entre a dimensão do mesmo e o resultado que ele causa em quem o lê. Para ele, o escritor deveria, antes de escrever o conto, pensar no efeito que ele quer causar no leitor durante uma *assentada*, a qual deveria ser o tempo de leitura do texto o que equivaleria, mais ou menos, à uma hora. Sendo assim, ele deveria pensar nos artifícios que utilizaria para *dominar* o leitor durante sua leitura sem que ele se distraia com algo que seja exterior ao universo da narrativa, mesmo que o conto seja uma narrativa breve.

A partir das narrativas *The Murders in the Rue Morgue*, *The Pit and the Pendulum*, *The Masque of the Red Death*, *The Mystery of Marie Roget*, *The Cask of Amontillado*, *The Facts in the Case of M. Valdemar* e *The Tell-tale Heart* estudaremos, mesmo que de forma breve, a forma como foram traduzidos para o meio audiovisual para entendermos como a conexão entre a literatura e o cinema não se limita a estudos comparatistas. Notaremos que a construção e a *intenção* tanto do escritor dos contos quanto a do diretor e a do roteirista são similares na construção das narrativas. Perceberemos, também, que as semelhanças e dados compartilhados por ambas não estão apenas em seus elementos estéticos constituintes que as caracterizam pela presença de personagens inseridos em situações ficcionais, sejam elas do texto literário ou do audiovisual. Para isso, utilizaremos a relação *indexical*, que representa a unidade de efeito, no que equivaleria ao conto, como categoria analítica, por ser um artifício utilizado na construção do enredo do conto e o papel que ela desempenha no texto literário para ilustrar como esse efeito é transposto para o filme e como causa o mesmo efeito sobre o leitor com a *intenção* de levá-lo de uma pista a outra que ele segue para solucionar os crimes.

Dessa forma, buscamos, assim, identificar como Poe construiu suas narrativas em torno de uma *intenção* que é estabelecer um domínio sobre o leitor e como o cinema utiliza da mesma técnica sobre o espectador. Assim, tanto o escritor quanto o diretor podem se tornar uma autoridade diante de quem lê os dois tipos de texto, no sentido de que ditam as regras da leitura, dosam, então, a intensidade de como os fatos devem ocorrer. Ambos controlam o

leitor/espectador em relação aos personagens e as situações nas quais estão inseridos através da *dosagem* da exposição de uma série de acontecimentos encadeados nos dois enredos.

Este trabalho busca responder questões tais como “*Como o recurso da unidade de efeito pode ser considerado um signo indiciário dos fatos que ocorrem no conto e como essa ação do signo é transladada para o filme?*”, “*Como os elementos suspense e terror são combinados nas narrativas mediante o caráter indexical?*”, “*Como o narrador antecipa ao leitor, de forma subjetiva, as características do assassino?*”.

Assim como as narrativas iniciam *in medias res*, as considerações aqui feitas por mim não podem ser diferentes. Elas partem das reflexões de Bosi (1995), Gotlib (2006), Kiefer (2004) e Tomachevski (1978) para fundamentar teoricamente o que for tangível à narrativa literária, para que possamos estabelecer os vínculos entre esta e o cinema acerca da função do contista para que possamos colocá-lo em equivalência ao diretor no que concerne à escrita e o desenvolvimento do enredo das obras literárias, aqui abordadas, que estão presentes no filme. No decorrer desta análise, recorreremos a Alfredo Bosi, pois utilizaremos sua reflexão, mesmo que se trate do conto moderno brasileiro, mas que é pertinente a observação metafórica que ele faz sobre o escritor no processo de criação. No que diz respeito à Gotlib e Kiefer, suas reflexões e escritos sobre a unidade de efeito e a forma como deve ocorrer a constituição do conto, de acordo com o ponto de vista de Poe, embasam este estudo por centrarem as suas ponderações no tocante à categoria analítica escolhida para o desenvolvimento desta análise ao observarmos o seu caráter *indicial*. Uma vez que estamos tratando de um elemento que faz parte do enredo, torna-se necessária a presença de Tomachevski em nosso trabalho e, por isso, se justifica as suas reverberações acerca de enredo aqui utilizadas. Se a unidade de efeito é um dos elementos que o compõe, portanto, é indispensável, também, observar quais são as outras unidades presentes na estrutura da intriga que são empregadas a serviço do escritor para alcançar o efeito desejado.

O texto literário configura-se em um espaço que permite a interpretação por meio da leitura. Contudo, quando o mesmo sofre o processo de transmutação da literatura para o cinema, por sua vez, apresenta um campo fértil e infundável de representações de explicações do seu significado. Sendo que no campo da linguagem “não há fato, apenas interpretações”, como diria Nietzsche (Outono 1885 – outono 1887, paginação irregular). Essas *interpretações* equivalem à transmutação dos contos para o cinema, ou seja, a Tradução Intersemiótica corresponde ao *interpretante* no processo semiótico que, de acordo com Peirce (1931-58, CP.

Book II, 2.228, p. 363), “it addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign⁶”.

A unidade de efeito e seu caráter indexical ao ser transposto para o filme na análise do enredo permitem mostrar como os fatos estão encadeados nos textos como, por exemplo, algo que é apresentado no início pode estar relacionado com outros que se encontram no final, além da sucessão dos fatos no decorrer das obras aqui estudadas, desde a concepção dessas unidades destinadas a aumentar o suspense, a tensão, prender a atenção do leitor/espectador entre outros elementos utilizados na arquitetura das narrativas com a finalidade produzir/atingir um *efeito único*, como diz Gotlib (2006), que será alcançado se for bem concebido antes de adicionar-lhe outros acontecimentos, os quais devem ser combinados com o que foi planejado e esteja à disposição do efeito a ser concretizado.

Como o cinema utiliza da imagem, movimento e sons, juntamente com os efeitos empregados para auxiliar na construção da narrativa, através desses elementos observamos como os *índices* se constituem através das imagens, sejam elas visuais ou acústicas, para que possamos apreender como as diferentes cenas estão conectadas com os fatos que ocorrem no filme, além disso, vemos um Poe que ao escrever, além de salvar a sua amada, também está registrando a história da sua morte. Vemos um homem que está literalmente escrevendo o seu destino, dessa forma podemos observar que estamos trabalhando as inúmeras semioses na construção da narrativa fílmica, são várias as camadas de *interpretantes* que se [re]agrupam e se sobrepõem. Por isso há a necessidade de analisar algumas manifestações dos *ícones* para podermos chegar aos *índices*. A partir das imagens e das referências que possuímos sobre a vida e obra de Poe, ao lermos os inúmeros intertextos que o filme possui, podemos assistir ao espetáculo da construção e desconstrução de muitos conceitos prévios e em certo grau pejorativos que Griswold, por exemplo, atribuiu à imagem do escritor. Além disso, também é somado à narrativa o que conhecemos sobre a construção da reputação, feita por Baudelaire, sobre Edgar, que foi o principal escritor a difundir na Europa a imagem do contista, poeta, dramaturgo, romancista e crítico americano. Dessa maneira, é necessário estabelecermos um vínculo entre o filme, a obra e a vida de Poe, já que na mídia para a qual essas histórias foram transpostas, ela compreende um contexto social, cultural, espacial e temporal específicos que

⁶ Ele se direciona a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo que é criado chamo *interpretante* do primeiro signo.

(mesmo que em alguns casos podemos observar, no filme, que alguns fatos são modificados, como é o caso de Griswold morrer antes de Poe, quando, na realidade, aconteceu o inverso) são [re]construídos e ganham uma nova significação. Seria isso uma espécie de vingança póstuma que o diretor e roteirista permitiram ao escritor através do assassino que ele “criou”?, isso só os signos dirão no terceiro capítulo. Nesse caso, não podemos separá-los no processo de edificação semântica do texto visual. Pois, se o fizéssemos, seria o mesmo que negar ou desconsiderar as conexões e as *pistas* que devem ser seguidas, tendo em vista que os elementos no enredo do filme se aglutinam para que o texto seja encadeado de forma coesa e coerente. Dessa maneira, se não analisarmos o contexto no qual o modo de representação *indexical* se desenvolve, não poderemos compreender o que foi necessário anteriormente para que esse signo pudesse indicar a veiculação de determinado tipo de mensagem, pois:

[...] para funcionar como signo, algo tem que estar materializado numa existência singular, que tem um lugar no mundo (real ou fictício) e reage em relação a outros existentes de seu universo. Assim como também não há existente que não tenha um aspecto puramente qualitativo, sua qualidade que o faz ser aquilo que é, tal como é. Essas três gradações, baseadas nas categorias [...] são onipresentes. (SANTAELLA, 1992, p. 77).

Podemos observar que discorrer acerca da literatura e a sua comparação com o cinema, tendo como base as ponderações sobre os índices no conceito semiótico de Peirce, é um trabalho complexo e a forma como aqui será abordada, no capítulo referente à análise, construirá uma ponte entre mídias diferentes utilizando a semiótica peirceana como elo, além de conceitos cinematográficos para que a análise fique mais *concreta*, pois, já que estamos tratando de duas linguagens, torna-se necessária a presença de teorias das respectivas mídias.

Assim sendo, nessa perspectiva em que os signos atuarão como instrumentos necessários à prática operacional no processo de transmutação e significação ao permanecerem com sua conotação *indexical* através da transposição dos signos linguísticos – palavras – para a iconicidade da linguagem do cinema, marcado pela relação factual entre o *representâmen* e o *objeto* na complementação do significado deste estudo para que possamos entender as ponderações aqui expostas. Tendo em vista que o entendimento dos índices é necessário para a compreensão do enredo do filme e, conseqüentemente, da ação dos demais signos que entrarão em cena, uma vez que estes estão contidos em uma investigação criminal e que o contexto da busca pelo assassino e das *pistas* que ele dá para os investigadores

solucionarem o caso está diretamente ligado com a mensagem que esses sinais, resultantes de relações intersemióticas, possibilitarão.

O caráter icônico aqui a ser analisado na constituição da narrativa fílmica e como ele se configura através do compartilhamento das características envolvidas na comparação do significado dos *símbolos* envolvidos na semiose, ao considerá-la fora do campo estritamente verbal, está estruturada pela relação *diádica* existente no contexto da busca pelo assassino a partir da relação factual entre os crimes e os elementos que são *dados* para que sigam uma linha de investigação. Tendo em vista que a maioria dos estudos acerca dessa categoria se apresenta ao vinculá-la ao texto literário ou como objeto de estudo de áreas de análise relativas à comunicação, semântica, psicanálise e semiótica. Mas que, no que concerne à semântica, não a considera como um signo no processo de comunicação.

Entretanto, antes que partamos para a análise e façamos com que Poe *encontre* Peirce neste texto, é necessário apresentarmos os dois, os seus trabalhos e os desdobramentos que as suas obras geraram. Primeiro, apresentaremos o contista, poeta, dramaturgo e crítico que produziu a sua obra durante o período do Romantismo que traduz, nos Estados Unidos, as características desse movimento na Inglaterra, além de também ter escrito um romance e uma peça.

Charles Sanders Peirce, por sua vez, foi um semioticista norte-americano que desenvolveu estudos que deram várias contribuições em relação à matemática, lógica e filosofia. De acordo com a sua teoria, podemos observar o valor cultural que as linguagens possuem através de um complexo de relações triádicas que compõem a sua *Fenomenologia* ou *Faneroscopia*. Dedicaremos uma parte deste capítulo para a apresentação de sua filosofia. Portanto, partamos para as considerações nessa relação diádica entre Poe e Peirce para depois podermos incluir o cinema nesse contexto e estabelecer uma *relação triádica genuína* entre a literatura, o cinema e a semiótica.

1.1 O CONTISTA

Existem destinos fatais; há, na literatura de cada país, homens que levam a palavra *azar* escrita em caracteres misteriosos nas pregas sinuosas de suas testas. [...] É uma lamentável tragédia a vida de Edgar Poe, a qual teve um desfecho onde o horrível é aumentado pelo trivial. Os diversos documentos que acabo de ler criaram em mim a convicção de que os Estados Unidos

foram para Poe uma vasta gaiola, um grande estabelecimento de contabilidade, e que ele fez toda a sua vida esforços sinistros para escapar à influência dessa atmosfera antipática. (BAUDELAIRE, 2003, p. 31)

Edgar A. Poe, poeta, contista, romancista e dramaturgo. O seu vínculo com a literatura inicia com o seu nascimento, ao menos no que concerne a carregar consigo até o túmulo algo que o relacione de forma direta com o uso estético da língua, sem considerarmos o fato dos pais dele serem atores e, conseqüentemente, já viverem de performances teatrais de textos literários. Enfim, ele traz consigo a literatura como marca de nascença. Seu nome “Edgar” foi em homenagem ao personagem, filho legítimo, shakespeariano da peça *Rei Lear* que foi encenada por seus pais dois anos antes de seu nascimento. Ele foi o filho de David Poe Jr. e Elizabeth Arnold. Teve dois irmãos William Henry Leonard Poe e Rosallie, a qual nasceu um ano após David sumir, tendo se tornado um mistério a identidade do pai da garota.

Os bisavós de Poe eram emigrantes vindos da Irlanda aos Estados Unidos onde se estabeleceram como comerciantes e proprietários de terra. Os avós de Poe tinham planos para o seu filho David, seria advogado. Mas ele deixou a carreira de lado para se tornar ator. Tudo começou como uma brincadeira que, com o passar do tempo, foi crescendo. No início, David Jr. entrou em uma companhia de teatro amador, conhecida como *Thespian Club*, e isso o fez abandonar os estudos.

Um belo dia, David Jr. assistiu à apresentação de uma encantadora atriz, Eliza Arnold Hopkins, e apaixonou-se por ela. Esse era o motivo que faltava para ele ir à busca da sua “felicidade”, tentando realizar o sonho de ser ator e cantor.

Eliza, por sua vez, vinha de uma família de atores, Henry e Elizabeth Arnold, especificamente. Ela era filha de atores itinerantes londrinos que trabalhavam para a sua subsistência. Tudo o que ela conhecia era o teatro, já que ele foi o motivo de muitas das privações que a vida a concedeu, de acordo com Bloomfield (2008). O pai dela morreu em 1793. Ela e a sua mãe continuaram trabalhando como atrizes, mas o que elas ganhavam mal dava para se sustentar. Foram seduzidas pela possibilidade de terem mais oportunidades nos Estados Unidos. Vítima de febre amarela, Elizabeth Arnold morreu em 1798. Eliza seguiu carreira sozinha, deixando para trás o seu padrasto e também ator Charles Tubbs. Aos quinze anos ela casou com um ator igualmente jovem, C. D. Hopkins. Três anos depois enviuvou. Em 1806, Eliza e David Jr. casaram-se.

O relacionamento deles foi conturbado tal qual a carreira de David Jr., que pensava ser um excelente ator, o que Bloomfield (2008, p. 23) define como um “autoengano”. David Jr.

era vaidoso, mas só colecionava críticas cruéis, assim como Bloomfiel (2008, p. 23) coloca que “apesar do desempenho tímido, se encaixava em qualquer papel que precisasse de um caipira”. Ao contrário dele, a sua esposa já era veterana no teatro e levava todos os louros das apresentações. Ainda de acordo com Bloomfield (2008), David adquiriu um grave problema com álcool e, em algum momento na infância de Poe, ele saiu de cena na vida de sua família definitivamente. O motivo do desaparecimento dele é desconhecido. Só se sabe que ele morreu dias depois de sua esposa, em 1811. Para encerrar a cena de horror que marca essa família, três semanas após a morte de Eliza, o Teatro Richmond incendiou. Tudo se tornou, literalmente, pó na vida de Poe e seus irmãos.

Antes de morrer, foi publicado no *Enquire*, de Richmond, um anúncio de que ela estava à beira da morte e pedia ajuda. O que estava escrito no anúncio? Na manchete: “Ao coração humano”, “Nesta noite, a sra. Poe, agonizante em seu leito de morte e cercada por seus filhos, pede sua ajuda, talvez pela última vez. O generoso público de Richmond certamente se comoverá” (BLOOMFIELD, 2008, p. 24). Poe e Rosalie estavam ao lado da mãe em seu leito de morte, Henry já tinha ido morar com a sua família paterna.

Poe foi adotado pela família Allan. A turbulência em sua vida sempre foi uma constante. Mesmo com todo o amor que recebeu de Frances Allan e a sua irmã Nancy Valentine, isso ele não conseguia de John Allan que lhe era sempre indiferente. Como sinal do mau relacionamento entre John e Poe é o fato do garotinho, alguns anos após a adoção, nunca ter assinado “Allan”. Sempre suprimiu essa parte do nome, assinando “Edgar A. Poe”, “Edgar Poe” ou “E. A. Poe”. O “Allan” foi acrescentado por Griswold – como uma forma de atacar Poe, mesmo estando morto – a quem Poe confiou que escrevesse a sua biografia juntamente com Willis⁷, sem saber que ele o repugnava e seria o responsável por sua fama de “louco, pervertido e viciado”, segundo Bloomfield (2008, p. 17), que hoje conhecemos. Baudelaire (2003, p. 80) diz que

Esse pedagogo-vampiro difamou longamente seu amigo num enorme artigo, raso e odioso, bem no rosto da edição póstuma de suas obras. Então não existe na América lei que proíba a entrada de cães no cemitério? Quanto ao sr. Willis, provou, ao contrário, que a benevolência e a decência sempre andaram com o verdadeiro espírito, e que a caridade para com nossos confrades, que é um dever moral, era também preceito do bom gosto.

⁷ Thomas Willis, chefe de Poe no *Southern Literary Messenger*.

Poe foi ainda criança morar na Grã-Bretanha, como coloca Bloomfield (2008), ainda nos seus primeiros seis anos de educação formal, frequentando cinco escolas. Matriculando-se, posteriormente, na *Manor House School*, tendo como tutor o senhor Bransby, onde já se destacava como uma criança brilhante. Isso fez com que o conto *William Wilson* possuísse um tom autobiográfico, tanto no que diz respeito ao que ele viveu em Londres, quanto a fatos que se sucederam na vida de Poe. Vejamos:

‘William Wilson’ é autobiográfica no sentido do que Poe retira de sua juventude: a escola do dr. Bransby na Inglaterra, onde ele brilhava em grego, latim e esportes (de fato, o diretor no conto chama-se ‘dr. Bransby’). O problema do narrador com bebida e jogos – o que ele chama de ‘meu desregramento miserável’ – são versões da época de Poe na Universidade da Virgínia. Mas é preciso questionar se ‘William Wilson’ não seria também uma forma de autobiografia psíquica de um escritor que já experimentava uma espécie de cisão entre o compromisso resoluto em viver a vida de um escritor profissional a qualquer custo, incluindo saúde, conforto e amizades – e o simples anseio por um abrigo em um lar onde ele pudesse apenas ser ‘Eddie’. (BLOOMFIELD, 2008, p. 150)

O episódio relativo aos estudos de Poe na Universidade da Virgínia foi marcado pelo seu brilhantismo, que fez com que ele se destacasse entre seus colegas nas avaliações de Francês e Latim quando tinha apenas dezessete anos, portanto, dois anos mais jovem do que os demais. Um ano após ter ingressado na universidade, Edgar teve de sair, uma vez que John Allan recusou-se a continuar custeando os estudos do jovem, já que ele adquiriu uma dívida de dois mil dólares com o jogo e por lá ter se embebedado inúmeras vezes. Mas a relação entre eles piorou muito quando Poe descobriu que Allan traiu Frances durante anos, além de ter vários filhos morando em Richmond. Como era de esperar, Edgar ficou ao lado de Frances, que, ao saber de boatos sobre a infidelidade de seu marido, ficou arrasada.

No que diz respeito ao trabalho, assim como Hawthorne, Melville e Thoreau, Poe teve diversos tipos de empregos. Trabalhou no escritório de contabilidade de Allan durante dois meses, depois foi ao exército, alterando o seu nome para Edgar A. Perry – na época com dezoito anos, mas falsificou a idade, aumentando quatro anos, tendo em conta que a idade mínima para entrar no exército sem ser necessário o consentimento do pai era de vinte e dois anos e a sua mãe morrera dois anos antes dele se alistar ao exército. Depois entrou na academia militar de WestPoint, quando contou com o apoio do pai para poder ingressar nela e, alguns anos depois, começou a sua carreira como escritor.

No discurso apaixonado de Baudelaire (2003, p. 85) sobre o seu “Eddie”, ele faz a seguinte observação:

A miséria o fez durante algum tempo soldado, e é presumível que ele se tenha servido dos pesados lazes da vida de caserna para preparar os materiais de suas futuras composições – composições estranhas, que parecem ter sido criadas para demonstrar-nos que a estranheza é uma das partes integrantes do Belo.

Poe teve o seu primeiro conto publicado, na Filadélfia, por meio do jornal *Saturday Courier*, o qual promoveu um concurso para escolher o melhor conto, além de um prêmio de cem dólares. Edgar enviou cinco contos ao concurso, mas o principal era *Metzengerstein*. Ele não venceu. Em seu lugar, foi escolhido *Love's Martyr*, de autoria de Delia Bacon, “pelo que editores chamaram de ‘bom gosto, talento e sentimento’” (BLOOMFIELD, 2008, p. 83). Mesmo sem Poe ter vencido o concurso, o jornal publicou os contos sem que o escritor soubesse e, conseqüentemente, sem pagá-lo pela publicação e o lucro que obtiveram com eles.

Dois anos depois, em Baltimore, em um concurso de um jornal para eleger o melhor conto e poema, Poe enviou seis contos de uma coleção intitulada *Folio Club* e um poema, *The Coliseum*. O seu conto foi o vencedor, *M. S. Found in a Bottle*. Os editores do *Saturday Visitor* dariam a ele os dois prêmios, elegendo também o seu poema como vencedor da outra modalidade de produção, mas decidiram dar apenas o prêmio referente ao conto, para que a vitória do escritor não fosse vista de forma deturpada pelo público legende do jornal.

Poe foi conduzido, de acordo com Baudelaire (2003), ao presidente da comissão, Sr. Kennedy, ficou interessado na produção dele. Kennedy conheceu um jovem e belo Edgar de vinte e dois anos, em roupas maltrapilhas, mas que em momento algum perdeu a sua pose de cavalheiro sulista. Então o apresentou a Sr. Thomas White, que precisava de alguém que dirigisse a sua revista, o *Southern Literary Messenger*, e, então, o futuro da revista foi colocado nas mãos de Poe, que a fez prosperar.

Poe, nesse período, vivia na casa dos Clemm, sua avó e seu irmão já faleceram algum tempo antes de vê-lo tornar-se diretor de uma revista. Para poder exercer a sua função na revista, Poe teve de sair de casa e ir a Richmond. Nesse mesmo período, em 1835, Edgar viu a possibilidade de perder as duas pessoas que realmente formaram uma família com ele, Muddy e Virgínia Clemm – Sissy –, sua tia e prima, respectivamente. Nielson Poe, seu primo fez uma proposta de casamento a jovem Virgínia, mas, em uma carta dirigida a Muddy e outra a Sissy, Edgar suplicou pela mão da jovem. Vejamos, abaixo, os fragmentos das cartas:

“Eu amo Virgínia ardentemente”. [...] “Não posso exprimir em palavras a devoção fervente que sinto por minha priminha”.

Carta dirigida a Muddy (BLOOMFIELD, 2008, p. 87)

“[...] minha doce Sissy, minha querida pequena esposa, pense bem antes de partir o coração de seu primo [...]”.

Carta dirigida a Virgínia (BLOOMFIELD, 2008, p. 87)

Poe e Virgínia casaram-se duas vezes. A primeira cerimônia ocorreu em segredo e a noiva tinha apenas treze anos de idade. Além disso, alegaram que a *pequena esposa* do escritor tinha vinte e um anos de idade, mesmo não havendo restrições para que uma criança de sua idade pudesse desposar alguém. A segunda cerimônia foi realizada seis meses depois, contando com a presença do chefe do escritor. De acordo com Bloomfield (2008), algumas fontes sugerem que o relacionamento platônico entre eles já existia dois anos antes de contraírem núpcias. Talvez isso justifique o aparente desespero dele em relação à probabilidade de Sissy casar-se com outro homem.

Os relacionamentos de Poe com as mulheres sempre foram marcados por perdas, a começar pelas duas mães que ele teve, seguido pela morte de sua primeira paixão – Jane Stannard, a sua Helena, uma mulher casada e mãe de seu amigo. Podemos observar que, de longe, Virgínia foi o mais sereno e devoto amor de Poe. Suas outras paixões foram marcadas por escândalos. O interesse por mulheres casadas continuou durante os seus quarenta anos de vida, a começar, mesmo estando casado com Sissy, pela Sra. Fanny Osgood. Tendo o seu suposto relacionamento exposto nos jornais da época pela senhora Elizabeth Ellet, a qual o cortejava, que, ao ser desprezada por Poe, encontrou essa maneira de se vingar. O relacionamento entre Poe e Fanny é ambíguo, cercado de suposições, o que fez com que Rufus Griswold alimentasse inveja e desdém em relação a Edgar, considerando que a Sra. Osgood, mesmo casada, não correspondia ao interesse de Rufus, mas se interessava muito por Poe. Além disso, havia a possibilidade de a terceira filha de Fanny ser ilegítima em seu casamento com Samuel Stillman Osgood, podendo ser a prova viva da suposta traição. Virgínia não acreditava nos rumores ou, ao menos, se mostrava indiferente a eles e incentivava a amizade entre o marido e a amiga. Talvez ela acreditasse na lealdade do amor de Edgar. Baudelaire

(2003), assim como aparentemente Sissy, não acredita que possa ter existido algo entre eles. Seriam apenas amigos íntimos ou realmente houve algum envolvimento extraconjugal? Seria apenas um amor platônico? Apenas Poe e Fanny teriam as respostas para essas questões. Para nós, isso continua um mistério, assim como a vida e obra do escritor. Após a morte de Virgínia, Edgar buscou encontrar um “novo” amor. Pode-se dizer que foi um período desperdiçado com investidas infrutíferas. Ele tentou seduzir Loui Shew [Mary Louse Shew] – que cuidou dele e de Virgínia até a morte junto com Muddy; Annie Richmond [Nancy Locke Heywood Richmond] – era uma mulher casada; o mesmo aconteceu com Helen Whitman, a qual não cedeu, a princípio, aos galanteios dele e por quem ele tentou se suicidar; em 1849, Poe conheceu Susan Archer Talley, ela era uma apreciadora das obras dele, além de haver uma grande diferença de idade entre ambos, mas as expectativas de Poe naufragaram em relação à jovem; por último temos o retorno de uma paixão da juventude – Sarah Elmira Royster – com quem Poe fora noivo quando jovem e que se casaria com ele, mesmo perdendo a herança recebida de seu falecido marido, mas Edgar morreu antes de consumir o casamento. Assim se encerram os contos de amores desgraçados que renderam belas histórias para a vida do escritor.

No que diz respeito à vida profissional de Edgar, ela foi marcada por trabalhos árduos que não o tiraram da pobreza, em especial quando o trabalho de editoração feito por ele no *Southern Literary Messenger* chegou ao fim, quando ficou conhecido por suas duras críticas, sendo o seu tinteiro comparado a um frasco ácido cianídrico. Ao chegar à Filadélfia, desesperado por emprego e tendo que sustentar a ele e mais duas pessoas, tornou-se editor da *Burton's Gentlemen's Magazine* que depois se tornou a *Graham's*. Billy Burton, chefe de Poe, algum tempo depois “[...] vendeu a publicação sob a responsabilidade de Poe para George Rex Graham, diretor do *Saturday Evening Post*. Graham contratou Poe de volta com um salário maior do que Burton lhe dava – e deu-lhe também um assistente” (BLOOMFIELD, 2008, p. 92).

Poe escrevia duras críticas aos escritores do seu período, embora ele costumasse fazer isso com a maioria, parecia que ele se deleitava ao fazer isso com os americanos. Talvez fosse pelo fato dele ser mal compreendido em seu país, como Baudelaire (2003, p. 56) coloca sobre o seu estilo *puro*:

Profundamente penetrado por suas convicções, fez uma guerra infatigável contra os falsos raciocínios, os pastiches tolos, os solecismos, barbarismos e

todos os delitos literários que se cometem diariamente nos jornais e nos livros. Por outro lado, não havia nada a censurar-lhe, ele pregava o exemplo; seu estilo é puro, adequado às ideias, transmitindo-as com precisão. Poe é sempre correto.

Podemos entender que Poe, por meio de suas críticas, mostrava que deveria ser criada uma espécie de elite da literatura americana em que a produção das obras literárias deveriam seguir um tipo de padrão. Pois, mesmo sendo conhecido como o *Homem da Machadinha*⁸ ou pela caneta de ácido cianídrico, quando considerava algum trabalho verdadeiramente bom, ele não se omitia, tampouco negava elogios.

O período em que Poe foi editor e crítico literário serviu para que ele nutrisse o sonho de criar uma revista na qual pudesse veicular a sua forma de pensar a literatura. Uma revista literária nacional que não fosse marcada com questões relacionadas à moda, mas só seriam impressos os trabalhos dos “melhores” escritores daquele período. A revista que no início seria chamada de *The Penn* teve o seu nome modificado para *The Stylus*. O segundo é mais sugestivo, basta considerar o fato dele escolher apenas os trabalhos dos “melhores” escritores. Seria criado um estilo voltado para um determinado público. Uma espécie de criação tanto de uma elite de escritores quanto de leitores intelectuais. Entretanto, de acordo com Bloomfield (2003), a arrogância de Poe e a sua forma de abordagem tanto de patrocinadores quanto de assinantes foram as responsáveis pelo fracasso de seus planos.

O reconhecimento que Poe não teve, mas que foi reconhecido por Baudelaire vinte anos depois, hoje é compartilhado em nossa contemporaneidade. Vemos a obra e vida de Edgar ir além do texto escrito. Ele conseguiu ser traduzido para diversas mídias, passando pelo que Hutcheon (2013) chama de *modos de engajamento*⁹. Vemos Poe ser [re]significado na sua própria forma de composição, em mídias performativas e interativas, por meio do cinema, televisão, hipertextos, jogos, *pop culture* entre outros. A obra do escritor americano Edgar Allan Poe possui mais de duzentas versões traduzidas para o meio audiovisual desde 1909 e a maioria é do poema *The Raven*. No tocante aos contos de Poe, eles estão presentes em vários tipos de mídia através de Traduções Intersemióticas e/ou extraliterárias, sejam essas traduções os programas de televisão, filmes (curta-/média-/longa-metragem), vídeos, versões

⁸ Caricatura de Poe que foi veiculada na *Holden's Dollar Magazine*, representando o status de Poe no mundo da crítica literária estadunidense.

⁹ Os três tipos de engajamento são por ela denominados como: 1- contar, 2- mostrar e 3- interagir.

de leitura interativa promovidas pela Apple através do iTunes com o aplicativos *iPoe*¹⁰, o jogo *Midnight Mysteries: The Edgar Allan Poe Conspiracy*¹¹, *Dark Tales*¹², a animação e HQ *Lenore: the Cute Little Dead Girl*¹³ etc. Além dessas traduções audiovisuais, há também outras que mantêm o vínculo dos contos e poemas com o campo dos *legissignos*¹⁴. Essas transmutações dos contos de Poe podem ser encontradas em forma de HQs e de outros contos de outros escritores que se inspiraram no contista americano. As produções criadas que são inspiradas nos contos de Poe são tantas que, de acordo com o site *Litera Tortura*¹⁵, a editora *All Print* publicou no ano de 2010 uma coleção de textos intitulada *Poe 200 anos*. Nessa coleção continha vinte contos de vinte escritores que escreveram suas histórias tomando como base tanto a obra quanto a vida de Poe.

Tendo em vista essa produção, vejamos esses contos: “*O Outono de Hatlen*”: Escrito por Maurício Montenegro, ele é inspirado nos contos *The Fall of the House of Usher* e *William Wilson*; “*O Gato Branco*”: Foi escrito por Alex Lopes e é inspirado em *The Black Cat*; “*O Vale das Montanhas Azuis*”: Ronaldo Luiz Souza o escreveu tendo a sua inspiração no conto *Eleonora*; “*O Frade*”: Neste conto escrito por O.A. Secatto, o conto *The Pit and the Pendulum* serviu de inspiração para a sua composição; “*A Máscara de Vênus*”: De autoria de Mariana Albuquerque, ele é baseado em *The Masque of the Red Death*; “*Delírios Extraordinários*”: Luciana Fátima se baseou em quatro contos: *The Fall of the House of Usher*, *The Cask of Amontillado*, *Berenice*, *The Black Cat*; e no poema *The Raven*; “*A Condessa de Null’part*”: Thiago Félix, por sua vez, se inspirou em *A máscara da morte*

¹⁰ Disponível em: <<http://ipoecollection.com/>> e em anexo, página 158. Acesso em 12 de julho de 2015.

¹¹ Disponível em: <<http://www.superdownloads.com.br/jogos-online/midnight-mysteries-the-edgar-allan-poe-conspiracy.html>> e em anexo, página 159. Acesso em 15 de setembro de 2015.

¹² Disponível em: <<http://www.bigfishgames.com/blog/walkthrough/dark-ales-edgar-allan-poes-black-cat-walkthrough/>>. Acesso em 16 de setembro de 2015.

¹³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ku-vdR_zZhM> e em anexo, página 161. Acesso em 16 de setembro de 2015.

¹⁴ Um exemplo claro desse tipo de signo são as palavras tomadas em si próprias, a parte o seu significado. Observemos a definição dada por Ransdell: “Um legi-signo é um signo considerado no que diz respeito a um poder que lhe é próprio de agir semioticamente, isto é, de gerar signos interpretantes, sendo que sua identidade particular se dá pela margem de signos interpretantes que ele é capaz de gerar”. (RANSEDELL, 1983, p. 54).

¹⁵ POE 200 anos. Disponível em: <<http://literatortura.com/2015/07/poe-200-anos-autores-nacionais-escrevem-contos-inspirados-em-edgar-allan-poe-2/>> e em anexo, página 162. Acesso em 09 de janeiro de 2015.

vermelha; “*Relíquia*”: Duda Falcão o escreveu tomando como base o conto *O gato preto*; “*O sorriso de Berenice*”: Alícia Azevedo este conto baseado em *Berenice*, um conto que está incluído entre os contos de *horror, mistério e morte*; “*Um Homem Afortunado*”: Nele, Kathia Brienza faz uma releitura do conto *The Cask of Amontillado*; “*O Hospedeiro*”: Neste conto Marson Alquati desenvolve uma narrativa baseada na biografia de Poe. O que nos faz imaginar como Poe pode ter sido encontrado alguns dias antes de sua morte; “*O Estranho Passageiro de Birgit*”: Esta narrativa, escrita por M.D. Amado, é inspirada no conto *MS. Found in a Bottle*; “*Before*”: Deborah O’lins de Barros se baseou no poema *The Raven* para escrever esse conto. Além disso, se prestarmos atenção ao título, ele alude ao *nevermore* que o corvo repete durante o poema; “*Eterna Primavera*”: De Dmitry Uziel, foi baseado na vida e obra de Poe, além de possuir uma construção peculiar por conter um tom poético em sua estrutura; “*O Senhor do Inferno*”: Georgette Silen o escreveu com base nos contos *The Masque of the Red Death*, *Shadow* e *The Oval Portrait*; no poema *Lenore*, “*A cartomante*”: André Catarinacho Boschi o escreveu tomando como base o conto *The Imp of the Perverse*, como podemos observar ao lê-lo. Mas também podemos notar a presença do conto *The tell-tale heart*; “*A Mudança*”: Frank Bacurau usou o conto *The Black Cat* para escrever o enredo de seu conto, além de fazer referência a outros contos de Poe para estruturar a sua narrativa; “*Intermezzo*”: Gil Piva escreveu este conto ao fazer uma releitura de *Berenice* e *The Pit and the Pendulum*; “*Inferno no Circo*”: Jocir Prandi fez uma Tradução Intersemiótica do conto *The Murders in the Rue Morgue*; “*Louco, eu?*”: Ademir Pascale utilizou o conto *The Tell-tale Heart*; “*O Quarto Caso de Dupin*”: Miguel Carqueija utilizou a trilogia de contos de Edgar Allan Poe nos quais *Dupin*, um detetive amador, investiga os crimes cometidos nos contos *The Murders in the Rue Morgue*, *The Purloined Letter* e *The Mystery of Marie Roget*; “*Memórias Póstumas de Edgar Allan Poe*”: Roseli Princhatti Arruda Nuzzi o escreveu ao tomar como base a biografia oficial de Poe.

Além dessas reinterpretações dos contos de Poe em um mesmo sistema de signos no qual eles foram feitos e também no mesmo gênero literário e mesma estrutura narrativa, com exceção no que diz respeito aos contos que tem também como base a poesia e a biografia de Poe, podemos encontrar outras releituras em outros gêneros textuais como é o caso das HQs. Nas histórias em quadrinhos, teremos uma narrativa que apresenta uma relação entre os *legissignos* e a *imagem*, em uma sequência de desenhos em que o significado edificado está vinculado e é viabilizado pelos textos e imagens presentes na história.

Através dessa relação entre a obra e vida de Edgar Allan Poe e a Pop Culture, encontramos várias revistas, quadrinistas e ilustradores que recriaram o universo de Poe na nona arte. Vejamos, por exemplo, o que o quadrinista e ilustrador Erick Carjes diz a respeito da releitura que fez sobre o conto *The Black Cat*:

Esta história sombria se baseia no sentimento da culpa de um alcoólatra e na superstição que envolve o negro felino. Toda a história traz uma sensação sombria que mistura medo e horror na cabeça de um homem que se recusa a acreditar no que seus olhos lhe mostram. Este conto é cheio de imagens fortes que encontraram uma nova dimensão quando reproduzidas na Nona Arte!¹⁶

A revista *Dark Horse*¹⁷ também transpôs dois contos de Poe, *The Murders in the Rue Morgue* e *The Masque of the Red Death*, e o poema *The Raven* para os quadrinhos. As ilustrações foram feitas por Richard Corben, o qual também os escreveu. Além disso, ele também é conhecido por ter ilustrado *Den*, *Mutant World*, *Rip in Time* e *The House on the Borderland*, além das HQs de *Hellboy*, escritas por Mike Mignola.

Esse efeito que Poe exerce sobre a Pop Culture não para por aqui. A obra de Poe inspirou vários autores, seja essa inspiração em *maior* ou *menor* grau. Na lista desses autores, nós temos Arthur Conan Doyle, Robert E. Howard, H. P. Lovecraft e Neil Gaiman. Além deles, a revista *Creepy*¹⁸, em suas edições das décadas de 1960 e 1970, homenageou Poe com traço de artistas da *old school* tais como Berni Wrightson, Tom Sutton e Reed Crandall, como coloca Vagner Abreu em sua coluna *Imatéria* no site *Dínamo Studio*¹⁹. Outra versão é a da editora Abril, de 1990, em que o conto *The Fall of the House of Usher*²⁰ é traduzido para o gênero HQ, da coleção *Clássicos Ilustrados*, com o traço de P. Craig Russell. Para finalizar essa breve seleção de HQs baseados na obra de Edgar Allan Poe, há também duas releituras

¹⁶ Disponível em: <<https://carjes.wordpress.com/2011/09/19/edgar-allan-poe-gato-preto/>> e em: <xa.yimg.com/kq/.../6975708-Edgar-Allan-Poe-o-Corvo-Quadrinhos.pdf> e em anexo, página 164. Acesso em 11 de julho de 2015.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.universohq.com/noticias/dark-horse-comics-lanca-hq-de-richard-corben-e-edgar-allan-poe/>>, <<https://www.darkhorse.com/Comics/Previews/24-366>> e em anexo, página 174. Acesso em 11 de julho de 2015.

¹⁸ Disponível em: <<http://caixadegibis.blogspot.com.br/2011/10/contos-de-edgar-allan-poe-em-quadrinhos.html>> e em anexo, página 166. Acesso em 11 de julho de 2015.

¹⁹ Disponível em: <[http://www.dinamo.art.br/coluna/imateria-edgar-allan-poe-e-o-mundo-dos-quadrinhos/#lightbox\[gallery-M5NB\]/1/](http://www.dinamo.art.br/coluna/imateria-edgar-allan-poe-e-o-mundo-dos-quadrinhos/#lightbox[gallery-M5NB]/1/)>. Acesso em 11 de julho de 2015.

²⁰ Disponível em: <[http://www.dinamo.art.br/coluna/imateria-edgar-allan-poe-e-o-mundo-dos-quadrinhos/#lightbox\[gallery-M5NB\]/1/](http://www.dinamo.art.br/coluna/imateria-edgar-allan-poe-e-o-mundo-dos-quadrinhos/#lightbox[gallery-M5NB]/1/)> e em anexo, página 165. Acesso em 11 de julho de 2015.

que o quadrinista mineiro Luciano Irrthun produziu do conto *The Raven*²¹, uma versão pela editora *Peirópolis* e outro pela editora *Nona Arte* – na primeira, utilizou a tradução do poema feita por Machado de Assis, – na segunda, produziu uma versão com xilogravuras, o que fez com que houvesse uma *indigenização* no processo de tradução.

Nessas traduções realizadas sobre a vida e obra de Poe, também encontramos várias no meio audiovisual, no que concerne aos seriados. Muitos desses programas são apostas inspiram-se no escritor para produzir um *thriller* alicerçado na literatura policial e de mistério composta por Edgar. Mas, antes de partirmos para as séries que seguem um roteiro de investigação criminal, observemos antes a referência feita no seriado norte-americano, criado por Matt Groening e James L. Brooks, *The Simpsons*. Em 25 de outubro de 1990 foi exibido nos Estados Unidos o episódio *The Tree House of Horror*²² que é o terceiro da segunda temporada. Nesse episódio, *Homer Simpson* interpreta o papel do poeta e *Bart* interpreta o corvo que perturba *Homer*, enquanto *Lisa* lê o poema *The Raven* de Edgar Allan Poe para o irmão. *Marge*, por sua vez, retrata *Lenore* em um quadro na parede. Além disso, esse episódio também faz referência ao conto *The Tell-tale Heart*, quando *Bart*, representando o corvo, retira um livro de uma estante.

Mas as referências não param por aí. Podemos encontrar alusões ao mesmo conto em outros dois momentos da série. O primeiro ocorreu na primeira temporada, oitavo episódio, com o título *The Tell-tale Head*²³, no qual *Bart* decapita a estátua do fundador de *Springfield*. Além desse episódio, também há o centésimo quinto na sexta temporada que é intitulado *Lisa's Rival*²⁴ em que a personagem *Allison* constrói um cenário do conto de Poe. *Lisa*, por sua vez, tenta fazer um trabalho melhor ao realizar uma cena de *Oliver Twist*, mas a sua maquete é destruída. Então, ela com a ajuda de *Bart* tentam sabotar o trabalho da sua rival. Na vigésima quinta temporada da série, no especial de Halloween *Treehouse of Horror XXIV*²⁵, são feitas inúmeras referências a filmes, personagens e elementos que compõem o imaginário

²¹ Disponível em: <<http://livraria.folha.com.br/livros/quadrinhos-nacionais/corvo-quadrinhos-edgar-allan-poe-1142863.html>> e em anexo, página 172. Acesso em 11 de julho de 2015.

²² Disponível em: <<http://refricultural.com/versao-brasileira-o-corvo-de-os-simpsons/>> e em anexo, página 176-177. Acesso em 12 de julho de 2015.

²³ Disponível em: <http://es.simpsons.wikia.com/wiki/The_Telltale_Head> e em anexo, página 178. Acesso em 12 de julho de 2015.

²⁴ Disponível em: <http://es.simpsons.wikia.com/wiki/Lisa%27s_Rival> e em anexo, página 178. Acesso em 12 de julho de 2015.

²⁵ Disponível em: <<http://www.sensacine.com/especiales/cine/especial-18500767/?page=13&tab=0>> e em anexo, página 179. Acesso em 12 de julho de 2015.

de terror famosos da história ocidental. Nele também encontraremos referências a vários escritores de literatura e, como não poderia faltar, Edgar Allan Poe aparece ao lado de H. P. Lovecraft e Ray Bradbury com *The Illustrated Man*.

Essas inspirações e referências a Poe também podem ser encontradas em outros seriados tais como *The Following*. Essa série norte-americana foi criada por Kevin Williamson, a qual tem Kevin Bacon como protagonista e James Purefoy interpreta o vilão. Os crimes cometidos são baseados nos contos de Poe, os quais são levados como ensinamentos para criarem uma rede de *serial killers*. Esta série estreou em janeiro de 2013 e durou três anos, tendo o seu término anunciado no dia oito de maio de 2015.

Outra série, *Contos do Edgar*, também baseada na obra de Poe foi ao ar pela Fox, produzida pela O2 Filmes, em que Fernando Meirelles Traduziu Intersemioticamente²⁶ as histórias para a cidade de São Paulo e desenvolveu a narrativa ao localizá-la temporalmente no ano de 2013. O roteiro foi escrito por Gabriel Hirschhorn e a direção foi de Pedro Morelli. Ela teve cinco episódios: *Berê*, que foi inspirado em *Berenice*; *Priscila*, que teve como base o conto *Metzengerstein*; *Íris*, que foi uma releitura de *The Tell-tale Heart*; *Cecília*, que tomou como base *The Masque of the Red Death*; e *Lenora*, baseado em *The Black Cat* e *The Cask of Amontillado*;

Mais um exemplo disso é a popular série americana *CSI: Investigação Criminal Las Vegas*, a qual é situada nas averiguações sistemáticas de um grupo de cientistas forenses, retratando a relação entre assassino, polícia e a resolução dos crimes assim como nos contos detetivescos de Poe. Utilizando-os como *inspiração/referência* para os episódios, sem expor de forma direta em seu enredo o processo de averiguação das evidências ao retirar de forma direta os elementos presentes no enredo dos contos de Edgar, assim como o fez *The Following*, pois podemos observar em *CSI* que os contos de Poe são *atualizados* de forma que se distanciam de uma representação de repetições das histórias, mas que se aproximam por manter a notável elaboração dos crimes, a investigação e a sua resolução.

Há vários filmes realizados que utilizaram a obra e vida de Poe, em maior ou menor grau, na composição de seu enredo. Entre vários podemos citar: *A Queda da Casa de Usher* (1928, Jean Epstein), *Os Assassinos da Rua Morgue* (1932, Robert Florey), *O Gato Preto* (1934, Edgar G. Ulmer), *O Solar Maldito* (1960, Roger Corman), *The Pit and The Pendulum*

²⁶ A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (Jacobson, 2007, p. 65)

(1961, Roger Corman), *Muralhas do Pavor* (1962, Roger Corman), *A Dança Macabra* (1964, Sergio Corbucci e Giovanni Grimald), *A Orgia da Morte* (1964, Roger Corma), *Histórias Extraordinárias* (1968, Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim), *Vincent* (1982, Tim Burt), *No Quarto Escuro de Satã* (Sergio Martino, 1972), *Muralhas do Pavor* (Roger Corman, 1962), *The Raven* (Lew Landers, 1935), *The Avenging Conscience* (D.W. Griffith, 1914) e *The Raven* (2012, James McTeigue).

O filme *The Raven* (2012), dirigido por James McTeigue, que aqui será analisado, por sua vez, retrata os contos de Poe ao inserir um serial killer que comete assassinatos da mesma forma como são descritos nos contos, e o personagem de Poe tentará solucionar os crimes, já que foram escritos por ele, e a sua participação na investigação se torna mais efetiva quando a sua namorada é sequestrada pelo assassino. Além disso, o filme retrata como teriam sido os últimos dias de vida de Poe em uma tentativa de *encontrar* uma resposta para a sua misteriosa morte ao justificá-la através de alguns contos, além de também fazer referência a três poemas escritos por Poe que estão presentes na narrativa.

1.2 O SEMIOTICISTA

According to Todorov (1977: 1531;cf. also Morris 1946: 335), four traditions have contributed to the "birth of Western semiotics," semantics (including the philosophy of language), logic, rhetoric, and hermeneutics. But what about the histories of other subjects of the semiotic field such as linguistics, aesthetics, poetics, nonverbal communication, epistemology, or even biology? Trying to incorporate the histories of all disciplines related or belonging to the semiotic field would have the undesirable effect of making the history of semiotics coextensive with the history of philosophy or even of science in general²⁷. (NÖTH, 1990, p. 11).

A história do pensamento semiótico tem a sua origem vinculada aos gregos, os quais aparecem como precursores do desenvolvimento e desdobramentos das perspectivas que conhecemos atualmente sobre o mesmo. Antes de surgir a Semiótica Ocidental, esta ciência

²⁷ De acordo com Todorov (1977: 1531; cf. Anche Morris, 1946: 335), quatro tradições contribuíram para o "nascimento da semiótica ocidental," semântica (incluindo a filosofia da linguagem), lógica, retórica e hermenêutica. Mas o que dizer das histórias de outros objetos de estudo do campo semiótico como a linguística, estética, poética, comunicação não verbal, epistemologia, ou até mesmo biologia? Tentar construir as histórias de todas as disciplinas relacionadas ou pertencentes ao campo semiótico teria o efeito indesejável de tornar a história da semiótica coextensiva com a história da filosofia ou mesmo da ciência em geral. (NÖTH, 1990, p. 11, tradução nossa).

começou como uma ramificação da medicina que, de acordo com Nöth (1990), foi referida por Galeno de Pérgamo ao tratar o diagnóstico como uma *semiose*. A relação entre alguma coisa, algo que a representa e a interpretação que é feita a partir de sinais para poder detectar alguma doença é realizada, por exemplo, através dos *índices* ou do conjunto deles para poder determinar a enfermidade. Mas a oficialização do termo *Semiótica* [semiotica, semiotique ou Semiotik] pela medicina só ocorreu, de fato, no século XVI em algumas partes da Europa.

Podemos observar que uma estrutura triádica como a que Peirce propõe, por exemplo, não é exclusiva dele. De acordo com Nöth (1990, p. 90) Platão, Aristóteles e o modelo de signo Estoico descrito por Sextus Empiricus apresentaram um arquétipo precursor de signo triádico. O modelo de Platão era representado pelos termos *nome/ideia/noção*, *som/voz* e *a coisa*. O modelo aristotélico compreende o símbolo linguístico – *symbolon*, o signo convencional das afecções da alma – *pathémata*, e o retrato das coisas – *prágmata*. Sextus Empiricus, ao apresentar o modelo estoico, diz que os três elementos estão intrinsecamente ligados: o que é convencionado pelo signo linguístico – *as marcas*, o signo linguístico nele mesmo – *o significante* e o *objeto/evento*. No período na Idade Média, a Semiótica também recebeu grandes contribuições de Santo Agostinho, Roger Bacon e São Tomás. Durante os séculos XVII e XVIII, ela recebeu colaborações dos filósofos Locke, com a *doutrina dos signos*, em seu trabalho *Essay on Human Understanding*, e Lambert, com a obra *Semiotik*.

Em resumo, da antiguidade à modernidade, passamos por diversos momentos em que a Semiótica foi pensada, os quais apresentaram semelhanças e diferenças tanto na estrutura quanto na análise dos signos. Desde Galeno de Pérgamo e a *semiose* como sinônimo de diagnóstico às correntes pós-modernas, houve as contribuições, como coloca Nöth (1990), de:

1. Antiguidade: Platão, Aristóteles, os estóicos com Zeno de Citium e Crísipo, os espicuristas influenciados por Demócrito, Santo Agostinho que pode ser colocado entre a Antiguidade e a Idade Média – além de ser considerado por Eugenio Coseriu como o verdadeiro fundador da Semiótica;
2. Idade Média: temos a Semiótica escolástica e a sua visão pansemiótica do universo e exegese textual além da semiótica esotérica e teológica desenvolvida por Raymond Lully, a teoria dos modos de significação desenvolvidos por meio da *ars grammatica* – tendo como representantes Martin de Dacia, Boethius de Dacia, John de Dacia entre outros;

3. Renascimento: foi marcado pela historiografia linguística e uma quebra com a escolástica ao descobrir a arbitrariedade da língua. Teve como principal representante João de São Tomás, contando também com os trabalhos de Juan Luis Vives, Julius Cesar Scaliger, Petrus Ramuz entre outros;
4. Iluminismo: foi caracterizado pelos empirismo e racionalismo ingleses, onde os trabalhos desenvolvidos desde a Antiguidade caíram em esquecimento, e a “novidade” desse período é Loke postular que a semiótica é um ramo da ciência e este pensamento chegou ao ápice na Alemanha e França durante o Iluminismo e a teoria dos signos começou a se desenvolver – o racionalismo cartesiano, que influenciou Antoine Arnauld, Claude Lancelot e Pierre Nicole da escola de Port Royal, é uma das características dessa época, pois é dada prioridade ao conhecimento em detrimento da experiência perceptiva além do seu postulado de *ideias inatas* – o que levou Peirce a ir contra esse pensamento e formular a sua teoria anticartesiana – ademais, a semiótica de Port Royal distingue quatro tipos de signos: *signos indexicais naturais*, *símbolos motivados*, *ícones naturais* e *signos naturais* arbitrários ou motivado. Nesse período também se destacam as ideias gerais de Leibniz que está vinculada ao seu projeto de uma língua universal, organizada de forma triádica em *ars característica*, *cálculos racionais* e *ars inveniendi*. A Semiótica do século XVIII recebeu também as contribuições de Bacon²⁸; Thomas Hobbes e o seu modelo diádico e mentalista de signo; Loke contribuiu de forma significativa com a semântica ao rejeitar também o axioma de Descartes de ideias inatas; Berkeley tem a sua teoria nominalista e ontológica alicerçada na teologia; Etienne Bonnot de Condillac²⁹ e Pierre Louis Moreau de Maupertuis contribuíram com estudos sobre a evolução dos signos e a descrição holística da origem e desenvolvimento da linguagem; Denis Diderot contribuiu em especial com os tópicos que diferenciam os signos linguísticos e não linguísticos; Christian Wolff³⁰ foi seguidor direto de Leibniz; Johann Heinrich

²⁸ Há tópicos de interesse semiótico especial nos trabalhos de Francis Bacon (1561-1626) (cf. Funke 1926, Odgen 1934: 934, Eberlein 1961, Kretzmann 1967: 375-76, e Brekle 1975: 281-87): (1) ceticismo à e crítica da linguagem, (2) variedade dos signos além das palavras, e (3) a descoberta do código binário. (NÖTH, 1990, p. 23, tradução nossa).

²⁹ Condillac distinguiu a língua própria do estágio de desenvolvimento prelinguístico da semiose humana que denominou de *língua de ação*. (NÖTH, 1990, p. 26, tradução nossa).

³⁰ De acordo com Wolff (§§ 292 and 952), “um signo é aquela entidade da qual a presente, a futura, ou a ocorrência passada de outra entidade pode ser reconhecida”. (NÖTH, 1990, p. 27, tradução nossa).

Lambert³¹; Johann Gottfried Herder foi um filósofo da linguagem e propôs que “a capacidade cognitiva do homem tem acesso apenas ‘às impressões externas das coisas’ e só pode designá-las pelos significados das palavras” (NÖTH, 1990, p. 28, tradução nossa, grifo do autor), por fim temos Immanuel Kant cuja teoria da “cognição simbólica” é um dos tópicos de interesse da semiótica.

5. Do século XIX à Semiótica Moderna: No século XIX destacamos alguns escritores, alguns são semoticistas, de outros podemos destacar em seu trabalho alguns tópicos interessantes à semiótica como, por exemplo, Georg Wilhelm Friedrich Hegel³²; Wilhelm Von Humboldt também possui trabalhos³³ de relevância à semiótica; Bernard Bolzano foi um filósofo que desenvolveu uma “doutrina dos signos” geral e possui uma ramificação destinada à *Semiotika*. No século XX, entre vários semioticistas, destacamos Edmund Husserl, que inaugurou a semiótica do século XX ao produzir a sua teoria fenomenológica dos signos e significados; Ernst Cassirer com a sua epistemologia pansemiótica e o seu trabalho intitulado *Filosofia das Formas Simbólicas*.

Após esse breve *passeio* pela Antiguidade, Idade Média e Modernidade nos estudos semióticos, de acordo com Nöth (1990), partamos à *Corrente Pós-moderna*. Nesse momento do pensamento semiótico, encontramos estudos voltados para a gramática histórico-comparada e o seu relacionamento com a cultura através do alemão Franz Bopp. Nesse período, também encontramos Charles Sanders Peirce, o nosso ponto de chegada nesse percurso semiótico, e a sua semiótica filosófica com a sua *Teoria Geral dos Signos* com o modelo triádico de signo.

³¹ Lambert desenvolveu a sua *Semiotik* como uma das quatro ramificações da sua teoria geral do conhecimento cujos outros ramos são *dianoilogia* (doutrina das leis do pensamento), *aletiologia* (doutrina da verdade), e *fenomenologia* (teoria da aparência). (NÖTH, 1990, p. 28, tradução nossa).

³² Hegel definiu o signo (*Zeichen*) como ‘qualquer percepção imediata (*Anschauung*) representando um conteúdo praticamente diferente do que ele tem. (NÖTH, 1990, p. 32, tradução nossa, grifo do autor).

³³ Esses trabalhos, de acordo com Nöth (1990, p. 33, tradução nossa), podem ser divididos em cinco tópicos: “(1) sua definição da linguagem como um processo e atividade dinâmicos (*energeia*), não como um produto estático, ‘morto’ (*ergon*), (2-3) sua doutrina das diferenças entre as *formas intrínsecas* das línguas individuais e da língua como o ‘órgão formador do pensamento’ (cf. Schmidt 1968: 6679) os quais são precursores do princípio da *relatividade linguística* (cf. Brown 1967), (4) sua discriminação entre *forma* e *substância* na linguagem, a qual é a origem da dicotomia de Hjelmslev de *forma-substância* (Coseriu 1975: 157ff.), e (5) a sua doutrina da primazia genética do texto em relação aos seus componentes, de acordo com a qual ‘as palavras são proferidas da totalidade do discurso’ (cf. Kretzmann 1967: 392). (NÖTH, 1990, p. 33, tradução nossa, grifo do autor).

De acordo com Winfried Nöth, em seu livro *Handbook of Semiotics* (1990), a Semiótica pode ser dividida em três tipos: *Semiótica Peirceana* (Charles Sanders Peirce), *Semiótica Estruturalista/Semiologia* (Saussure, Lévi-Strauss, Barthes, Greimas) e a *Semiótica Russa/Semiótica da Cultura* (Jakobson, Hjelmslev, Lotman). A partir de agora, situemos a Semiótica Peirceana e a sua fundamentação.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) nasceu em Cambridge e morreu em Milford. Foi um filósofo norte-americano e, de acordo com Nöth (1990, p. 39), é considerado o fundador da *teoria moderna dos signos*. Além de estar vinculado à filosofia e ter lido a *Crítica da Razão Pura* de Kant. Ele também era matemático, físico e químico, o qual foi influenciado por seu pai, Benjamim Peirce – físico, astrônomo e matemático. A teoria semiótica peirceana se caracteriza por não ser uma extensão de estudos linguísticos, o que contrasta com os conhecidos estudos de Hjelmslev e Saussure. Com o seu modelo triádico de signo, Peirce desenvolveu uma teoria que pode ser aplicada a qualquer área do conhecimento (pansemiótica). Nela, há conceitos matemáticos aplicados tanto na relação que os signos estabelecem entre si, na ação do signo e na divisão de suas *categorias universais*, além dos exemplos e explicações que ele fornece sobre a fundamentação de sua teoria e dos elementos que a compõem. Embora hoje reconheçamos a sua aplicação em qualquer ciência, ela foi “perfilhada”, primeiramente, pela filosofia. Foi, durante algum tempo, uma divisão filosófica da Semiótica. Muito tempo depois, a Semiótica linguística reconheceu a sua aplicabilidade e o seu lugar nos estudos da linguagem.

A filosofia de Charles Sanders Peirce (2003) foi por ele dividida em categorias que englobam outras e, assim, sucessivamente. Ele a constituiu em Fenomenologia, Ciências Normativas e Ciências Especiais/Idioscopia. A *Fenomenologia* é a parte da filosofia peirceana que estuda as categorias universais e os fenômenos delas consequentes. A Semiótica, por sua vez, está contida na área das *Ciências Normativas*. Consequentemente, a Semiótica contém em si os aspectos da fenomenologia peirceana que é caracterizada pela divisão em *primeiridade, secundidade e terceiridade*. Vejamos:

[...] dentro do conjunto do seu sistema filosófico, a Semiótica é apenas uma parte e, como tal, só se toma explicável e definível em função desse conjunto. Além disso, o próprio sistema filosófico por ele criado localiza-se como parte de um sistema ainda maior, tal como aparece na sua gigantesca arquitetura classificatória das diferentes ciências e das relações que elas mantêm entre si. (SANTAELLA, 2004, p. 05)

A Teoria Geral dos Signos, estruturada por Charles Sanders Peirce (2003), está fundamentada em uma relação triádica, na qual cada categoria se divide em mais três e assim sucessivamente. Essas categorias são por ele denominadas como *Categoria Ceno-Pitagóricas* e estão relacionadas à hierarquia da organização dos signos em *primeiridade*, *secundidade* e *terceirdade*. Nessa relação, uma categoria está contida na outra como no sentido matemático de conjuntos de reunião de elementos previamente estipulados, estabelecidos e distinguíveis, mas que constituem determinada correlação entre si. Dessa forma, podemos observar a relação entre as *primeiridades* propostas por Peirce como uma intersecção, tendo em vista que, por exemplo, se observarmos cada uma delas como um conjunto, nós veremos que a primeira das *primeiridades* é comum aos outros dois conjuntos. Continuando com esse raciocínio, a segunda *primeiridade* estará contida na terceira *primeiridade* e assim sucessivamente nas camadas resultantes dos desdobramentos de cada um desses conjuntos.

Essa relação entre três elementos começa com as espécies de raciocínio – dedução, indução e retrodução –, com a tríade *no raciocínio*, a tríade na *metafísica* e a tríade na *psicologia*. A partir disso, podemos observar que os signos também são constituídos por três elementos: *representâmen*, *objeto* e *interpretante*. Peirce (2003) ainda coloca que o signo, ao estabelecer determinada relação com os elementos que o compõem, pode ser considerado *genuíno* ou *degenerado*. O signo quando estabelece uma relação a três é considerado genuíno e podemos encontrar essa relação na terceira categoria de signos na fenomenologia de Peirce. Entretanto, os signos que não estabelecem uma relação triádica com os elementos que o constituem são considerados degenerados. Contudo, esse termo *degenerado* não deve ser apreendido no sentido de algo que passou de um estado ou condição para outro qualitativamente inferior. Mas sim no sentido de o signo estar limitado a um ou dois de seus elementos integrantes.

Sabendo que tanto a constituição do signo quanto a relação destes elementos de acordo com as *primeiridades* possuem uma caracterização marcada por uma qualidade de singularidade, uma relação com algo e uma representação, observemos então as imagens a seguir que resumem de maneira prática, na primeira figura, a relação entre o que caracteriza o vínculo entre as divisões universais; e na segunda figura podemos observar a relação triádica entre o *representâmen*, o *objeto* e o *interpretante*. Vejamos:

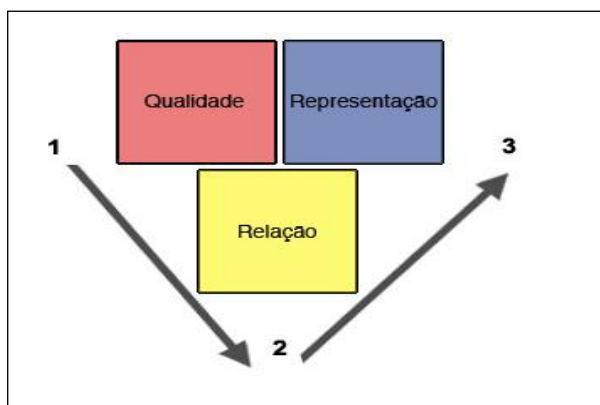


Figura 1 Lista de categorias de Peirce³⁴

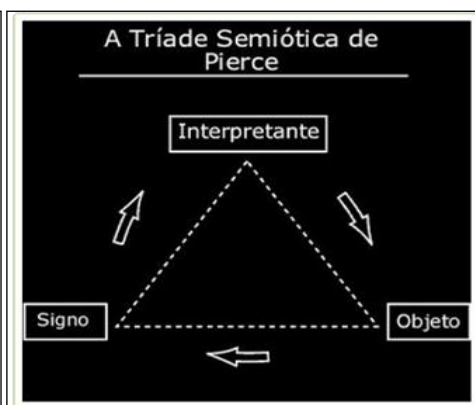


Figura 2 A Tríade Semiótica de Peirce³⁵

Podemos observar nas imagens acima a relação de representação que os signos estabelecem no que concerne às categorias. A *primeiridade* está relacionada à qualidade, tanto no que diz respeito à relação do signo em si na tríade – *qualissigno*, *sinssigno* e *legissigno* – da primeira divisão nas *Categorias Ceno-Pitagóricas*, quanto no que concerne ao *qualissigno* – é a qualidade do signo em si sem relação com algo que lhe seja extrínseca; o *ícone* – é a característica do signo em relação ao seu objeto, podendo se manifestar por meio de imagens, relações diagramáticas ou metafóricas; o *rema* – é a representação de algum elemento sem que lhe atribua qualquer tipo de significado. Tendo em vista que os três primeiros são as qualidades do signo em si e estes três últimos são as qualidades das *primeiridades* dos conjuntos nos quais estão inseridos. Apresentam, portanto, uma característica primeira em sua forma.

A *secundidade* está vinculada à relação e esta contém em si a qualidade. Tanto a *secundidade* no que diz respeito à segunda categoria que engloba o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*, quanto no que se refere ao *sinssigno* – ele é a *realização* do *qualissigno*; o *índice* – estabelece uma relação factual ou faz referência ao objeto com o qual estabelece uma relação de representação; e o *dicissigno* – além de representar um dado elemento, também possui a capacidade de conceder significado de maneira superficial ao elemento que representa com o qual possui uma relação de significação. A segunda categoria universal de *primeiridade* estabelece uma relação entre o signo e o objeto que formarão um terceiro. No que concerne aos três últimos signos, eles estabelecem uma relação com os signos que lhes são anteriores.

³⁴ Disponível em: <<http://www.minutesemeiotic.org/?p=37&lang=br>>. Acesso em 11 de julho de 2015.

³⁵ Disponível em: <<http://s3m10t1c4.blogspot.com.br/2009/12/triade-semiotica-de-pierce.html>>. Acesso em 13 de julho de 2015.

A *terceiridade* e a sua relação com a representação se encontram tanto com o *rema*, *dicissigno* e *argumento*, quanto com o *legissigno* – capacidade de exprimir idéias em relação ao elemento que ele representa, mas que tem o seu valor convencionado; o *símbolo* – significado de um elemento na relação de representação que o signo estabelece com o objeto com o qual se relaciona e que também tem a sua significação vinculada culturalmente; e o *argumento* – é um silogismo em que a conclusão resultante será a representação da relação entre duas premissas. Vejamos o quadro³⁶ abaixo:

TRICOTOMIAS PEIRCIANAS			
CATEGORIAS	SIGNO EM SI	SIGNO – OBJETO	SIGNO – INTERPRETANTE
Primeiridade	<i>Qualissigno</i>	<i>Ícone</i>	<i>Rema</i>
	É a qualidade do signo, pura e imediata.	Possui um caráter de expressão por meio do uso de imagens, sendo empregado para representar um elemento que lhe seja análogo.	Representação de um objeto, uma palavra, por exemplo, sem nada certificar, mas que é um signo.
Secundidade	<i>Sinssigno</i>	<i>Índice</i>	<i>Dicissigno</i>
	Resultado particularizado do qualissigno.	Há uma interdependência com o elemento extrínseco.	Fornecer informações simples sobre o objeto.
Terceiridade	<i>Legissigno</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Argumento</i>
	Interpretação do signo mediada por convenções.	Estabelece uma relação com determinado objeto, figurando como símbolo com base em uma ou convenção.	Raciocínio estruturado por meio de premissas e conclusão obtida a partir de inferências das próprias premissas relacionadas ao objeto.

Nesse complexo de relações triádicas na *fenomenologia* ou *faneroscopia*, de Peirce, os quais podemos aplicar a qualquer tipo de linguagem ou área do conhecimento desde que ela consiga servir de arcabouço teórico capaz de abarcar as concepções necessárias para estruturar determinada ação do signo de acordo com as relações que são estabelecidas entre os elementos da semiose, vale ressaltar que as possíveis semioses a serem feitas não podem ser consideradas com *exatidão absoluta*. A semiótica peirceana deve ser considerada uma ciência *falível* como qualquer outra. Peirce denomina essa consideração como *Falibilismo*. Vejamos a seguir as assertivas que ele fez acerca dessa característica de imprecisão de sua teoria e das relações que os signos estabelecem de acordo com a qualidade, relação ou representação que desenvolvem na linguagem:

³⁶ Tabela “Resumo das Categorias Peircianas de Signo”, extraída de Vasconcelos (2014, p. 22).

Da origem das leis decorrem duas vertentes: de teor metafísico, em que mente e matéria são da mesma natureza, isto é, matéria é de natureza mental; e de teor epistemológico, em que se admite que o universo erra. ‘Entretanto, se lei é resultado de evolução, a qual é um processo permanente ao longo do tempo, segue-se que nenhuma lei é absoluta. Ou seja, devemos supor que os fenômenos em si mesmos envolvem afastamentos da lei análogos a erros de observação’. (PEIRCE apud IBRI, 1992, p. 51, grifo do autor)

Sendo assim, o *falibilismo* de qualquer teoria está relacionado com a própria natureza desta, tendo em vista que tudo está em um processo contínuo de mutação. Podemos apreendê-lo em termos do próprio conceito de *semiose* de Charles Sanders Peirce, haja vista que este também se trata de um processo contínuo de *evolução* de um signo, ou melhor, um processo ininterrupto de tradução, transformação, mutação de um elemento em outro da mesma natureza ou mais *evoluído*.

No que concerne ao fato de *a matéria ser de origem mental*, podemos observar o vasto campo de abrangência da *fenomenologia peirceana*. Essa *fenomenologia* peirceana é a averiguação e classificação dos fenômenos produzidos de acordo com as divisões das três categorias universais. Começamos pelo fato do pensamento ser um signo. Na relação triádica entre *pensamento*, *signo* e *percepção*, que para Peirce são elementos inseparáveis, como aponta Santella (2001), uma vez que o signo sempre representará algo para uma mente interpretadora e, conseqüentemente, deverá ser apreendido o seu significado através de um processo mental de representação do objeto. Por sua vez, esse objeto não precisa ser uma *realidade concreta*, pode ser uma sensação, impressão, intuição ou uma emoção que provoca uma reação que produzirá uma percepção. Além disso, no que concerne à representação de um objeto, de acordo com Peirce (2003), quando um signo representa um determinado objeto, ele não o reproduzirá em todos os seus aspectos. Ele exporá uma determinada característica através de uma representação metal da *essência* de um objeto imediato. Essa *essência* do objeto é o que Peirce denomina como *fundamento* – *ground* – do representâmen.

Peirce é considerado o fundador da teoria moderna dos signos. Mas qual é a diferença ente o modelo de Semiótica por ele fundado e os modelos que lhe são anteriores ou dos que lhe são contemporâneos, como é o caso do filósofo suíço Saussure? A diferença pode ser encontrada nessa essência triádica que o signo estabelece, o que faz com que seja diferenciada das demais, além disso, a sua obra está fundamentada no seu estudo na linguagem, não no da língua. Por exemplo, a primeira diferença pode ser constatada se estabelecermos uma comparação entre a teoria de Peirce e a semiótica medieval que estava

estruturada nas artes liberais – a *gramática*, a *retórica* e a *dialética*. Por sua vez, teremos a semiótica desenvolvida no século XIX que, de acordo com Nöth (1995, p. 55), estava fundamentada na relação entre símbolos e imagens que eram as noções centrais da Semiótica, onde surgem as teorias modernas ligadas à semântica com os primeiros questionamentos científicos sobre a linguagem.

Como podemos observar, na relação que os elementos que compõem a semiose estabelecem entre si, temos um componente a mais, o *objeto*. Se analisarmos o trabalho de Saussure, que é contemporâneo ao de Peirce, nele veremos a relação diádica entre *significante/significado*, o que corresponderia ao *representâmen/interpretante*. Entretanto, ao incluir o terceiro elemento na ação do signo, temos como analisá-lo mediante a interdependência que este elemento estabelece com o objeto sobre o qual ele pode exprimir a sua qualidade representativa. É nessa relação entre o signo e o objeto que Peirce elegeu a principal divisão dos signos que é a *secundidade*, a qual compreende o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*. Vejamos a seguinte afirmação que Peirce faz em relação ao signo:

Um signo é um ícone, um índice ou um símbolo. Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse [...] Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. [...] Um *símbolo* é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante (PEIRCE, 2003, p. 74, grifos nossos).

A partir dessa relação, observamos não só os aspectos que compõem a linguagem e a veiculação de mensagens por meio de imagens através da capacidade representativa das qualidades dos elementos envolvidos na semiose analisada, tendo como base a relação *indexical* entre os elementos que compõem o enredo de *The Raven*, mas também que o cinema se constitui como linguagem ao utilizar a imagem visual/sonora e o movimento, tendo em vista que os *hipoícones imagéticos*, que compõem a narrativa cinematográfica, estão organizados diagramaticamente além de ser por meio desses *hipoícones* que outros signos se manifestam através da relação de referência interna em sua organização e sucessão de planos que estão encadeados na narrativa do filme. Uma vez que a linguagem é um ato que está alicerçado socialmente, haja vista que os signos usados para a comunicação têm as suas características representadas por elementos estabelecidos por regras que regem determinada sociedade. Podemos, então, apreender o porquê da *secundidade*, entre as categorias gerais, ser

para Peirce (2003) a mais importante entre as três divisões. Pois, se a linguagem pode ser verbal ou não verbal, ela engloba uma gama de relações que os signos estabelecem por serem frutos de fenômenos culturais e têm a função de representar um elemento que está relacionado a um conjunto de regras básicas para a sua atuação no meio em que é praticado. Mesmo sendo considerada por Peirce como a divisão mais importante, isso não significa que as outras devam ser desconsideradas. Ao contrário, elas estão unidas de maneira tão inextrincável que para ser um terceiro é necessário ter em si um primeiro e um segundo, um exemplo disso é o *argumento*. Ele está localizado no terceiro nível da *terceiridade* das *Categorias Universais* e contém em si os elementos que lhes são anteriores, como é o caso da relação que ela estabelece entre duas premissas para poder se constituir como tal.

Após essa breve apresentação da Semiótica peirceana, podemos perceber que o estudo da *Ideoscopia Peirceana* não deve ser feito para apenas classificarmos os signos, mas para apreendermos a significação por eles produzida a partir da interpretação das categorias propostas por Peirce para que possamos entender a ação do signo no processo de comunicação.

2. AS PISTAS DE POE E OS ÍNDICES DE PEIRCE

Como vimos tratando até agora, sabemos que a Semiótica peirceana tem como objeto de estudo a significação. Ela centra as suas ponderações na relação triádica estabelecida entre *representâmen (signo) – objeto – interpretante* ao romper com os modelos diádicos do Racionalismo, Epicurista e o Saussuriano. Contudo, a diferença entre o modelo de Peirce e os demais acima citados não está apenas na relação triádica da semiose, mas também no que diz respeito à questão verbal que é uma das características das outras metodologias semióticas, enquanto a teoria peirceana se refere à *linguagem*, não à *língua*. O seu procedimento não se restringe apenas ao verbal ou ao não verbal, ela pode ser aplicada a qualquer área do conhecimento. Por isso há a possibilidade de analisarmos a significação contida em obras literárias em relação com o cinema a partir das conexões estabelecidas entre o que está contido em um texto e o que lhe é extrínseco.

Antes de adentrarmos nas considerações sobre o diálogo entre o cinema e a literatura, vamos contextualizar primeiro o meio de produção dos contos de Poe, para que possamos prosseguir com as discussões acerca do intercâmbio entre as duas linguagens. Os contos de Edgar Allan Poe, em especial as narrativas detetivescas, possuem vários conjuntos de sinais que levam o leitor em busca da resolução dos crimes. Essas *pistas* que o escritor/narrador fornece ao longo do conto possuem um caráter *indexical*, desde as primeiras menções indiretas que ele faz no início do conto, ao antecipar as características dos personagens, do ambiente e das coisas que, a princípio mais irrelevantes, são somadas a eles no enredo. Cada palavra escolhida na tessitura do conto está associada a fatos que aconteceram ou ainda acontecerão na estória, estabelecendo uma interdependência entre os elementos da narrativa.

O enredo do conto possui uma estrutura cunhada nas relações entre os acontecimentos que o compõe, a construção diagramática que os fatos estabelecem entre si e a sequência deles, que adquirirão um caráter indexical à medida que a disposição dos episódios antecipará para o leitor o que será necessário para que o detetive solucione o mistério. Esse fato de indicar o que acontecerá condiz com o caráter de causalidade do índice que Winfred Nöth (2003, p. 82) mencionou em seu livro *O Panorama da Semiótica de Platão a Peirce* e, aplicando-o nesta análise, podemos entender que as pistas que são dadas ao longo do texto estão conectadas com o seu objeto que é a resolução dos crimes. O objeto ao qual as evidências estão ligadas factualmente são os crimes e, a partir disso, podemos dividi-las em

dois grupos: as pistas dadas pelo autor sobre o decorrer do conto e as que ajudarão o detetive a desvendar o mistério.

Como já foi mencionado anteriormente, a literatura serviu de base para as primeiras traduções do texto literário para o cinema. Já foram abordadas de várias formas, na sétima arte, as obras de inúmeros autores considerados *cânon*es da literatura ocidental e outros também não tão conhecidos. Podemos identificar com facilidade que o texto narrativo é o que mais se aproxima da estrutura do filme. O conto possui uma particularidade que o torna mais próximo da linguagem audiovisual, se considerarmos que ele é curto e tem a finalidade de manter o leitor “preso” durante a leitura do mesmo, ao utilizar diversos artifícios em sua tessitura para que o leitor não se distraia com o que acontece a sua volta. Notamos que este elemento faz com que o cinema chegue o mais próximo possível da literatura e *vice versa*.

Antes de continuarmos tratando da relação literatura/cinema, é necessário observarmos a arquitetura do *tale* proposta por Poe. Ao discutirmos acerca da composição do conto, vemos que a *unidade de efeito* de um conto é uma forma de compô-lo que considera a necessidade de o escritor permitir que o texto gere um determinado *efeito* no leitor. Esse efeito é um artifício criado de forma premeditada em que, pelo fato do conto ser um gênero literário breve, nele o autor deve conseguir transmitir o seu intuito ao leitor. Esse intuito é o que conhecemos por *unidade de efeito*, como a própria expressão já nos apresenta e este efeito, por sua vez, é um *transtorno afetivo*. De acordo com a teoria da unidade de efeito de Poe, para Charles Kiefer (2004, p. 19-20, grifo do autor):

Não se deve – preceitua ele – amoldar as idéias para acomodar os incidentes, mas, depois de ter concebido um ‘efeito único e singular’, criar os incidentes. Além disso, devem-se combinar tais incidentes de forma a melhor estabelecer o efeito pré-concebido. [...] ‘se a primeira frase não se direciona ao resultado deste efeito, ele já fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição, não deve haver uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido’.

O escritor deve, na tessitura do conto, criar uma atmosfera na qual o efeito que ele deseja gerar no leitor já lhe seja inato. Nesse ambiente vão se somando os demais efeitos que contribuem para adornar o texto. No caso das narrativas de Poe, cada uma possui características que distinguem um conto do outro, mas que, ao mesmo tempo, podemos agrupá-las em três grupos. As tricotomias dos contos de Poe se dividem em: *narrativas arabescas*, *narrativas detetivescas* e *narrativas grotescas*. Poderemos notar, ao longo da

discussão aqui desenvolvida sobre a *unidade de efeito*, que esse elemento possui uma função *indiciária* nos contos. Haja vista que analisaremos a presença do índice no filme, torna-se necessário abordarmos aqui a *unidade de efeito*, para que possamos mostrar que a leitura de um conto e a de um filme é similar. O que muda é apenas a diferença nos sistemas de signos nos quais são produzidos. Entendamos *unidade de efeito* no sentido *indicial* da Teoria dos Signos de Peirce. Isso se justifica pelo fato de se estabelecer uma relação de referência entre os elementos dispostos na narrativa. O encadeamento desses elementos resultará no efeito esperado pelo autor. Portanto, a premeditação na disposição e relação entre os itens distribuídos ao longo do texto estabelecem uma relação de dependência existencial entre eles. Para que o efeito seja atingido, é necessário que um elemento dependa do outro para poder existir e atingir a finalidade que se busca alcançar.

Este tipo de prosa literária possui como marca distintiva a própria unidade de efeito, o que o torna diferente do romance, por exemplo, não só no que concerne ao tamanho do texto mas também à significação que o texto possuirá e desempenhará em relação ao leitor. As narrativas *arabescas* procuram provocar no leitor um estado de inquietação e medo através da forma como o terror é tratado no conto, um exemplo disso é a estória *The Facts in the Case of M. Valdemar*, em que é relatado o estágio terminal de uma pessoa acometida por tuberculose e a sua consequente morte, entre outros fatos que compõem a narrativa desse conto. As narrativas *detetivescas*, como já se percebe, tratam-se de averiguações sistemáticas tomadas com o objetivo de esclarecer os crimes ao descobrir o culpado que está por trás dos delitos cometidos. *The Murders in the Rue Morgue*, por exemplo, é um conto que demonstra a investigação, por parte de *Dupin*, de dois assassinatos, que a princípio parecem irresolutos. As narrativas *grotescas* procuram estabelecer uma relação entre terror e humor nos contos, como é o caso de *The Black Cat*, em que há uma peripécia ao final do conto, no qual o gato preto que fora o motivo o qual levou o seu dono a matar a sua esposa, foi esse animal quem também o denunciara aos policiais que foram investigar o sumiço da mulher.

Dessa forma, torna-se claro como um tema (o horror) é abordado nos contos e como uma categoria, a *unidade de efeito*, pode diferenciar e categorizar os contos de acordo como são analisadas e trabalhadas essas três divisões da produção narrativa de Edgar Allan Poe conforme a substância de composição do seu enredo, as impressões e os propósitos que buscam alcançar de acordo com as proposições, sequências e conexões de elementos correspondentes ao tema.

Essas partes constituintes do enredo, de acordo com a teoria da composição pensada por Poe, desde o conjunto de acontecimentos até a sequência como eles estão dispostos no conto, devem ser ponderados de forma que, quando o leitor se deparar com a narrativa, ele possa desfrutar dos efeitos sensoriais que o texto pode lhe proporcionar, sejam eles a loucura de um personagem, a angústia ou o desvendar de um crime entre outras sensações que a leitura pode lhe oferecer e que pode ser *compartilhada* com o autor.

Na composição do conto há também a relação de dominância que o escritor exerce sobre o leitor. A unidade de efeito, além de instigar o interesse de quem está lendo o conto, também tem a função de prender a atenção do mesmo durante todo o procedimento de leitura sem que *influências* externas do ambiente interfiram no período em que o conto é lido. Seja ele durante meia, uma ou duas horas, qualquer que seja a duração da *assentada*, chegando assim à *totalidade de efeito* ou *unidade de impressão*.

O que pretendemos aqui alcançar com essa discussão sobre a utilização da *unidade de efeito* como categoria analítica desta narrativa, que é análoga ao *índice*, é mostrar que, ao analisarmos os elementos empregados na composição do enredo do filme e quais os efeitos pretendidos pelo diretor de serem alcançados para obter a melhor maneira de elaborá-los, tendo em vista um desfecho a ser alcançado em que os elementos da trama se adéquam e se moldem em torno de um propósito no qual o suspense é fundamental para criar um efeito singular no encadeamento dos acontecimentos, assim como eles aparecem aparelhados na narrativa, é que possamos compreender que esse aspecto *indicial* que analisaremos na primeira parte do terceiro capítulo está presente também nos contos. Sendo assim, poderemos observar melhor o aspecto indiciário que a *Tradução Intersemiótica* nos oferece como uma segunda possibilidade de leitura dos *índices* por meio da “relação de continuidade entre original e tradução” (PLAZA, 2003, p. 91) na composição do enredo. Tendo em vista que um novo signo e significado são gerados, mas que estabelece uma relação factual e uma função contínua com o objeto do signo original, além da capacidade do próprio texto se auto-explicar e explicar ao anterior.

De acordo com Nádia Batella Gotlib (2006, p. 33) “A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa”. Estabelece-se, então, uma relação de harmonia. A fruição do leitor é o resultado da composição da narrativa de quem a escreveu entre as partes que compõem o texto. Para não deixar abstrata esta ponderação sobre o caráter

indexical presente no conto e que o mesmo é encontrado no filme, em sua estrutura narrativa, faremos uma reflexão sobre o fazer “artístico” proposto por Poe no conto *The Murders in the Rue Morgue* para podermos observar como o terror é abordado em uma narrativa detetivesca ao ver os resultados do método e preferência de conteúdo usado por Poe em seu conto, para que no terceiro capítulo possamos relacionar estas características de maneira mais efetiva na relação literatura/cinema. Observemos, então, como o *índice* se manifesta através da *unidade de efeito*:

2.1 A UNIDADE DE EFEITO E O ÍNDICE: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

De acordo com Tomachevski (1978, p. 169) “A obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra. Por conseguinte, o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração”. A partir de agora, teremos Edgar Allan Poe como ponto de partida e chegada de nossa análise. O tema é o terror e, como efeito, teremos a forma como se deu a elaboração desse tema na narrativa, ao utilizar uma teoria de Poe para aplicá-la ao conto *The Murders in the Rue Morgue*. Considerando também as ponderações de Tomachevski acerca da temática de um texto narrativo, utilizando-as como categoria e teoria auxiliar nesta análise para podermos compreender que a unidade de efeito (Poe) está vinculada ao tema e à sua elaboração (Tomachevski), uma vez que estamos considerando o enredo de um determinado texto literário narrativo. A partir do que foi assentado até agora sobre a *unidade de efeito*, tentaremos responder as seguintes questões: *Quais são os efeitos que podem ser provocados por este conto nos leitores? Como o conto foi arquitetado para chegar a determinado efeito? Qual é a totalidade de efeito que as unidades podem causar através das referências que estabelecem?*

É inegável a maestria que Poe possui para construir seus contos de terror. Percebemos, também, que a forma como ele trata o tema não provoca pavor no leitor, tampouco o aterroriza com a maneira como é tratado, ao contrário, ele consegue fazer com que o leitor se prenda à leitura por meio de suas ponderações acerca de temas relacionados a assassinato, o sobrenatural e ética entre outras. Edgar não cultiva o terror de forma superficial. Ele o preenche com reflexões de temas que estão presentes no cotidiano, apresentando-os em certa cronologia, em que as unidades que o formam estão organizadas no enredo de maneira

que a exposição do conto compõe os *motivos associados* e também se caracteriza como uma das unidades de efeito na composição desta narrativa. No que concerne aos *motivos associados*, tomou-se como base o pensamento de Tomachevski (1978, p. 174), o qual diz que “Os motivos que não podemos excluir são chamados de motivos associados; os que podemos excluir sem que anulemos a sucessão cronológica e causal dos acontecimentos são os motivos livres”, pois antecipa para o leitor, de forma subjetiva, o que está por vir no decorrer de sua leitura e que resultará na totalidade de efeito. Vejamos dois fragmentos do conto:

The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects.³⁷
(POE, 2009, p.2)

We were strolling one night down a long dirty street, in the vicinity of the Palais Royal. Being both, apparently, occupied with thought, neither of us had spoken a syllable for fifteen minutes at least. All at once Dupin broke forth with these words: ‘He is a very little fellow, that’s true, and would do better for the *Théâtre des Variétés*.’³⁸ (POE, 2009, p. 05, grifo do autor)

Se alguém ler esses dois fragmentos acima de forma desatenta, não perceberá que estão conectados com o desencadear dos fatos que ocorrerão no texto. Poe começa a mostrar ao leitor, mesmo que ele não perceba, as *pistas* que deve seguir sobre as características do assassino. Consoante Gotlib (2006, p. 35) “O fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos”. Ele nos apresenta os personagens, mas começa a nos apresentar os *índices* sobre como a investigação dos assassinatos será conduzida e o perfil do assassino. Aparentemente, estas citações nos parecem *motivos livres* no enredo, mas ao passo que a história vai se apresentando para nós, vamos percebendo que também estamos fazendo parte da investigação das mortes. Nesse caso, fazemos duas vezes os papéis de investigadores. A primeira vez é pela intenção que temos em *desvendar* os crimes, seguimos os mesmos vestígios que *Dupin* segue em sua análise; a segunda é que Poe nos faz investigar as unidades que estão implícitas

³⁷ “As características discursivas da mente assim como as analíticas são, nelas mesmas, um pouco suscetíveis à análise. Nós as apreciamos pelos efeitos que produzem”. (POE, 2009, p. 2, tradução nossa)

³⁸ “Certa noite, estávamos a vagar por uma rua longa e suja, nas mediações do Palais Royal. Estávamos, aparentemente, ocupados com nossos pensamentos, há uns quinze minutos, nenhum de nós disse uma sílaba sequer. De repente, Dupin quebrou o silêncio com essas palavras: ‘Ele é um sujeito muito pequeno, é verdade, e estaria melhor no *Teatro de Variedades*’”. (POE, 2009, p. 05, grifo do autor, tradução nossa)

no texto. Temos de descobrir que os textos de Edgar possuem uma estrutura coesa e que os fatos descritos não estão ali por acaso.

Quando nos é apresentado, com relação à habilidade mental de analisar e relacionar as coisas, que nós *apreciamos pelos efeitos que produzem*, este fato antecipa a investigação que *Dupin* fará e descobrirá quem é o misterioso assassino de *Madame L'Espanaye* e de sua filha *Camille*. A capacidade de decompor e de estabelecer analogias entre os fatos permite àquele *jovem cavalheiro*, como diz o narrador, sintetizar os eventos e chegar ao culpado, mesmo que o responsável pelo crime seja uma criatura que fuja às convenções sociais que se tem de um assassino.

O efeito que a descoberta do assassino causará ao leitor, a princípio, é de estranhamento, por parecer absurdo. Mas no momento em que *Dupin* quebra o silêncio com o seu colega ao caminharem nas proximidades de *Palais Royal*, ele nos indica as características do assassino. No diálogo, ele se refere a *Chantilly*, um sapateiro, que por ter uma estatura pequena, o narrador pensava que essa característica não o permitiria interpretar um dado papel em uma peça. O que serve de indicação para o leitor que, assim como o sapateiro, o criminoso também pode aparentar não ser capaz de cometer tais atrocidades. De acordo com Bosi – mesmo esta citação se tratando do conto brasileiro moderno, mas a sua afirmativa sobre o contista é pertinente neste contexto –, (1995, p. 9) “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força”. Isso é fundamental para entendermos o motivo de Poe ter escolhido um orangotango para ser o assassino no conto.

Este animal não é um personagem que é apresentado ao leitor desde o início do conto. Ele só aparece na história por intermédio do discurso de *Dupin* e a análise que ele faz sobre o cenário da morte das personagens e que, ao ligar todos os relatos das pessoas que possuíam alguma relação com vítimas, ele conclui que a única coisa em comum que as pessoas depuseram sobre os crimes é a incerteza do sotaque do assassino. Uma voz que não foi reconhecida por ninguém. Além disso, como um homem conseguiria entrar e sair tão rápido da casa se só havia uma entrada, mas nenhuma saída? Esses fatos inquietaram a mente brilhante de *Dupin* e, nesse momento, entra em cena um elemento que contribui para a resolução desse misterioso assassinato, o jornal.

O conto *The Murders in the Rue Morgue* é dividido em três partes: *Extraordinary Murders*, *The Tragedy in the Rue Morgue* e *Caught*. Essas divisões se referem a notícias de

jornais que relatavam os acontecimentos relacionados aos assassinatos. O último, *Caught*, por sua vez, era um anúncio que *Dupin* colocara no jornal para poder atrair o dono do orangotango e confirmar as suas suspeitas sobre os crimes. Analisemos, portanto, este conto de acordo com as suas divisões para entendermos a composição do texto e a totalidade do efeito que ele causará.

O título *Extraordinary Murders* era uma notícia do jornal *Gazette des Tribunaux*, o qual relatava dois assassinatos na *Rue Morgue*. Toda a confusão com a qual se depararam na casa e os corpos que, a princípio não estavam lá, até que os encontraram: o da filha na chaminé de cabeça para baixo e o da mãe estava em um pátio com a garganta cortada e, ao levantarem-no, a cabeça caiu.

A descrição dos fatos gera uma impressão de que o assassino não é um ser humano. Quando se apresenta a forma como *Camille* foi encontrada toda arranhada na chaminé e a sua mãe com a cabeça quase totalmente desprendida do corpo e que as mutilações deixaram poucos traços humanos nas vítimas, isso faz com que pensemos em um culpado o qual fuja do senso comum de criminosos dos quais estamos acostumados a ver na maioria dos contos de investigação criminal. Outro elemento para o qual devemos atentar é que o enredo se desenvolve em ruas francesas e através de leituras dos anúncios do jornal, com exceção da casa na qual o narrador e seu amigo moram e a casa das vítimas.

O encadeamento da narração dos fatos prossegue com o título *The Tragedy in the Rue Morgue*, como se tratasse de uma charada a ser desvendada. Cada notícia que saía no jornal era uma espécie de exercício da habilidade de síntese de *Dupin*, o que o instigava a encontrar a solução para aquele mistério. Este é o efeito psicológico que o enigma o qual envolvia os crimes tinha sobre ele e que, de certa forma e em certo grau, também tem sobre o leitor que se vê como detetive no meio de uma investigação criminal.

Nesta segunda parte do conto, são narrados os depoimentos dos personagens que tinham alguma relação com as vítimas como *Pauline Duborg*, a lavadeira, *Pierre Moreau*, vendedor de fumo, *Isidore Muset*, policial que fazia ronda na rua no dia do crime, *Henri Duval*, conhecido das vítimas, *Odenheimer*, holandês dono de restaurante, o banqueiro *Jules Mignaud*, *Adolphe Le Bon*, empregado do banqueiro, *William Bird*, *Alfonzo Garcio*, *Alberto Montani*, o médico *Paul Dumas* e o cirurgião *Alexandre Etienne*.

Tudo o que os personagens acima citados disseram à polícia sobre os assassinatos pouco contribuiu para esclarecer o que acontecera. Entretanto, como o próprio *Dupin* coloca,

eles concordavam em uma coisa, o fato de não conseguirem distinguir a voz do criminoso. A qual idioma pertencia?

Todos os elementos que compõem a sintaxe narrativa deste conto cooperam para arquitetar uma unidade de efeito que aumente o nível de suspense ao desvendar o mistério que envolve o caso. Esse algo extraordinário que faz com que os envolvidos no caso, juntamente com o leitor, tenham dificuldade em estabelecer referências entre o que o narrador onisciente relatou no início do conto e os fatos que se seguem. Estes acontecimentos estão relacionados à descrição da autópsia do corpo das vítimas feita por *Dumas* e que *Etienne* concorda:

They were both then lying on the sacking of the bedstead in the chamber where Mademoiselle L. was found. The corpse of the young lady was much bruised and excoriated. The fact that it had been thrust up the chimney would sufficiently account for these appearances. The throat was greatly chafed. There were several deep scratches just below the chin, together with a series of livid spots which were evidently the impression of fingers. The face was fearfully discolored, and the eye balls protruded. The tongue had been partially bitten through. A large bruise was discovered upon the pit of the stomach, produced, apparently, by the pressure of a knee. [...] L'Espanaye had been throttled to death by some person or persons unknown. [...] All the bones of the right leg and arm were more or less shattered. The left *tibia* much splintered, as well as all the ribs of the left side. Whole body dreadfully bruised and discolored. A heavy club of wood, or a broad bar of iron – a chair – any large, heavy, and obtuse weapon would have produced such results, if wielded by the hands of a very powerful man³⁹. (POE, 2009, p. 12-13, grifo do autor).

Fazer com que o leitor penetre na atmosfera do crime é o efeito que Poe busca alcançar e que isso ocorra *em uma assentada*, como o mesmo se refere à extensão do conto para que a totalidade do efeito seja obtida sem que haja interferências exofóricas em relação à leitura do conto. Poe utiliza o terror criado através do horror da descrição dos crimes, o

³⁹ Ambas estavam postas sobre a estopa do tablado da cama na câmara onde a senhorita L. foi encontrada. O cadáver da jovem estava extremamente machucado. Por ter sido introduzido na chaminé era motivo suficiente para apresentar tantas escoriações. A garganta estava muito ferida. O corpo estava coberto por vários e extensos arranhões que começavam logo abaixo do queixo, juntamente com uma série de machucados em que se podiam ver as marcas dos dedos. O rosto estava terrivelmente descolorido e os olhos estavam fora da órbita. A língua fora parcialmente mordida. Encontraram uma grande lesão sobre o estômago, causado, aparentemente, pela pressão de um joelho. [...] L'Espanaye fora estrangulada até a morte por uma ou várias pessoas desconhecidas. [...] Todos os ossos tanto os da perna quanto os do braço direitos foram quase totalmente esmagados. A tibia esquerda estava muito fraturada, assim como todas as costelas do lado esquerdo. O corpo totalmente machucado e descolorido. Um pedaço pesado de madeira, ou uma barra de ferro – uma cadeira – qualquer arma grande e de forma arredonda poderia ter causado tamanho estrago, se manejada por um homem muito forte. (POE, 2009, p. 12-13, grifo do autor, tradução nossa).

suspense, a brutalidade como tudo aconteceu e o estado em que as vítimas ficaram como meios que se agrupam ao efeito já escolhido pelo contista que encadeiam os motivos da narrativa. Se, no início, há a genialidade de *Dupin* para refletir e desvendar fatos que pareçam impossíveis de a solução ser encontrada, Poe começa a partir desse momento a nos apresentar as palavras-chave desse caso. As peças estão soltas, mas *Dupin* as reúne e nos vai mostrando que a solução está nele.

Na citação acima, o narrador intensifica quão extraordinário é o caso. O laudo do médico *Dumas* e a consequente confirmação do mesmo por *Etienne*, em que o assassino era um homem extremamente forte ou que a senhora *L'Espaneye* fora assassinada por *uma pessoa ou pessoas*, mostra uma característica animalesca de quem cometeu o crime. A desordem da casa, *Camille* toda arranhada e colocada na chaminé à força e a sua mãe totalmente mutilada.

Partindo desse fato, a pergunta que se faz é “*quem seria capaz de cometer tamanha atrocidade e poderia sair da casa sem que ninguém percebesse?*”. O ser que causou todo esse terror deveria ser pequeno o suficiente para fugir por uma janela, por exemplo, e forte o bastante para causar tanto estrago nas vítimas. Essa questão retoma a conversa entre o narrador e o seu amigo, quando se referem ao sapateiro no momento em que *Dupin* rompe o silêncio e fala da aparência de *Chantilly* e por ser um homem tão baixo, como ele poderia interpretar um determinado papel no teatro, ou a referência que o detetive amador faz ao dizer que ele estaria melhor em uma *feira de variedades*, assim como um orangotango que apresenta uma derivação por metáfora com uso irônico e pejorativo podendo comparar as características desse animal com um homem *desajeitado*.

No que diz respeito ao sapateiro, ele poderia, por exemplo, fazer um número circense. Vale ressaltar que nessa *feira* também há a exposição de animais, então se estabelece uma relação/comparação/referência com o animal, uma vez que um orangotango é uma criatura exótica. Apresentando assim uma relação entre os dois fatos, em que o primeiro aponta para o segundo. Da mesma maneira em que é difícil de imaginar que o tamanho do sapateiro seria um empecilho para que atuasse na tragédia (peça), os relatos de quem depôs sobre os assassinatos na *Rue Morgue* atrapalhavam o raciocínio da polícia e, consequentemente, o do leitor. Os depoimentos não permitiam que atentassem para o fato de que alguém/algo que possuía as mesmas características que as de *Chantilly* seria o culpado pelos crimes, fato que se mostra além da compreensão das pessoas que averiguavam o caso, inclusive do leitor.

Poe consegue assim um efeito psicológico mais profundo ao repetir os fatos de forma sutil, em que o vínculo entre o autor e o leitor é uma relação de dominância que o primeiro exerce sobre o segundo. Ele mostra apenas o que ele quer que o outro veja, quer que haja uma interação entre eles. De acordo com Gotlib (2006, p. 35, grifo do autor):

[...] Julio Cortázar, no seu estudo sobre Poe, ressalta esta intenção de domínio sobre o leitor e suas relações com o orgulho, o egotismo, a inadaptação ao mundo, a ‘anormalidade’ a ‘neurose declarada’ do contista e teórico Poe, que, naturalmente, interfere na construção das suas personagens e situações.

A partir do momento em que este conto foi concebido, desde a primeira palavra escolhida para iniciá-lo, tudo foi premeditadamente pensado para que cada parte constituinte do texto convirja para a efetivação do efeito desejado pelo contista. Poe agrupa todos os fatos em torno da caracterização de *Dupin*. Não é por menos que ele inicia o texto com a seguinte afirmação: *The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects*. Ao declarar que o ser humano é racional por excelência e não pode escapar do ato de analisar o que o circunda, mesmo que isso ocorra em maior ou menor grau, variando de uma pessoa a outra e das situações vividas.

É na busca de prender a atenção do leitor, de fazer com que ele se interesse pelo conto e que este seja um texto breve que Poe utiliza o mínimo possível de elementos da narrativa para criar um bom efeito. Todos os elementos da composição do conto devem estar diretamente relacionados ao efeito pretendido, o que estiver *sobrando* deve ser descartado. Podemos ver isto no que concerne aos personagens deste conto, os que realmente interessam são os dois amigos que nos são apresentados no início, as duas vítimas e por fim o assassino e o seu dono. Poe não se prende aos demais que são mencionados, apenas os seus depoimentos interessam, pois serão necessários para chegar ao criminoso. Não quero com isso dizer que podemos descartá-los do texto, apenas pretendo, dessa forma, explicitar que eles aparecem no texto com a finalidade de demonstrar, primeiro, que homens vindos de diferentes regiões da Europa e que cada um, mesmo conhecendo idiomas diferentes, não conseguem distinguir o sotaque do ser que matou as mulheres. Eles servem para indicar que o rumo a ser seguido pelas investigações não deve ser o convencional. No segundo caso, os médicos que caracterizam o ambiente macabro da casa. Em terceiro está a polícia que não possui a

capacidade analítica de *Dupin* e que tende a se prender a fatos superficiais que não contribuem para o andamento da investigação.

Após o narrador e o seu amigo investigarem a cena do crime em busca do *motivo* que levou o assassino a cometer esta barbaridade, *Dupin*, ao contrário da polícia, busca relacionar a ocorrência de outros crimes que possuam as mesmas características. Buscando, assim, *índices* que o levem à solução através de referências exteriores. A partir das descrições e observações que faz da cena dos assassinatos, ele começa a ligar os elos através de reflexões de como supostamente o assassino fugiu sem que ninguém percebesse, além de outras evidências encontradas por ele, essas informações começam a fazer sentido à medida em que todas as *peças* deste *quebra-cabeça* vão se encaixando ao passo que esta narrativa está chegando ao fim. Consoante Gotlib (2006, p. 38)

Convém salientar, no entanto, que no conto de terror e no conto policial o efeito singular tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do suspense perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até o seu desfecho final.

Este *suspense perante o enigma* tem como efeito aumentar o interesse do leitor pelo conto através do encadeamento dos acontecimentos do texto, como por exemplo, o retardamento no desfecho do caso, mesmo sendo uma narrativa para ser lida em uma *assentada*, isso não impede que a descoberta do assassino seja protelada.

No terceiro e último anúncio intitulado *Caught* – desta vez, falso – que foi deixado na edição do *Le Monde* por *Dupin*, trazia a notícia de que um orangotango de uma espécie encontrada na floresta de *Bornéu*, com pelagem de coloração ocre, havia sido capturado e seria entregue ao dono após este constatar que o animal lhe pertencia, além de pagar uma determinada quantia gerada por gastos referentes à sua apreensão e ao cativeiro.

O narrador nos prepara para o desfecho do assassinato desde as primeiras palavras da estória, como já foi dito anteriormente, e vai junto com o leitor, desfrutando aos poucos das descrições. Nutre a sua inquietação em tomar conhecimento da resolução do caso através das dicas que *Auguste Dupin* dá. Ele é a única pessoa que sabe quem cometeu aquela tragédia com as mulheres, embora o narrador e o leitor não. O leitor e o narrador são pegos de surpresa, primeiro pelo fato de a resolução do crime ser tão fácil para o detetive amador, o que retoma o fascínio pela análise a qual é uma propriedade que determina a essência do ser humano. Voltemos ao texto de Poe (2009, p. 22, grifo do autor):

‘I do not know it,’ said Dupin. ‘I am not *sure* of it. Here, however, is a small piece of a ribbon, which form its form, and from its greasy appearance, has evidently been used in tying the hair in one of those long *queues* of which sailors are so fond. Moreover, this knot is one which few besides sailors can tie, and is peculiar to the Maltese. I picked the ribbon up at a foot of the lightning-rod. It could not have belonged to either of the deceased.’⁴⁰

O fragmento do texto acima relata como o detetive amador chegou à resposta do mistério. Apenas um laço de amarrar cabelo que é comum aos marinheiros, em especial os malteses, fez com que ele fosse além da superficialidade dos depoimentos ou o que a desordem da casa causava em quem tentava analisar o que acontecera naquela noite trágica.

Mas, antes de terminarem a investigação na casa das senhora e senhorita *L’Espaneye*, *Dupin* mostrou ao seu colega um chumaço de cabelo o qual não pertencia a nenhum ser humano. Depois disso, mandou o narrador colocar os seus dedos em cima das marcas dos dedos que ficaram na pele de *Camille*, os quais não se encaixaram, não possuíam as formas de um dedo humano. Além disso, a brutalidade da tragédia era uma coisa sem explicação. Aparentemente, não havia motivo que justificasse a ferocidade como a mãe e a filha foram mortas.

O leitor é levado a analisar os fatos três vezes: a primeira é a tentativa de solucionar o mistério, o segundo é seguir as pistas que Poe/narrador dá a quem lê e a terceira é seguir as induções de *Dupin*. O suspense e o mistério se unem para dosar o estímulo do leitor diante do texto através de combinações de eventos e elementos que estão antes da história começar a ser contada, ou seja, a narração que se refere aos crimes da *Rue Morgue*, como se fosse um conto dentro do outro em que o narrador começa expondo como ele e o seu amigo se conheceram, o que costumavam fazer durante o dia e as características particulares de cada um. Depois da narração do cotidiano dos protagonistas, se insere a história que dá nome à narrativa.

Ao término do conto, o dono do orangotango vai à casa dos protagonistas e conta a eles tudo o que aconteceu na noite do assassinato. Tudo o que fora dito por ele, foi exposto por *Dupin* ao narrador, em todos os detalhes. *A força, a agilidade, a ferocidade e a capacidade de imitar atos humanos* possibilitaram ao animal cometer os assassinatos

⁴⁰ ‘Eu sei,’ disse Dupin. ‘Eu não tenho certeza disso’. Isto, contudo, é um pequeno pedaço de fita, cuja forma e aparência gordurosa, evidentemente, mostra que foi usada para amarrar o cabelo como os marinheiros tanto gostam. Além disso, este nó é do tipo que poucas pessoas, exceto alguns marinheiros conseguem fazer, e é peculiar aos malteses. Peguei a fita que estava em cima de um pé do pára-raios. Ela não poderia ter pertencido a nenhuma das vítimas. (2009, p. 22, grifo do autor, tradução nossa).

utilizando, no caso da senhora *L'Espaneye*, a navalha e cortar a sua garganta profundamente. O leitor, então, é pego de surpresa diante desta situação que ao senso comum é estranha. Um assassino que foge às *convenções* comuns conhecidas na sociedade, havendo, portanto, o reconhecimento por meio de uma peripécia.

Consoante o que foi exposto, poderemos observar, a partir do terceiro capítulo, a atuação do *índice* na construção da narrativa, tanto no nível metafórico quanto na relação indicial que o filme possui na sua estrutura. Essa relação com a análise das metáforas ocorre pelo aspecto da Tradução Intersemiótica, em que a construção das rimas visuais e referências que estabelecem entre o encadeamento dos acontecimentos e cenas, além das referências que são feitas tanto à vida e obra de Poe quanto às unidades que se relacionam no enredo em que um elemento que nos é apresentado em qualquer que seja o momento no filme terá uma ligação direta com algo que lhe seja anterior ou posterior na tentativa de elucidação dos fatos.

2.2 A TRÍADE: POE, PEIRCE E O CINEMA

A ficção narrativa de Edgar Allan Poe caracteriza-se por construções do hiper-real, tateamentos ou explorações completas de uma realidade interior totalmente fantástica cujos parâmetros são dados apenas pelos limites de uma mente imaginativa ao extremo. Em sua obra de ficção, Poe se sustenta firmemente sobre um conceito que ele chama de *ratiocination*, um termo infelizmente ambíguo. De acordo com o Dicionário Oxford de inglês, *ratiocination* significa 'raciocinar, desenvolver um processo de raciocínio, o processo de raciocínio'. É interessante a ênfase no processo, que aponta para o 'como' do raciocínio, o que, naturalmente, é o que nos preocupa aqui. (HARROWITZ, 1991, p. 205)

As narrativas detetivescas *The Raven*, no meio audiovisual, e os contos de Edgar Allan Poe mostram esse jogo de *ratiocination* por meio da presença de *índices* nas investigações desenvolvidas em ambas as obras. Mesmo nas narrativas em que não haja uma investigação criminal em alguns dos contos de Poe que também compõem o filme, isso não exclui a necessidade analítica que o narrador precisa desenvolver sobre os eventos que acontecem durante o enredo. Essa *raciocinação* que é, de acordo com Harrowitz (1991, p. 205), um estado da mente do narrador é equivalente à *abdução/retrodução* proposta por Peirce, que se compõe por silogismos para formular um argumento que não exclui o falibilismo, pois a conclusão a qual se chega não é absoluta. De acordo com Peirce (2003, p.

06, grifo do autor), “*Retrodução* é a adoção provisória de uma hipótese em virtude de serem passíveis de verificação experimental todas suas possíveis consequências [...]”. Os silogismos que formam a abdução por meio das inferências codificadas são índices que gerarão um argumento que, por sua vez é um *símbolo* que possui caracteres indexicais na narrativa em que está presente.

Isso nos mostra o *índice* como um elemento que necessita ser abordado, uma vez que podemos observá-lo em dois níveis na narrativa: o primeiro no que concerne a uma relação factual entre os crimes que ocorrem e as pistas que os personagens do filme seguem para que os crimes sejam solucionados e a relação de referência no encadeamento dos fatos no enredo e que *aparecem para o espectador*, para que ele também “participe” dessa busca, em que um evento que ocorre em determinado momento da narrativa fílmica está relacionado com algo que lhe seja posterior, na busca que o diretor e o roteirista do filme têm de *prender* a atenção do espectador ao apresentar acontecimentos para que ele os *leia* e os interprete, em uma espécie de tentativa de fazer com que ele possa ter múltiplas formas de ler aquele filme de acordo com a ótica do diretor sobre o que ele quer que o espectador veja/perceba no enredo para que o processo de *abdução* não seja exclusivo do narrador, proporcionando uma experiência com determinado nível de interatividade ao expectador; o segundo nível de leitura se dá pela relação de referência que os elementos da narrativa estabelecem com o que é extrínseco ao filme, as referências que esses elementos estabelecem não apenas em relação à obra de Poe, mas também à sua vida e momento sóciohistórico, tomando assim a Tradução Intersemiótica como um signo *icônico-indexical*.

O aspecto indiciário que o filme possui não se limita apenas a seguir as pistas dadas, mas também a sua interpretação e a codificação das inferências produzidas pela associação do conhecimento, seja ele específico ou geral, que os investigadores e o espectador possuem sobre o caso, mas também a o quê os elementos estão se referindo. Pois a justaposição de determinados eventos ou informações presentes no enredo estão voltadas para o quê o espectador conhece sobre Poe, a partir disso, podemos identificar a presença de alguns elementos destinados apenas para a abdução de quem assiste ao filme. Esse modo de representação da relação entre o signo e o objeto aqui analisada possui o seu significado diretamente relacionado com a investigação dos assassinatos. Além desse modo representação, também não desconsideramos a presença dos *hipoícones metafóricos* e o significado que eles possuem para que possamos relacionar os elementos que estão sendo

comparados para podermos ligar um signo ao outro por meio das premissas principais que desenvolvemos a partir da sucessão de informações que nos são apresentadas. Portanto, é necessário contextualizarmos esses sinais ao meio onde são produzidos, haja vista que há uma nova representação e [re]significação da vida e obra de Poe. Algo *novo* é produzido e ele difere do signo anterior, mas não deixa de representar a capacidade de representação de suas características.

Temos que considerar a sintaxe dos signos e que esta implica diretamente no significado por eles produzido. A relação que eles estabelecem entre si, tanto de concordância quanto de subordinação ou de ordem nos mostram que eles são regidos por relações formais onde essas combinações resultarão em uma estrutura complexa, na qual não podemos isolar um elemento e deixarmos de considerar os demais que o compõem. Não quero com isso dizer que devamos analisar desde o *qualissigno* até o *argumento* de acordo com a categoria que elegemos para realizar um determinado estudo. Mas aqueles elementos que estão diretamente ligados ao signo em questão devem ser observados de acordo com a necessidade de elucidação das relações que eles estabelecem para que o significado produzido não se apresente de forma incompleta ou vaga.

[...] para Charles S. Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sígnico como continuidade e devir. A definição de signo Peirciana é, nessa medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos. A semiose é uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto. (PLAZA, 2003, p. 17)

A Semiótica Peirceana é uma teoria filosófica e lógica que explora vários campos da ciência, possibilitando, assim, a sua aplicação em várias áreas do conhecimento. Peirce era contemporâneo de Saussure e ambos estudaram o *signo*. Contudo, o objeto de estudo da Linguística moderna saussuriana era a língua através da relação entre *significante* e *significado*, *langue* e *parole*. Mas a teoria de Peirce surgiu do questionamento feito por ele ao modelo cartesiano, no qual ele examinava o posicionamento de Descartes quanto ao fato de que para uma ideia ser verdadeira, basta alguém acreditar nela para que isso seja algo verídico. Santaella (2004, p. 74) expõe que “[...] nunca ocorreu a Descartes a distinção entre uma ideia parecer clara e efetivamente ser clara. Em razão disso, partiu em busca de critérios

mais objetivos de clareza para substituir as ideias cartesianas, claras e distintas, mas subjetivas e incapazes de se submeterem ao teste da experiência”.

Para chegar a real clareza de uma ideia, Peirce formulou a sua teoria semiótica que se caracteriza por possuir três elementos no processo de significação, o qual ele chamou de *semiose*. Esse processo triádico envolve o *representâmen* (*signo*), o *objeto* e o *interpretante*. O *representâmen* representa um *objeto* e o *interpretante* é a interpretação que se faz das unidades anteriores. Peirce dividiu os signos de acordo com a relação que eles estabeleciam de acordo com o vínculo que formavam com o próprio signo, o objeto e o interpretante em três categorias: *primeiridade* (*firstness*), *secundidade* (*secondness*) e *terceiridade* (*thirdness*). Essa é a ideoscopia peirceana do signo, que são termos abstratos que representam algo para alguém, que agrupam os signos e das quais insurgem as categorias peircenas sempre em conjuntos de três, como podemos ver no organograma⁴¹ abaixo:

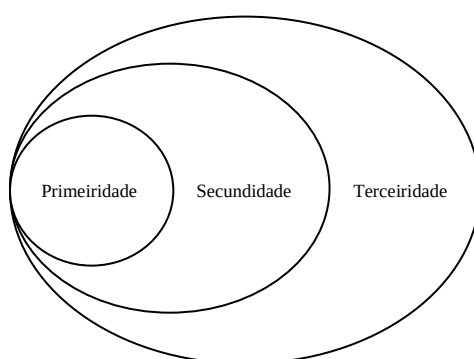


Figura 3 Organograma: Agrupamento da Ideoscopia peirceana

Da relação do signo consigo mesmo, há uma subdivisão de três outros tipos de signo: *qualissigno*, *sinssigno* e *legissigno*. Na relação entre o signo e o objeto há o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*. Por sua vez, na relação entre o signo e o interpretante há o *rema*, *dicissigno* e o *argumento*. Essas categorias estão inseridas uma na outra, são cumulativas desde as suas subdivisões até as categorias universais *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* como em um conjunto matemático em que um está contido no outro, apresentando, também, características de união, intersecção e diferença. Vejamos a imagem a seguir:

⁴¹ Organograma feito por mim.

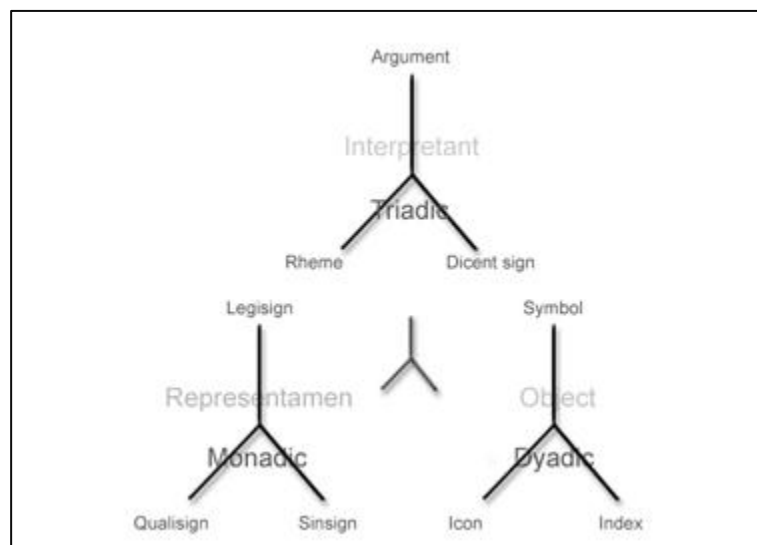


Figura 4 Organograma: Subdivisões das relações signo em si, signo e objeto e signo e interpretante⁴²

Embora os elementos que estabelecem relações com o objeto sejam os mais abordados em análises semióticas, o pensamento peirceano, em busca da clareza das ideias, faz com que um determinado signo ou vários passem por todo o processo de semiose desde a *primeiridade* à *terceiridade*. Mesmo que não percebamos em nosso dia a dia ou não prestemos atenção que a todo o momento estamos decodificando tudo ao nosso redor, por exemplo, desde as sensações mais abstratas até a concretização de alguma tarefa, os signos estão sempre se transformando e gerando novos significados a partir de uma semiose anterior.

Essa teoria semiótica permite-nos analisar tudo como um processo constante de produção de significado. Portanto, quando falamos em significação, estamos falando em linguagem (comunicação). Tudo pode ser interpretado como tal, desde uma imagem, um sinal de chuva (céu nublado), a direção do vento até as placas de trânsito, entre outros. Dessa maneira, o próprio ser humano é um signo, ou um conjunto deles, a começar pelo DNA que carrega as nossas informações genéticas, a roupa que usa, a qual é característica dos costumes da sociedade onde vive, a maneira como anda, como fala até o arrepio causado pelo frio ou outra sensação que ele possa sentir. A todo o momento o homem está dando informações sobre a sua personalidade ou comportamento, mesmo que inconscientemente, e isso tudo é decorrente dos signos que estão a nossa volta, e, em especial, daqueles sinais que estabelecem uma relação factual com o objeto que ele representa. Dessa forma, de acordo com a proposta

⁴² Firstness and Thirdness Displacement - The epistemology of Peirce's three sign trichotomies. Disponível em: <<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/torkild/tritor.htm>>. Acesso em 04 de janeiro de 2016.

de Peirce, podemos analisar os fatos a partir de suas características puras até chegar ao nível mais desenvolvido cognitivamente possível do raciocínio, o qual é estruturado através de premissas que chegarão a uma conclusão e ela pode ser falsa ou verdadeira. Esta probabilidade de cada uma das proposições de um silogismo ser *verdadeira* ou não é o que distingue o modelo cartesiano do peirceano.

O *interpretante* gerado a partir da semiose do signo, ou signos em questão, permitirá que ocorra outra *semiose* e assim *ad infinitum*. Como o interpretante é um novo signo formado a partir de um processo semiótico anterior, este elemento, por sua vez, pode gerar outra *semiose* que gerará outra infinitamente, pois o necessário é ter um signo que se relacione com os três elementos componentes do processo de significação, podendo ter um objeto material ou não que o *representâmen* represente como em uma tradução em que um signo gera outro que não é igual ao anterior, mas carrega em si as suas características que serão associadas a algo novo, que pode ser do mesmo tipo ou um signo mais evoluído. Pois, assim como o pensamento é algo contínuo e em constante renovação, fazendo associações com o que está ao nosso redor, da mesma forma é a *semiose*. Estamos sempre traduzindo o que nos cerca. Como a literatura é um ato social, é linguagem, e os signos são frutos do mesmo meio, é importante ressaltar essa relação semiótica na qual estamos inseridos, uma vez que precisamos apreendê-la como tal e que, de acordo com a afirmação de Daniel Chandler (1998 p. 05, grifo do autor):

La semiótica, en primer lugar es, como señala Roland Barthes, un método que permite entender las prácticas culturales que implican necesariamente significaciones de diverso orden. No es simplemente una extensión de la lingüística y al contrario, como señala Ferdinand de Saussure en su célebre ‘Curso de lingüística general’, abarca a ésta y tiene que ver con la psicología. Cuando afirmamos que la semiótica es un método, estamos indicando que provee de los instrumentos necesarios para podernos acercar a todos los fenómenos u objetos, así como a las mismas prácticas sociales que la constituyen: más que La lingüística, la semiótica abarca todos los signos dentro de sistemas de todo orden. Su objeto, entonces, no es simplemente el signo, aun que fuera su primer elemento de trabajo, sino sobre todo la cultura.⁴³

⁴³ A Semiótica é, em primeiro lugar, como assinala Roland Barthes, que permite compreender as práticas culturais que envolvem várias esferas da significação. Não é apenas uma ramificação da Linguística e em contra partida, como aponta Ferdinand de Saussure em seu famoso ‘Curso de Linguística Geral’, se relaciona também com a psicologia. Quando dizemos que a Semiótica é um método, estamos afirmando que a mesma fornece os mecanismos necessários para que possamos trazer todos os fenômenos ou elementos, bem como as mesmas práticas sociais que os constituem: a

A assertiva de Chandler nos faz chegar mais perto do que estamos abordando. Além das proposições de Poe sobre *ratiocination* e, também, a *Unidade de Efeito* que são métodos semióticos que compõem o enredo do conto, pelo fato do primeiro estabelecer uma íntima ligação com a *abdução* e o segundo com o *índice* – como veremos mais adiante – unimos a isto função da semiótica de analisar as práticas sociais. Portanto, não restringimos à compreensão de um signo do sistema linguístico, mas de diversos signos de vários sistemas. É importante pensarmos na linguagem em termos de uma realização cultural, algo que foi convencionalizado. Nesse caso, podemos observar que a *Teoria Geral dos Signos* não tem como elemento principal/exclusivo a língua humana. Ela pode ser aplicada a todo tipo de linguagem, pois o seu campo de estudo não se limita a considerar apenas a estrutura e sistema da língua, como foi proposto por Saussure. Dessa forma, chegaremos ainda mais perto do valor simbólico da mesma, encontrando assim o lugar da Semiótica peirceana neste sistema sógnico ao promover uma ruptura com o padrão diádico saussuriano.

Na investigação feita por *Fields e Poe*, no filme, e todas as manifestações dos índices os levarão a diversas abduções que serão fruto da relação entre *regra*, *resultado* e *caso*. Em que para Peirce (apud SEBEOK, 1991, p. 09, grifo do autor) essa “abdução nos permite formular um prognóstico geral, mas sem garantia de um resultado bem sucedido; ao mesmo tempo, a abdução enquanto um método de prognosticação, oferece a ‘única esperança possível de regular racionalmente a nossa conduta futura’”. Em outras palavras, podemos dizer que a abdução considera as inferências produzidas por uma hipótese que gerará silogismos, em que as proposições terá de ser testadas a fim de comprovar a sua veracidade.

A abdução é, de acordo com Sebeok (1991), um “dos três tipos canônicos de raciocínio”. Junto à *abdução*, acrescentamos a *indução* e a *dedução*. Infelizmente costumamos utilizar o termo *dedução* em situações nas quais o raciocínio que se manifesta é a *abdução*. Consoante Peirce (apud SEBEOK, 1991, p. 02), a distinção entre dedução, indução e abdução reside no fato de que:

[...] primeiro, a *dedução*, ‘que depende de nossa confiança em nossa habilidade de analisar o significado dos signos nos ou pelos quais pensamos’; segundo, a *indução*, ‘que depende de nossa confiança em que o curso de algum tipo de experiência não será mudado ou interrompido sem qualquer indicação que anteceda a interrupção’ e, terceiro, a *abdução*, ‘que

semiótica, ao contrário da Linguística, abre seu leque para todos os signos em todos os tipos de sistemas. O seu objeto de estudo não é apenas o signo, embora seja o primeiro elemento de trabalho, mas, sobretudo a cultura, como atesta Umberto Eco. (1998 p. 05, grifo do autor, tradução nossa)

depende de nossa esperança de, cedo ou tarde, supor as condições sob as quais um dado tipo de fenômeno se apresentará’.

Seguindo a linha de raciocínio de Peirce, percebemos que o que normalmente entendemos como *dedução* nada mais é que *abdução*. A *dedução* é a certeza do significado de alguma coisa em que, se uma premissa é válida, a sua conclusão também será. A *indução* é a certeza que alguma coisa não mudará sem que antes haja um indício de que algo tende a ser modificado, ou seja, mesmo que uma premissa seja verdadeira, a sua conclusão será aproximada. Por último, a *abdução* é uma suposição em que os indícios nos levam a fazer predições sobre como ela pode ser, mas sem asseverar se ela é verdadeira ou não até que seja testada.

Quando estamos falando sobre esses elementos, estamos tratando do *argumento* que é o terceiro signo na terceira categoria da teoria peirceana na relação entre o *signo* e o seu *interpretante*. Entretanto, não podemos deixar de considerar esse modo de representação na narrativa detetivesca. Pois, ele é parte do processo pelo qual os detetives tendem a chegar à descoberta do criminoso por meio do desenvolvimento do raciocínio em três proposições, no caso da abdução: *regra* → *resultado* → *caso*.

Todas as pistas seguidas pelos personagens e espectadores farão com que cada um some a elas o seu conhecimento geral, enciclopédico ou prévio de uma classe ou determinado grupo de coisas e o conhecimento específico sobre determinados fatos. Associado a isso, haverá também a seleção de informações que será a aproximação de determinadas informações a algo mais próximo do conhecimento do personagem ou do espectador, gerando um tipo de economia por meio da seleção que foi feita como se fosse uma espécie de filtro em que os *índices* à disposição para a interpretação estabelecerão uma relação de combinação entre o conhecimento prévio e os indícios para a construção de uma conclusão a partir de uma regra que chegará a um caso, mas que será o *termo médio* (resultado) que definirá o processo de *abdução* e a construção de um *argumento* verossímil por meio da seleção de informações que terá as suas hipóteses examinadas.

Bonfantini e Proni (1991, p. 147) definem três tipos principais de *abdução*: abdução de tipo um, abdução de tipo dois e abdução de tipo três. Esses três tipos de abdução são distinguidas por Umberto Eco (1991, p. 228-229) como “abdução hipercodificada, abdução hipocodificada e abdução criativa”, além dessas três, ele também inclui a “metabdução”. Entretanto, para a análise aqui proposta, caberá apenas a abordagem de dois tipos de *abdução*

que são as quais se manifestam nas narrativas aqui examinadas, são elas: abdução hipercodificada e abdução hipocodificada. A estes dois tipos de argumento os personagens e os leitores/espectadores chegarão a partir da *raciocinação* de Poe e dos índices de Peirce que, por sua vez, gerarão outros signos/vestígios que serão seguidos até que *Poe* e *Fields* abduzam hipocodificadamente quem é o assassino no filme.

Para não ficarmos com uma ideia vaga sobre o que são os três principais tipos de abdução, observemos as definições dadas por Bonfantini e Proni (1991, p. 147):

ABDUÇÃO DE TIPO UM – a lei de mediação usada para inferir o caso a partir do resultado é dada de modo obrigatório e automático ou semi-automático; ABDUÇÃO DE TIPO DOIS – a lei de mediação usada para inferir o caso a partir do resultado é encontrada por seleção na enciclopédia disponível; ABDUÇÃO DE TIPO TRÊS – a lei de mediação usada para inferir o caso a partir do resultado é desenvolvida do novo, *inventada*. É neste último tipo de abdução que o trabalho real de suposição vem à tona.

Além desse tipo de relação de existência entre as pistas e o crime, e de consequentemente levar à formulação de um argumento com caracteres indexicais que levarão as pessoas envolvidas na investigação, seja no nível das narrativas ou no de leitura das mesmas, há também a relação de referência, por meio da Tradução Intersemiótica, do método de investigação, dos indícios e da *ratiocination* de Poe no filme *The Raven*, ou seja, há uma vinculação de informações entre o *representâmem* e o *objeto dinâmico* determinado pelo imediato. Valendo ressaltar que há também, como colocaria Nöth (2003, p. 82), uma relação de “caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade”. No tocante à causalidade, a tradução (filme) servirá de índice dos contos e vida de Edgar.

À medida que se multiplicam as possibilidades de examinar as manifestações do índice nessa relação entre mídias diferentes, vemos que a Tradução Intersemiótica Indicial, formulada por Julio Plaza, amplia a forma como observamos essa continuidade de uma obra em outra, além das referências que estabelecem entre si. Um novo texto é criado com base em outros anteriores, como, no caso de *The Raven*, os contos de Poe, além de referências a alguns de seus poemas e à sua vida. Como não é possível transladar *linearmente* o enredo completo de cada conto para o filme tanto no que diz respeito à necessidade de o roteiro dever caber *em* certa quantidade de horas quanto no que concerne à coerência dos fatos que estão sendo narrados, ao considerar que a grande quantidade de contos implicaria na não conexão de alguns fatos entre si. Sendo assim, a transladação dos elementos dos textos literários ao

cinema implica na transposição de partes em que o novo texto apresentará uma relação de causa-efeito que será a tomada da parte pelo todo. O que Thaís Diniz nos apresenta da seguinte forma:

Desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos. A partir daí, a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um script original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária. (DINIZ, 2005, p.13)

Dessa forma, entendemos o porquê de serem feitas algumas escolhas em relação a a personagens e o espaço, entre outras coisas em um filme, que não condizem com a forma como é narrada no meio literário. Essa relação de intercâmbio entre as mídias ou entre sistemas diferentes de signos exige que alguns ajustes na escrita do roteiro, ou mesmo o interpretante gerado para a construção do script, por se tratar de um novo signo que estabelece uma relação de existência dinâmica com o texto literário, tenha produzido um signo do mesmo tipo ou mais avançado que não necessite, como seria no caso da Tradução Topológica-homeomórfica, da “transposição do ‘mesmo’ para um outro meio” (PLAZA, 2003, p. 92) ou, como aponta Diniz (1999, p. 32) isso “consistiria na procura de equivalências entre os sistemas”.

Essa busca por equivalências na construção do roteiro é, muitas vezes, considerada, em especial pelo público legende de determinado autor, como fator para considerar o filme como um texto secundário. Como Hutcheon (2013) faz questão de apontar durante o seu livro *Uma teoria da adaptação*, não é porque um texto é segundo que ele seja sinônimo de secundário, ele é derivado, não derivativo. Ambas as obras possuem um caráter e uma forma de construção próprios de cada linguagem. Embora haja uma transposição de uma mídia a outra ou, como a autora coloca, uma mudança de engajamento, isso não significa que devemos privilegiar o sistema linguístico por este ter sido o meio em que primeiro uma obra foi veiculada em detrimento do segundo que é um *objeto dinâmico* e é diretamente afetado pela primeira, seu *objeto imediato*.

Tomando a adaptação como um processo similar ao que ocorre na Tradução Intersemiótica, consideremos a seguinte proposição de Linda Hutcheon (2013, p. 30) “Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: *Uma transposição declarada de

uma ou mais obras reconhecíveis; *Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; *Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. A partir dessa proposta triádica de adaptação, destacamos a primeira – transposição declarada, que corresponde ao que seria a Tradução Indicial Topológica-metonímica, em especial se destacarmos a definição geral de Tradução Indicial de Plaza (2007) que se refere a este tipo intercâmbio entre sistemas distintos de signos como uma transposição relacionada à causa-efeito e contiguidade por se transformar em um signo pertencente a outro tipo de mídia, o qual será interpretado pela experiência da mente interpretativa.

Linda Hutcheon (2013, p. 73), citando Giddings; Selby; Wensley, ainda acrescenta que “Tanto as adaptações para o palco quanto para a tela devem usar o que Charles Sanders Peirce chamou de signos indexicais e icônicos – isto é, pessoas de verdade, lugares e coisas –, enquanto a literatura utiliza signos simbólicos e convencionais”. Por que a tradução/adaptação compreende os signos icônicos e os indexicais? Primeiro porque, se estamos tratando de ícones, eles se manifestam por meio das imagens acústicas e visuais que nos são apresentadas de imediato, tendo em vista que esses elementos compõem a narrativa cinematográfica. Além disso, podemos considerar os outros dois níveis que compõem o ícone, além da *imagem*, que são o *diagrama* e a *metáfora*. O *diagrama* corresponde às semelhanças internas que os elementos da literatura e cinema apresentam na reorganização deles na estrutura narrativa do filme ao se adaptar ao novo meio sígnico no qual está inserido. A *metáfora* ocorre quando um novo signo é criado e este difere em certos aspectos das informações do texto traduzido, mas que ainda compartilha certas características de representação, além de também não podermos deixar de lado o aspecto metalinguístico que o novo texto possui em relação ao primeiro. A capacidade de o segundo poder falar sobre/de o seu anterior. No que concerne aos *índices*, estes já foram mencionados anteriormente e está relacionado à capacidade de referência, relação factual, contiguidade, continuidade, a transposição da totalidade ou parcialidade de um texto para outro em outro meio.

Entretanto, Plaza não isola o símbolo ao âmbito da Literatura. O seu caráter convencional não é impedimento para a sua aplicação na análise da relação entre dois meios diferentes. Julio Plaza (2007) encaixa o símbolo na Tradução Intersemiótica como um processo de transcodificação, ou seja, a transição de uma forma de código a outra em que a existência ou conexão entre representâmen e objeto se dá por uma norma que delimitará e

fixará o significado do interpretante, ou seja, “um signo dá surgimento a outro” (PLAZA, 2007, p. 94).

Dessa forma, vemos a relação entre diversos *signos* e *objetos* e a sua forma de representação sob a ótica de uma relação factual e/ou de referência entre o *representâmen* e o *objeto* com o qual ele está diretamente ligado. De acordo com Santaella (2005, p. 14) “[...] o índice como real, concreto, singular é sempre um ponto que irradia para múltiplas direções”, uma dessas múltiplas direções para a qual o *índice irradia*, a partir do novo signo formado no vínculo que ele estabelece com os demais elementos da narrativa do filme, permite-nos *concretizar* o processo de significação gerado por meio de *abduções* e a *representações indiciais* da Tradução Intersemiótica desses elementos dispostos e encadeados na narrativa.

3. OS ÍNDICES: UMA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA

Estabelecer esse paralelo entre contos e um filme através da semiótica proporciona uma interpretação dos textos em meio a uma *realidade* que vai além da descrição ou representação dos elementos do texto verbal ao não verbal. Ao estender a obra de Poe ao domínio do cinema, através de uma [re]significação de seus contos e referências a alguns de seus poemas em uma nova linguagem por meio de um filme, deparamo-nos com um universo de signos que se combinam, reorganizam, amalgamam e se reproduzem através incitações e denotações, promovendo uma comparação, através do elo que se forma ao procurar as relações de semelhança ou de disparidade que entre elas existam a partir do momento em que se dá a transmutação de um signo verbal para um não verbal e que considera as semelhanças entre os *representâmens* envolvidos nesse processo. Ao combinar os componentes do texto literário com o filme, observamos um novo signo que mantém aspectos que se assemelham e também divergem dos contos, mas que fazem parte de um processo que envolve a criação de uma nova significação a partir do compartilhamento de características.

Charles Sanders Peirce formulou uma teoria semiótica que pode ser aplicada a várias áreas de estudo, não apenas à literatura ou à linguística. Pois, o seu modelo triádico de signo não se restringe apenas a uma classificação ou identificação de signos por meio de terminologias, também não se limita a analisar um objeto de estudo sob o prisma de um único signo. É necessário fazer uma análise que estabeleça relações entre o *representâmen*, o *objeto* e o *interpretante* para que possa haver a *semiose*. Ela pode ser traduzida como o processo de comunicação e geração de significados entre os elementos que compõem esse procedimento para a mente que o interpreta. Essa relação entre os três termos na Teoria Geral dos Signos é definida por Lúcia Santaella da seguinte forma:

As conclusões que podem ser extraídas disso parecem óbvias: (a) não há comunicação sem intercâmbio de algum tipo de conteúdo; (b) todo conteúdo se expressam em uma mensagem; (c) toda mensagem encarna-se em signos; (d) não há um intercâmbio de mensagens sem um canal de transporte. Todos esses aspectos são aqueles que revelam, em um nível básico, as inter-relações entre comunicação e semiótica. (SANTAELLA, 2004, p. 160)

Já que estamos tratando de cinema e semiótica, sabemos da relação entre imagens em movimento em sua composição, isso faz necessário abordarmos, mesmo que de maneira breve, o signo *icônico* para conhecermos os seus componentes. Ao *ícone*, correspondem a

imagem, o *diagrama* e a *metáfora*, sendo assim observamos mais uma relação triádica, desta vez dentro de um signo. A *imagem* se refere necessariamente à representação da forma ou do aspecto de dado *objeto*; O *diagrama* corresponde às relações internas entre o *signo* e o *objeto*, ou seja, é um encadeamento lógico arquitetado na conexão entre essas duas partes; A *metáfora* aglutina os dois *signos icônicos* anteriores e se trata da exposição do aspecto representativo de uma analogia com o *objeto* para quem o interpreta, de acordo com Peirce (1990).

Percebemos, através do desdobramento do *ícone*, que a tríade peirceana não se restringe apenas à semiose ou às *Categorias Universais*. A ideoscopia de Peirce é formada por três primeiridades que, por sua vez, também possuem mais três subdivisões formadas de acordo com a relação que o signo estabelece com cada um dos elementos que compõem a semiose, além de serem categorias cumulativas em que uma está inserida na outra em uma relação a três.

Antes de partirmos para as reverberações acerca do *índice* e a sua utilização na análise de *The Raven*, precisamos apreender o que é um signo e o seu caráter representativo. Além disso, é necessário também entendermos como se dá a relação entre o *representâmen*, *objeto* e *interpretante*. Depois disso, discutiremos a aplicabilidade da Semiótica na Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce ao analisarmos o filme *The Raven* (2012).

O *representâmen/signo* é um elemento que representa um *objeto* ou a sua própria característica representativa. O termo *representâmen* algumas vezes é utilizado como sinônimo de signo, entretanto, tendo em vista que estamos trabalhando com *índices*, além da presença do aspecto *icônico* na narrativa do filme, e estes representam a capacidade de representar um dado objeto por ser diretamente afetado por ele (modo de representação *indexical*) e o compartilhamento de qualidades (modo de representação *icônico*), não podemos então confundir os dois termos por mais *íntima* que seja a relação que possam possuir, se consideramos, por exemplo, que uma imagem carrega em si tanto valores *indexicais* quanto *icônicos*. A diferença se dará pela relação que é estabelecida com o objeto e sob qual prisma pretendemos desenvolver determinada análise ou qual se torna predominante através da ação do signo. Para exemplificar de forma mais prática o porquê dessa distinção, tomemos os três elementos que compõem a semiose. No processo de ação do signo, tanto o *representâmen*, quanto o *objeto* e o *interpretante* são signos dependendo da relação que possuam nesse procedimento. Sendo assim, se utilizarmos a palavra *signo* no processo de

análise do *índice*, podemos tornar equívocas as nossas afirmações pela possibilidade de deixar ambígua a nossa argumentação. O *signo* está no lugar do *objeto* e o representa para alguém. Esse intérprete decodificará a relação existente entre o *objeto* e o algo que o representa. Nesse caso, já temos duas relações aqui expostas: a relação objeto/representâmen e a relação representâmen/interpretante. A interpretação que alguém faz da representação do objeto ou de um representâmen gerará um novo signo, o *interpretante*. Fato este que permite ao intérprete estabelecer uma relação de correspondência entre o elemento que representa e o que é representado.

Tendo em vista a relação entre esses elementos, torna-se necessário explicar também que o *objeto* pode ser apreendido de duas formas: o *objeto imediato* e o *objeto dinâmico*. O *objeto imediato* está inserido, de acordo com Santaella (1995, p. 56), no próprio signo, tratando-se de uma reprodução que recorre às faculdades intelectuais sem se subsidiar novamente em manifestações escritas, orais ou qualquer tipo de concretização daquele elemento. Enquanto isso, o *objeto dinâmico* é, de acordo com Santaella (idem, ibidem), o elemento que o signo representa.

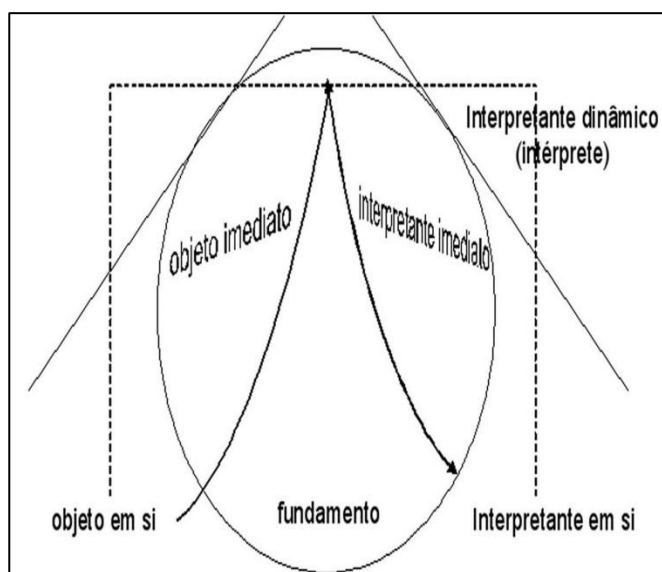


Figura 5 Organograma dos elementos da semiótica⁴⁴

Após isto, partamos para a apreensão dos interpretantes *imediato*, *dinâmico* e *em si*. Sendo assim, o termo *interpretante* designa o novo signo formado a partir de uma ação de um signo anterior. Dessa maneira, de acordo com Peirce (2003, p. 46), o *interpretante* é um novo signo que é fruto de uma *semiose* precursora a ele. Ao ter de desempenhar a sua função de

⁴⁴ Organograma extraído do livro *O que é Semiótica*, de Lúcia Santaella (2005, p. 12).

representar um objeto para uma mente interpretadora, essa ação do *representâmen* em relação ao objeto criará um novo signo que poderá ser *equivalente* ou mais *desenvolvido* do que o anterior em um processo contínuo e infinito. Caso se esgote a possibilidade de um signo gerar outro é porque esse elemento é *imperfeito*, como afirma Peirce (2003, p. 74). O interpretante, por sua vez, pode ser dividido de maneira também triádica em: *interpretante imediato*, *interpretante dinâmico* e *interpretante em si*.

O *interpretante imediato* é o signo que se traduzirá, de forma *geral* na mente que o interpretar, uma ideia sobre algo. Utilizo o vocábulo *geral* para designar uma interpretação comum a qualquer pessoa que possa conhecer um determinado objeto. Sendo assim, a interpretação não diferirá de forma significativa, por exemplo, entre quem possa entender a representação de um objeto por um signo que gerará uma tradução dessa relação sígnica. Contudo, vale ressaltar que este tipo de *interpretante* não é produto de uma semiose anterior em que o signo que lhe é precursor seja igual ao novo.

O *interpretante dinâmico* é o produto de uma semiose singular. Ele é a tradução da ação do signo na mente de uma pessoa; a interpretação particular que cada pessoa pode fazer sobre a relação entre o *signo* e o *objeto*. Podemos exemplificá-lo através de um livro que alguém leia, a interpretação que será feita sobre o que está contido no texto variará de pessoa para pessoa, contudo esse ainda estabelece uma linha tênue entre o *interpretante dinâmico* e o *imediato*. Para tornar mais clara, entendamos essa interpretação como a Tradução Intersemiótica de algum conto de Edgar Allan Poe para o cinema. Mesmo que vários diretores e roteiristas se deparem com o mesmo texto, todos produzirão filmes diferentes, mesmo que possuam características em comum. Mas as diversas montagens da narrativa serão distintas, pode ser no tocante ao enredo, personagem, tempo, lugar e assim sucessivamente. Dessa forma, mesmo que se trate da interpretação da representação das características de um *representâmen*, a tradução do significado que é feita sobre ele será sempre diferente.

O *interpretante em si* é a interpretação *pura* de um signo. Uma interpretação sem que seja feito nenhum tipo de juízo de valor sobre o que é representado pelo *representâmen*. Esse novo tipo de signo produzido é resultante de um signo equivalente a ele, pertencente a uma mesma *natureza*, como diz Santaella (1995). Um signo gerará outro *ad infinitum*, contudo ele sempre será análogo a qualquer conjunto de processos cognitivos ou atividades psicológicas que qualquer pessoa possa desempenhar.

Dessa forma, o caráter representativo do signo exibirá novos aspectos diferenciados a depender da relação que os elementos da *semiose* possam estabelecer entre si. Uma imagem, por exemplo, diferirá de um índice se nós levarmos em consideração a relação estabelecida entre o *signo* e o *objeto*. Se escolhermos o *objeto imediato*, será uma imagem. Por sua vez, se for um *dinâmico*, será um índice. Para complementar a distinção entre *ícone* e *índice*, é importante ressaltar que o *ícone* será determinado pelo seu *representâmen*, enquanto o *índice* será por seu *objeto*.

Além disso, entender a relação entre o *interpretante* e os demais elementos será fundamental para compreender a abordagem dos contos de Edgar Allan Poe no filme. As escolhas e consequentes diferenças existentes entre a narrativa fílmica e a literária podem ser justificadas à luz da semiótica peirceana se considerarmos os diferentes tipos de *interpretante*. É necessário dar ênfase, em especial, ao *objeto dinâmico* que é indicado pelo *objeto imediato*. Ressalto, mais uma vez, que as *Categorias Ceno-Pitagóricas*⁴⁵ de Charles Sanders Peirce não são excludentes. Por uma estar inserida na outra, cabe a quem utilizar a sua teoria, como referencial em uma pesquisa, eleger uma categoria, sem deixar de mencionar as outras, tendo em vista que o interpretante da análise que aqui foi feita é um signo que se enquadra como um *argumento* na própria semiótica peirceana, utilizado para mostrar o resultado de uma semiose que envolve os *corpora* e a teoria aqui em estudo. Por isso se justifica a utilização de conceitos referentes às outras *primeiridades* que compõem o filme. Veremos que será recorrente, em alguns momentos, a necessidade de abordarmos os três desdobramentos do *ícone*, além da presença do *símbolo*.

É importante ressaltar também que, apesar do filme ser baseado em Poe, as criações de Edgar e de James McTeigue remetem a tipos diferentes de linguagem, cada qual com suas particularidades, o que resulta em uma evidente divergência de características da forma com a qual cada uma é elaborada tendo em vista que, de acordo com Hutcheon (2013), podemos caracterizar a primeira como narrativa (conta uma história) e a segunda como performativa (mostra uma história). Além do fato de o criador do filme ter a sua própria visão da obra escrita ou simplesmente preferir optar pela não repetição e/ou cópia *integral* e *linear* que remete a uma concisão ao livro, pois o filme é resultado da semiose dos contos e, por isto, um interpretante nesse processo sógnico.

⁴⁵ Esta lista de categorias pode ser distinguida de outras listas como sendo as *Categorias Ceno-Pitagóricas* em virtude de sua conexão com os números. Concordam, substancialmente, com os três momentos de Hegel. (PEIRCE, 2003, p. 23, grifo do autor)

Observando-se estes aspectos, percebe-se que o mecanismo da literatura trabalhado com o subsídio da adaptação cinematográfica permite inúmeras possibilidades interpretativas, manifestando-se pela compreensão de uma representação mental dos fatos que permeiam esses dois campos da linguagem.

Enquanto a literatura utiliza as palavras para poder expressar qualquer estado físico ou mental de um personagem, o espaço, o tempo entre outras coisas por meio de signos convencionais, não apenas no que se refere às palavras, mas a situações e elementos da narrativa característicos àquele gênero literário ou à obra de determinado escritor. Por outro lado, o cinema é o fazer artístico que permite a utilização da imagem, movimento e som para representar a percepção de realidade, contendo em si o princípio da hibridização por apresentar aspectos diferentes no diálogo com o texto fonte ao reforçar esse fato no método de adaptabilidade para o meio audiovisual. De acordo com Deleuze:

A imagem movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo (DELEUZE, 2009, p. 48).

A partir das ponderações do filósofo Charles Sanders Peirce (2003), de acordo com a sua Teoria Geral do Signo, ele mostra que no processo de contextualização da transformação de um signo em outro, a semiose é o *veículo* que possibilita ao cinema a faculdade da comunicação, a qual o acompanha desde a sua criação. Pois para que haja a apreensão do significado não é necessário recorrer apenas à fala, tendo em vista que a *iconicidade* já se ocupa disso. Dessa forma, a transmissão de informações dá-se pelo conjunto de características culturais que se aprimoram através da cooperação de indivíduos em comunidade.

Tanto a Literatura quanto o cinema são produtos humanos e estão interligados, todavia a arte literária precede à cinematográfica. Ambas estão firmadas na imagem, contudo a primeira se manifesta pela escrita, o signo icônico imagético só será *acionado* após o texto lido, pois se trata de uma representação mental de relações diagramáticas no eixo sintagmático, ou seja, ela existe apenas na mente e atua no pensamento. Enquanto o cinema está alicerçado na imagem e movimento que será notório aos olhares dos telespectadores. Deleuze (1983, p. 96) trata da imagem comparando-a com um olho da seguinte forma:

[...] sua imobilidade relativa como órgão de recepção, que faz com que todas as imagens variem para uma só, em função de uma imagem privilegiada. E, se considerarmos a câmera enquanto aparelho de filmagem, ela se submete a mesma limitação condicionante. Mas o cinema não é apenas a câmera, é a montagem. E a montagem é indubitavelmente uma construção do ponto de vista do olho humano, ela deixa de ser uma construção do ponto de vista de um outro olho, e é pura visão de um olho não-humano, de um olho que estaria nas coisas.

A língua compreende inúmeros processos os quais possibilitam a comunicação. Esta última, por sua vez, se expressa não apenas através da fala ou da escrita. Na citação acima, Deleuze nos mostra que o *interpretante* fruto da relação da combinação entre os movimentos de câmera, a montagem dos planos e sequências, que correspondem à organização diagramática da linguagem cinematográfica corresponderão ao componente semântico do novo signo. Nele há tanto a linguagem oral quanto as imagens e os sons *extradieéticos* e/ou *intradieéticos* que na composição das cenas podem assumir o caráter de *primeiridade*, *secundidade* ou *terceiridade* que dependerá da relação entre *signo/objeto* e o que evocam, indicam ou representam por meio do *interpretante*.

Dentro do universo da semiótica há diversos aspectos que podem ser avaliados acerca dessa interação ou troca de informações entre os contos e o filme, haja vista que a obra de Poe o faz *onipresente* no cinema e em especial no filme, que aqui é objeto de estudo. Ele se torna pela segunda vez “o primeiro Homo Semioticus”, como colocou Pignatari (2004, p. 89) em seu livro *Semiótica e Literatura* ao dizer que ele “percebeu e recebeu o choque cultural que a ciência e a indústria estavam provocando em todos os campos e setores”, ao se tornar metalinguístico no filme, um *Poe* que representa outro *Poe*, ele é *imagético*, *diagramático*, *metafórico* e *indicial*.

A leitura semiótica e a aplicação da teoria de Peirce em *The Raven* e, consequentemente, nos contos que servem como base para a estruturação da narrativa do filme compreenderá a construção do sentido através da representação do representâmen através de métodos intermediáticos, visando contextualizar a problemática relação indiciária que será auxiliada pela Tradução Intersemiótica, ou seja, uma tradução sónica e tecnológica ao enfatizar a evolução progressista da linguagem, expressando o domínio da faculdade de comunicação própria que estes sistemas sónicos possuem e o poder de seu discurso subjetivo para quem o interpreta.

O conceito de *índice*, pensado sob o ponto de vista de Peirce, é a indicação do *objeto dinâmico* por meio de um *objeto imediato designativo*, pois conduz a representação mental do

interpretante através das irradiações para as quais ele dirige a atenção do intérprete em relação ao que está sendo observado. Expedito Ferraz Júnior, em seu livro *Semiótica aplicada à linguagem literária* (2012, p. 24), afirma que “Indiciar é fornecer sinais (indícios) da ocorrência de algo”, é nessa perspectiva de *ocorrência de algo* que se desenvolverá esta pesquisa que desaguará na abordagem da conexão factual que as imagens do filme, associadas ao enredo estabelecem nessa mistura de signos. O *objeto imediato* determinará o *dinâmico* que estabelecerá uma relação com um *representâmen* e, por sua vez, conceituará um novo signo, *interpretante*. Vejamos o organograma abaixo:

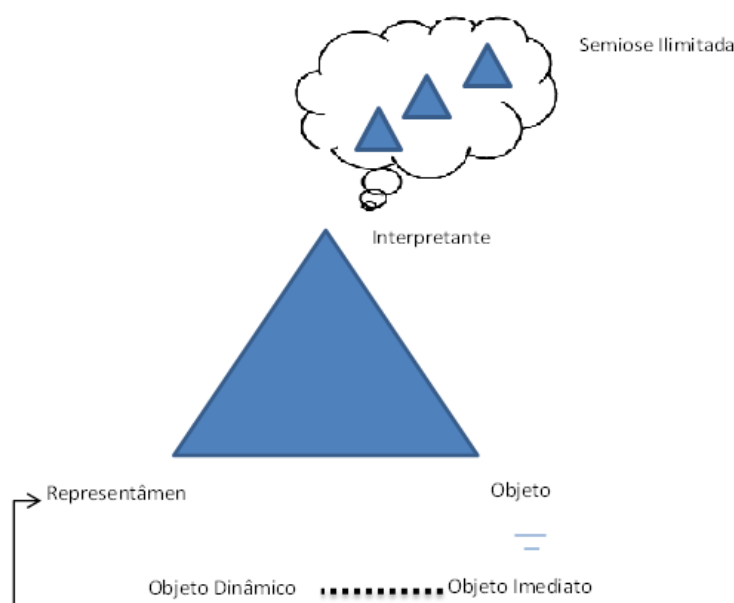


Figura 6 Organograma da definição do objeto dinâmico pelo imediato⁴⁶

É necessário, portanto, que o estudo dos *índices* peirceanos, no diálogo entre a literatura e o cinema, com vistas a avaliar as relações de referência entre os signos utilizados na composição do texto literário e a sua relação marcada pela *iconicidade* do meio audiovisual a partir da transmutação feita, mostre as remanências deixadas pelos contos no filme, sejam elas mais explícitas ou não. O que permaneceu, o que foi retirado, as pistas verdadeiras, as falsas ou a falta de evidências que acabou por se tornar uma indicação, como se fosse um *índice zero* compõem o modo de investigações que utilizamos para encontrarmos o argumento que melhor caracteriza a conclusão a que chegaremos. Deleuze (1983, p. 242,

⁴⁶ Organograma feito por mim.

grifo do autor) faz uma observação sobre o caráter *indiciário* que exemplifica bem a forma como trabalharemos este tipo de representação em *The Raven*:

Índice: utilizado por Peirce para designar um signo que remete a seu objeto em virtude de um vínculo de fato. Empregado aqui para designar o vínculo de uma ação (ou de um efeito de ação) com uma situação que não é dada, mas apenas inferida, ou então que permanece equívoca e passível de ser revirada. Distinguem-se nesse sentido *índices de falta* e *índices de equivocidade*: os dois sentidos da elipse.

Essa concepção de Deleuze sobre o *índice*, colocando-o definitivamente em outro sistema de signos que não está vinculado inteiramente ao meio verbal e diretamente ligado ao cinema, situa-o na narrativa por intermédio de suas representações circunstanciais que compreendem a organização dos componentes em uma estrutura que abarca uma sequência lógica e ordenada. Isso nos faz remeter o *índice* ao teor diagramático que o enredo possui e que é parte integrante dessa elipse na qual o mistério que envolve o filme está inserido, mas que essa supressão é facilmente interpretada pela situação na qual está incluída, além disso, não se pode esquecer que o cinema é imagem e esta faz parte do signo icônico. Outrossim, deve-se considerar o conteúdo simbólico que a trama apresenta, pois possui um *código* estabelecido por meio de convenções para representar um *objeto* em um contexto no qual está inserido.

Essa relação *interartes* permite o desenvolvimento desta pesquisa que tem como unidade basilar o fenômeno da *indexicalidade* na relação entre signos na teoria peirceana através de analogias e interpretação de fenômenos que também são compostos por outros signos que compreendem não apenas a segunda *tricotomia de Peirce*. Tendo em vista que a *Literatura* e o *Cinema* são universos arquitetados com meios de produção diferentes para públicos diferentes, mas unidos em sua essência pelos signos, torna-se possível criar um elo entre os dois e analisá-los à luz de uma categoria analítica a qual mostrará, no decorrer deste trabalho, o seu alcance e os seus limites ao saturar o código a fim de compreender o processo de significação entre dois produtos do século XVIII, os contos de *Poe* e o cinema.

3.1 AS NARRATIVAS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA: LEITURAS DE EDGAR ALLAN POE EM *THE RAVEN*

Quando analisamos alguma obra literária, além de escolhermos alguma abordagem teórica, sempre nos lembramos de explicar a função de alguns elementos em sua narrativa. Isso não pode ser diferente, portanto, na análise cinematográfica. No filme, a câmera nos *conta* a história a partir da inserção seus movimentos, planos e ângulos no enredo. Nós vemos e ouvimos o que o diretor e o editor (Niven Howie) querem para construirmos sensações. Aliado a isso, temos também a nossa interpretação da história a partir do que conhecemos sobre a vida e obra de Edgar A. Poe para que construamos um novo *interpretante* do que estamos assistindo. Por isso e para que possamos compreender os efeitos que serão gerados acordo com o quê a câmera nos mostra, utilizamos os livros *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), *Lendo Imagens no Cinema*, de Laurent Jullier e Michel Marie (2009), *Técnicas de edição para Cinema e Vídeo*, de Ken Dancynger (2007) e *Cinema: uma janela mágica*, de Bete Bullara e Marialva Paranhos Monteiro (1979), para formularmos as definições das funções dos elementos da narrativa e esclarecermos o que esses elementos narrativos indicam no cinema por meio da tabela abaixo. Vejamos:

Elementos da Narrativa	Função
Enquadramento	
Plano geral (PG)	A câmera indica a abrangência do cenário por apresentar a maior distância entre ela e o que está sendo filmado.
Plano de conjunto (PC)	Ainda de forma ampla, mas câmera está mais próxima e mostra o cenário e alguns personagens.
Plano de meio conjunto (PMC)	O mesmo cenário [PC] é mostrado mais próximo com alguns personagens em destaque.
Plano Americano (PA)	O personagem é enquadrado até a altura dos joelhos.
Plano italiano	O personagem aparece cortado do ombro para cima.
Plano médio	O personagem está enquadrado até a cintura.
Primeiro plano/Close up	Mostra a cabeça do personagem para indicar a expressão do mesmo.
Primeiríssimo plano/Super close	A câmera está muito próxima do objeto que está sendo filmado, proporcionando um close fechado, por exemplo, no rosto de algum personagem.
Plano Detalhe (Cut up)	Mostra detalhes do objeto que está sendo filmado.
Duração	
Plano relâmpago	O plano mais rápido, dura apenas alguns

	segundos.
Plano sequência	Plano longo o suficiente para equivaler a uma sequência.

Ângulo			
	Vertical	Horizontal	
<i>Plongée</i>	A câmera está acima do objeto que está sendo filmado.	<i>Frontal</i>	Filma o objeto de frente.
<i>Contra-plongée</i>	A câmera está abaixo do objeto que está sendo filmado.	<i>Lateral</i>	Apresenta o personagem de lado.
<i>Zenital</i>	A câmera filma apontada diretamente para um ponto central que fica abaixo.	<i>Traseiro</i>	O personagem é filmado por trás.
<i>Contra-zenital</i>	A câmera filma diretamente um ponto central no cenário acima dela.	$\frac{1}{4}$	Ângulo interposto entre o lateral e o traseiro.
		$\frac{3}{4}$	Ângulo interposto entre frontal e lateral.

Movimento da Câmera	
Plano fixo	A câmera permanece fixa no tripé.
Panorâmica	A câmera não se desloca, mas gira no próprio eixo no sentido horizontal.
Travelling	A câmera se desloca no sentido vertical ou horizontal para aproximar-se, afastar-se ou contornar o que está sendo filmado através de um carro de trilhos ou na mão.
Zoom in	A manipulação da lente da câmera parece se aproximar do que está sendo filmado sem se deslocar.
Zoom out	A manipulação da lente da câmera parece se afastar do que está sendo filmado sem se deslocar.
Tilt	Movimento da câmera no eixo vertical ou horizontal, proporcionado por um tripé.
Dollying	Movimento de aproximação ou distanciamento proporcionado pelo deslocamento da câmera sobre um carro com rodas.
Steadycam	Gravar com um estabilizador de câmera quando está caminhando ou correndo.

Será por meio desses elementos que o aspecto indexical, unido a outras formas de representação e outras relações entre os elementos da semiótica peirceana, contribuirá para a apreensão do novo signo produzido. A abdução feita pelo espectador dependerá, além de outros fatores, dos indícios que o diretor dará por meio dos enquadramentos, duração de planos, ângulos e movimentos de câmera.

3.1.1 *The Raven*: informações sobre o seu enredo

Ambientado no século XIX, o roteiro do filme, o filme *The Raven* é uma Tradução Intersemiótica Indexical de sete contos de Edgar A. Poe *The Murders in the Rue Morgue*, *The Pit and the Pendulum*, *The Masque of the Red Death*, *The Mystery of Marie Roget*, *The Cask of Amontillado*, *The Facts in the Case of Mr. Valdemar* e *The Tell-tale Heart*. Ele narra como teriam sido os cinco últimos dias da vida de Poe ao acrescentar acontecimentos baseados na obra do autor para “tentar preencher” a lacuna que existe na justificativa da morte dele. Ao desenvolver o seu enredo semelhante aos dos contos de Poe, iniciando-o em *flashback*, o filme inicia com o *Edgar* (John Cusack) sentado em um banco de uma praça à beira da morte.

O motivo criado para explicar a morte misteriosa de Poe foi a utilização de sua obra para dar vida a um assassino, *Ivan/Reynolds* (Sam Hazeldine), que se inspira nos contos para realizar os assassinatos. Dessa forma, o assassino se torna mais uma das criações de Edgar, além de ser uma maneira encontrada para personificar a sua obra. Essa relação entre Poe e o assassino é descoberta pelo inspetor *Emmet Fields* (Luke Evans) ao analisar a cena do crime do primeiro assassinato realizado no filme, no qual ele abduz a semelhança entre a forma como os assassinatos foram cometidos e o conto *The Murders in the Rue Morgue* por meio da mola escondida na janela. Embora *Cantrel* (Oliver Jackson-Cohen) e o capitão *Eldridge* (Jimmy Yuill) já tivessem investigado o local do crime, eles não encontraram o local por onde o assassino pôde fugir. Quando *Fields* descobre a mola escondida que, ao ser acionada, abre a janela, consegue apreender que a pessoa que cometeu os assassinatos das mulheres daquele apartamento está ligada de alguma forma a *Edgar* que chegou recentemente a Baltimore.

Ivan começa a cometer assassinatos em série, mas ninguém desconfia quem possa ser o autor dos crimes. Ele se inspira nos contos *The Murders in the Rue Morgue*, *The Pit and the Pendulum*, *The Masque of the Red Death*, *The Mystery of Marie Roget*, *The Cask of Amontillado* e *The Facts in the Case of Mr. Valdemar* para realizá-los e dar pistas, por meio de cada um dos crimes que comete, à polícia e a *Poe*. Entretanto, por meio desses assassinatos, ele faz com que *Poe* volte a escrever um novo conto. Esse retorno de *Poe* à escrita ocorre de forma involuntária, uma vez que ele estava com bloqueio criativo, haja vista que *Ivan* sequestra a namorada de *Poe*, *Emily Hamilton* (Alice Eve), como forma de forçá-lo a escrever, pois a vida da jovem depende disto.

Poe consegue escrever o conto e dá a sua vida em troca da libertação de *Emily*, que tem o seu cativeiro inspirado no conto *The Tell-tale Heart*. Para poder fazer com que *Ivan* libere a jovem, *Poe* propõe que o assassino o mate envenenado. Antes de o conto ser publicado no jornal *The Patriot*, *Ivan* já o tem lido, tendo em vista que trabalha no mesmo estabelecimento, e deixa uma mensagem para *Poe* na casa do inspetor *Fields*, onde está hospedado. Ao ler a mensagem, *Edgar* vai ao jornal em busca do assassino. Pensando que o criminoso pudesse ser *Maddux* (Kevin R. McNally), ele se dirige ao escritório do editor do jornal. Chegando lá, o editor, *Maddux*, está morto e há uma pista deixada pelo assassino, dizendo que *está esquentando*. Então *Poe* segue em busca de *Ivan*, que se apresenta ao escritor com as mãos levantadas que assume a autoria de todos os assassinatos e explica o porquê de tê-los cometido.

Após explicar os seus motivos por ter assassinado tantas pessoas e sequestrado *Emily* para fazer com que *Edgar* escreva, *Ivan* revela onde a jovem está presa por meio de uma citação do conto *The Tell-tale Heart* e vai embora rumo à França. Enquanto isto, mesmo com as suas forças enfraquecidas pelo veneno que ingeriu, *Poe* consegue quebrar o piso do jornal onde *Emily* está presa em um porão, que tem a porta para o seu acesso abaixo de uma grande mesa que foi fixada por meio de pregos ao chão por *Ivan*. Após salvar a jovem e deixá-la aos cuidados de seu pai, *Edgar* vai ao parque da cidade e senta em um banco, onde é encontrado quase morto. Dessa forma, no enredo do filme, o mistério por trás da morte *Poe* foi “desvendado” e a lacuna “preenchida”.

Em meio a todos esses acontecimentos, foram acrescentados um amor proibido entre *Poe* e *Emily*, o que fez com que a tensão e a tentativa incansável de salvar a jovem conseguissem unir todas as atrocidades cometidas até o desfecho do mistério. O alvo do assassino era o escritor desde o início, os demais crimes cometidos foram apenas peças desse enorme quebra-cabeça que *Edgar* se dedicou a encaixar todas as peças e desvendar o crime com mais dedicação a partir do momento em que a sua namorada foi utilizada para fazer com ele se inserisse definitivamente como detetive de seus próprios contos.

Além desses elementos que foram citados, haverá também referências à vida do escritor no que concerne, por exemplo, ao teatro em que sua mãe biológica se apresentou em Baltimore antes de morrer, embora, nos fatos reais, este teatro tenha incendiado quando *Poe* ainda era criança. Referências a outros contos dele, tais como *The Black Cat* e *A Descent into the Maelström*, outros poemas além de *The Raven*, ao qual o filme é homônimo, *Anabel Lee* e

A Dream Within a Dream. Para dar um toque a mais nessas desventuras em série, foi adicionada como referência também a peça “maldita” de William Shakespeare, *Macbeth*, o que reforçou o clima de terror/horror do filme.

3.2 POE E PEIRCE: INDICÍCIOS PARA A ABDUÇÃO

O filme *The Raven*, dirigido por James Mc Teigue, é uma narrativa que retrata como teriam sido os cinco últimos dias da vida de *Edgar Allan Poe*, colocando-o como detetive de uma série de assassinatos e na busca de sua namorada que foi sequestrada pelo mesmo *serial killer* que se inspira em seus contos para cometer os crimes. Além de se tratar de uma tradução dos contos que é feita pelo assassino ao remontar na *vida real*, do enredo do filme, os contos de Poe, no qual ele transporta para a vida dos personagens a forma como os personagens dos contos foram mortos. A partir disso, James Mc Teigue arquiteta a narrativa do filme ao encontrar uma *justificativa* para o mistério que cerca a morte de Poe.

O filme possui na construção de sua trama os contos *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Pit and the Pendulum* (1842), *The Masque of the Red Death* (1842), *The Mystery of Marie Roget* (1842), *The Cask of Amontillado* (1846), *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) e *The Tell-tale Heart* (1843), incluindo também o poema *The Raven* (1845), ao qual o filme é homônimo, entre outros que são citados durante a narrativa, como é o caso de *Anabel Lee* (1849) e *A Dream Within a Dream* (1849) que aparece em uma narração em *voicer*, assim como se passa o filme no qual o narrador/autor/personagem são mesclados.

A partir da relação entre o filme e a obra de Poe, analisaremos as imagens nas quais as metáforas se manifestam para mostrarmos como ocorre a veiculação de informações através do meio audiovisual à luz da semiótica peirceana, observando a ação do signo no processo de construção de significado através da relação de dois elementos que possuem o seu sentido definido de acordo com convenções. Vejamos a imagem a seguir:



Frame 1 - 00:01:25⁴⁷

O filme inicia com um letreiro que explica as circunstâncias da morte de Poe ao fazer referência aos jornais da época em que o fato foi relatado, além de também se referir ao cinema mudo por ser um recurso do mesmo. A história nos é apresentada em *flashback*⁴⁸, que começa com o primeiro plano da árvore, a descida é feita por meio de grua até enquadrar – frame 1 – o corvo e um homem, que alude à citação feita no letreiro, em *plongé* – *Edgar Allan Poe* – sentado em um banco de um parque à beira da morte com um corvo que está pousado em um galho de uma árvore acima dele. O ponto de vista desse frame é, segundo Gordon Willis, “o ponto de vista de Deus”. A partir desse momento o escritor já começa a ser comparado ao corvo, assim como os assassinatos que foram cometidos são baseados em seus contos, Poe também não escapa à sua obra. Nesse momento, em especial, há um *travelling* vertical em que a câmera se move de cima para baixo, acentuando a relação entre o corvo e o personagem *Poe*, entre a obra e o autor.

Essa comparação é feita durante todo o filme. O personagem e o animal compartilham de algumas características, incluindo a famosa passagem do poema *nevermore*. Assim como o corvo se encontra em cima do busto de Atenas, o do filme também está no galho de uma árvore e *Poe* em um banco. Observemos o frame 1 e vejamos a citação a seguir do poema *The Raven* (POE, 2009, p. 717):

*But the raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.*

⁴⁷ Todas os frames do filme aqui analisados foram capturados por mim.

⁴⁸ “Essa figura narrativa (a palavra inglesa *flashback* conota a repentinidade dessa ‘volta’ no tempo) é a mais banal e consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história” (AUMONT, 2003, p.131).

*Nothing further then he uttered - not a feather then he fluttered –
Till I scarcely more than muttered, "other friends have flown
before –
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before."
Then the bird said, "Nevermore"⁴⁹.*

Poe está sentado, assim como o corvo, em seu plácido banco e não há nada mais a dizer além de murmurar o nome do *serial killer* e só falava uma palavra: *Reynolds*. Mas a *metaforização* do personagem e a sua consequente [re]significação em termos do animal não param por aqui. Todas as vezes que o corvo aparece é sinal que alguém morrerá, quando o animal não está por perto, *Poe* está. Isto acontece no baile de sua amada, no qual ela é sequestrada, além disso, o personagem pronuncia as palavras do corvo *nevermore*.

A princípio podemos pensar que a Tradução Intersemiótica, entendendo-a como um *hipoicone diagramático*, pode melhor conceituar esta relação entre a obra e o filme, no sentido de referência que é estabelecida entre as características internas da obra; as relacionadas à vida do escritor e tomando a obra como continuidade como aqui se vê, portanto, trata-se de uma Tradução Intersemiótica Indicial por estabelecer uma conexão dinâmica diretamente afetada pela relação entre os aspectos biográficos de Poe e o filme para o qual é traduzido. Contudo, podemos também observar o caráter *metafórico* que ela apresenta ao gerar uma nova significação por essa relação também possuir uma forte essência metalinguística em que uma obra explica outra.

Contudo, há uma comparação implícita entre o signo corvo e o signo Poe que resultará nas características compartilhadas por ambos ao gerar um novo signo que será o *Poe* do filme. Juntamos o significado que o poema já possui e o comparamos ao comportamento de *Poe* enquanto personagem. Fato este que não deixa de ser aristotélico se entendermos as metáforas presentes no filme como adornos, os empréstimos, o fato de colocar um elemento no lugar do outro para poder produzir significado, desviando assim o sentido original de um signo para outro.

⁴⁹ Tradução:

Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto,
Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais.

Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento

Perdido, murmurei lento, "Amigo, sonhos - mortais

Todos - todos já se foram. Amanhã também te vais"

Disse o corvo, "Nunca mais". Tradução disponível em:

<<http://www.insite.com.br/art/pessoa/coligidas/trad/921.php>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2015.

Mesmo que o signo icônico metafórico seja tomado como um elemento estético da construção da narrativa, não podemos ignorar a sua capacidade comunicativa sensível ao leitor do filme. Aqui ela não está presente apenas para enfeitar, mas, como elemento da trama, ela está presente para gerar significados. Dessa forma, o espectador perceberá de forma inteligível que a comparação entre os dois signos se deu pelo conhecimento prévio que já possui do poema ao relacioná-lo com os elementos do enredo do filme pelos quais poderá reconhecer a conceituação dos dois signos em questão.

Prosseguindo com a interpretação, outra metáfora é designada pela relação de semelhança entre a lua, o corvo e o relógio. A princípio pode passar despercebido o movimento que o corvo faz em volta da lua e a relação de referência factual entre os acontecimentos que seguem, em especial, no tocante ao fato do filme iniciar em *flashback* e a ênfase neste evento ao apresentá-lo ao espectador sob a ótica de Poe, que assume a função do narrador personagem que é característico de sua obra. Vejamos a imagem a seguir:



Frame 2 - 00:01:35

O *plongée* da imagem acima evidencia ao espectador não apenas que *Poe* está tanto no centro do banco e do plano, mas também da narrativa. O corvo, que está pousado na árvore acima de *Poe*, alça vôo, há um corte, e então a câmera, em um *contra-plongée*, frame 2, mostra que o corvo está observando o escritor, haja vista que ele está sentado no banco e o animal está voando acima dele. Dessa forma ela adquire um significado subentendido de que o que o leitor daquelas imagens está vendo o mesmo que *Edgar*. Em seguida, o corvo começa a voar ao redor da lua em um movimento circular anti-horário.



Frame 3 - 00:01:38

No terceiro frame, tudo é signo. O corvo, o movimento que ele faz, a lua cheia e o olhar de *Poe*, denotado pelo ângulo em *contra-plongée* por meio da câmera subjetiva, contribuirão para a construção do novo signo resultante das possíveis semioses que envolvem estes quatro elementos que metaforizarão a passagem do tempo em sentido retrógrado por meio do movimento da câmera, *travelling*, ao se mover em sentido vertical, seguido por uma fusão, em um tipo de *time-lapse*, que levará em seguida à cena do primeiro crime e denotar um aspecto subjetivo ao promover um fluxo de consciência sobre o quê *Edgar* está pensando. A utilização deste subterfúgio foi essencial para construir a narrativa do filme sobre como teriam sido os cinco últimos dias da vida de *Edgar Allan Poe* através das recordações dele nos últimos momentos de sua morte, enquanto sucumbia ao efeito veneno que o assassino o fizera ingerir para que ele pudesse salvar a vida de *Emily Hamilton*.

Quando *Poe* olha para o céu e vê a lua, imediatamente um corvo voa em volta dela em um movimento circular anti-horário. Essa movimentação remete a um relógio no qual os ponteiros estão fazendo movimento em sentido anti-horário, o que nos faz remeter ao conto *A Descent into the Maelström* em que o narrador atira um relógio ao mar no momento em que um remoinho os apanha no canal de Ström. A primeira semelhança é encontrada no formato que a lua possui por estar cheia. Então, aparece o corvo e se movimenta em sua órbita. Após isto, há uma fusão da imagem da lua que aparece refletida em uma poça de água no chão, a qual é desfeita quando as rodas de uma carruagem da polícia passam por cima dela e, dessa forma, começam a serem narrados os assassinatos que iniciaram cinco dias antes da morte de *Poe*.

Além da comparação feita por meio dos movimentos do pássaro, a lua, de acordo com a astrologia, possui junto ao seu aspecto convencional a significação de ser um elemento ligado à memória, à intuição, necessidade de realizar algo, está também associada ao medo que cada pessoa tem e à vulnerabilidade. Dessa forma, é comparada por analogia também ao fato de *Poe* recordar o que o levou à morte naquele dia, a intuição ligada à tentativa de desvendar os crimes e encontrar o assassino a partir das pistas que ele deixava, o medo de perder a amada e a vulnerabilidade que o personagem possuía em relação ao assassino por não saber quem era e estar a mercê dos caprichos do maníaco que o fazia escrever contos à medida que *Poe* estava mais perto do desfecho daquele mistério.

Para que possamos apreender a metáfora existente por trás dessa construção, é fundamental o olhar do personagem em relação ao satélite, além da presença do corvo que aparece como sinal de má sorte nas cenas em que está presente. O barulho que o corvo faz, por exemplo, é mesclado com a voz da mãe do início do filme ao gritar por socorro, além de carregar consigo toda a significação e construção do poema *The Raven* no que se refere, em especial, ao *nevermore*.

No frame seguinte, há uma relação metafórica no que concerne à comparação implícita entre a forma das letras e o som de lâminas produzido quando a palavra “Raven” aparece na tela. Vejamos:



Frame 4 - 00:04:57

No frame 4, as letras nos aparece como um tipo de espelho em que o corvo é refletido pelo reflexo nelas. Esse espelho também pode estar relacionado ao anagrama da palavra *Raven* que ficaria *nevar*, se lida de no sentido inverso, fazendo referência aos aspectos fonéticos de *never* (remetendo à palavra *nevermore*) pela semelhança dos sons de acordo com

o modo e local de articulação e o vozeamento. Mas esse espelho é quebrado. Não há nada em cena que justifique esse fato. Contudo, ele faz parte de uma rima que se concretizará ao final do filme quando *Fields* atirar ao encontrar *Ivan*. Portanto, é necessário relembrar que a narrativa se desenvolve em *flashback* para que, ao término, possamos conectar esses elementos. Além disso, o bico do corvo é comparado à letra “V” de *raven* e reforçado pela relação referencial que ela estabelecerá com o frame 5, logo abaixo:



Frame 5 - 00:04:59

Por meio de um *close up* e um ângulo *frontal*, vemos que o bico do corvo tem sangue pingando assim como o “V” do frame 4. Há uma relação de referência a esta unidade singular que é o bico do animal, apresentando-se ao espectador como um signo *icônico-indexical* por estabelecer uma conexão por representação de semelhança e existência dinâmica ao dirigir a atenção, de quem assiste ao filme, a esta característica, além de também ser uma continuidade do som de lâminas que estão presentes no momento em que as duas primeiras vítimas do assassino são executadas. Portanto, nos deparamos também com uma rima sonora entre os crimes anteriores e os posteriores que indicam também, ao espectador, quem é o assassino. Que, para desvendar este mistério, contará com o teste das inferências proporcionadas pelos indícios que aparecem em cena apenas para quem está assistindo à investigação. Por meio de um raciocínio *abduativo*, o espectador conta com a “vantagem” de poder estabelecer os seus silogismos à medida que os personagens examinam os seus.

No frame 6, podemos observar *Poe* caminhando por uma rua deserta em Baltimore, na qual o Céu e a Terra se unem no fim da estrada. A névoa do caminho por onde o personagem passa se mistura com as nuvens. Observemos:



Frame 6 - 00:05:56

O *hipoícone metafórico* é apreendido pela relação entre o Céu e a Terra, entendidos sob um prisma esotérico, pois o primeiro está relacionado ao divino, à pureza, ao paraíso. O segundo está relacionado à vida, o caminho é análogo à jornada que cada um tem que percorrer enquanto estiver vivo e isto o conduzirá, no fim de seu caminho, ao céu. Vejamos o que Vargas (in GOLDFARB, 1987, p. 25-26) diz a respeito disso:

[...] a partir do princípio de que o mais alto provém do mais baixo e vice-versa, e de que tudo é obtido do único por meio da conjunção dos opostos; a Obra, partindo da união do Sol com a Lua, engendra o sopro vital: o Mercúrio, cuja aura é a Terra. Ele é o fermento da transmutação dos metais; separa a terra do fogo e o que é precioso do que é grosseiro; eleva-se da terra ao céu e retorna para unir o que está em baixo ao que está acima.

Para poder elevar-se por meio da morte, Poe terá de seguir a ordem que o universo lhe impõe para alcançar a plenitude de suas buscas que serão duas: conseguir escrever o bom conto novamente, fato que só alcançará mediante a segunda busca, que é encontrar Emily, eventos que são caracterizados pela simbologia do céu.

A Terra, por sua vez, se opõe ao Céu e está relacionada ao Yin, é feminina, é genitora e está ligada à criação. Contudo, a Terra também está associada à morte, ela se alimenta dos mortos. É nessa dualidade que o personagem caminha e o seu futuro é incerto. Está entre a vida e a morte, como em um ritual de retorno ao seu estado original. Essa perspectiva linear, Aumont (1993, p. 40), permite-nos perceber a profundidade da imagem por meio da luz que passa por entre as linhas paralelas que representam a rua. Essa rua indica como será o caminho que Poe seguirá no filme, incerto e solitário. Essa abdução é indicada

em *plongée* pelos eixos y e z, em referência ao expressionismo alemão pelo direcionamento e projeção das sombras, que mostra a rua e o personagem, em que a câmera recorre a uma grua e apresenta o *Poe* com sua capa e o nevoeiro, seguindo por uma via, em forte contraste com o tom sépia da cena seguinte e o som de uma festa.

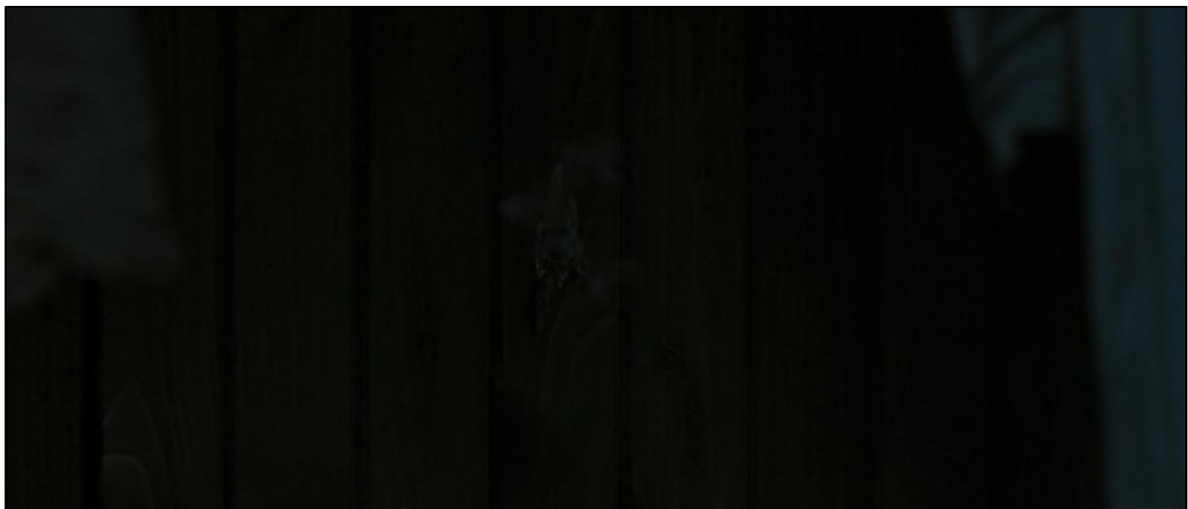
Na imagem a seguir, veremos o momento em que a polícia está analisando a cena onde aconteceu o assassinato de duas mulheres em *Baltimore*. O inspetor *Fields* está investigando o cenário e procura pelo meio que o assassino utilizou para sair da casa, tendo em vista que a única porta do apartamento foi trancada por dentro quando os policiais chegaram e a chaminé estava obstruída com o cadáver da filha da dona da casa. O único meio que restou fora a janela que estava aparentemente fechada.

A primeira referência à obra de Poe é com o conto *The Murders in the Rue Morgue*, com a polícia indo à cena de um crime para prender o assassino, mas não o consegue fazer. Quando eles chegam à casa das senhoras *Katherine LaForte* e de sua filha *Anna*, que foram assassinadas, o assassino tranca a porta e, por meio de efeito digital, vemos a câmera entrar no buraco da fechadura e a chave que a tranca. Depois de porem a porta abaixo, os policiais investigam a cena do crime, mas não conseguem encontrar o assassino e, o que é mais estranho, não havia por onde alguém pudesse escapar tão rápido. Entretanto, nos é indicado o local por onde o assassino saiu. Contudo, a polícia não conseguiu apreender a *pista* que foi dada, haja vista que a interpretação da relação de conexão dinâmica entre ela e o assassino só pode ser decodificada pelo espectador, já que ela não faz parte do grupo de pistas a serem investigadas pelos personagens. Outra metáfora que tem uma aparição muito sutil no filme é o barulho que as lâminas fazem. Em especial quando o *Capitão Eldridge* e *PC John Cantrell* chegam a frente à casa das mulheres que foram assassinadas. Antes que eles entrem, o assassino fecha a porta. Não podemos ver nada do que acontece lá dentro. Entretanto, cabe ao espectador interpretar as únicas informações que são fornecidas. As únicas imagens disponíveis da cena do crime são os sons. Uma mulher grita desesperadamente, então ouvimos o som de uma lâmina cortando algo, em seguida os gritos cessam. É estabelecida uma relação de analogia entre os sons dos gritos, o de algo sendo cortado e o silêncio final. Apreendemos, então, que esses signos possuem as suas qualidades designadas através da relação de semelhança e a capacidade de cada um descrever a si mesmos e os outros. A trilha sonora é acelerada e reflete a tensão das cenas, ela cessa quando os policiais se concentram no lugar em que possivelmente o assassino estaria. A iluminação parcial do ambiente decorre dos

instrumentos utilizados na cena pelos personagens para iluminar o apartamento, o que ressalta a preocupação com a verossimilhança. Vejamos as imagens a seguir:



Frame 7 - 00:04:13



Frame 8 - 00:04:15

Podemos observar nas figuras 7 e 8 o momento em que o policial atira na janela. No frame 7 é criada uma sensação de hiper-realidade pelo fato de a arma disparar “em direção ao espectador” e isto cria uma relação de referência com os filmes *The First Great Train Robbery* (1930), dirigido por Michael Crichton, e *Goodfellas* (1990), dirigido por Martin Scorsese. Esta é a primeira dica, na cena do crime, que o diretor dá a quem está assistindo ao filme. Elas indicam em que o espectador deve prestar atenção na leitura que é feita das imagens da cena do crime. A janela nos é apontada de forma direta, mesmo que seja por meio de uma arma.

Da mesma forma que no conto, é-nos apresentada no filme a necessidade analítica que não siga o senso comum das investigações para solucionar essa impossibilidade de desvendar o caso. No início do conto, Poe nos apresenta o que será necessário para que o crime seja resolvido, ele nos indica que só uma mente fascinada pela análise, que não se distraia com o superficial e que a resolução do mistério pode ser encontrada a partir da observação de coisas aparentemente insignificantes. Poe mostra isso ao metaforizar o pensamento analítico necessário para o caso em questão, ao compará-lo a um jogo de xadrez e um de damas, vejamos:

The faculty of re-solution is possibly much invigorated by mathematical study, and specially by that highest branch of it in which, unjustly, and merely on account of its retrograde operations, has been called, as if *par excellence*, analyses. [...] I will, therefore, take occasion to assert that the higher powers of the reflective intellect are more decidedly and more usefully tasked by the unostentatious game of draughts than by all the elaborate frivolity of chess. In this latter, where the pieces have different and *bizarre* motions, with various and variable values, what is only complex is mistaken (a not unusual error) for what is profound.⁵⁰ (POE, 2009, p. 02)

O narrador nos indica que para a resolução do caso é necessário uma mente analítica que realmente veja a profundidade contida nas evidências, nem todo o pensamento que se ocupa demasiadamente de um determinado fato consegue *perceber* o óbvio que está na superfície em meio ao caos. Um pouco mais à frente, ele nos apresentará *Dupin* que é um amigo do narrador. Ele decifrará o enigma da mesma forma que nos foi mostrado no fragmento do texto acima. Podemos perceber que a citação realiza duas vezes a função *indexical*, nos mostra o que é necessário fazer e quem será a pessoa que desempenhará este feito. No filme teremos o inspetor *Fields* que pedirá a ajuda de *Poe*, o qual é a única pessoa capaz de resolver o caso, uma vez que o assassino se inspira em sua obra para poder cometer os crimes. É a capacidade de analisar tudo ao seu redor que permitirá a *Poe* poder decifrar as *indicações* dos próximos assassinatos que são dadas pelo assassino.

⁵⁰ A faculdade de re-solução é possivelmente muito revigorada pelo estudo matemático, e especialmente por esta ramificação mais alta da mesma em que, injustamente, e apenas em função de suas operações retrógradas, tem sido chamado, como se *por excelência*, análise. [...] Eu, portanto, terei a oportunidade de afirmar que os poderes superiores do intelecto reflexivo são mais decisivos e mais úteis quando trabalhados no elementar jogo de damas do que por toda a frivolidade e elaboração do xadrez. Neste último, onde as peças têm diferentes e bizarros movimentos, com valores diversos e variáveis, o que é apenas complexo, esta incita o engano (o erro não é incomum) de que seja um jogo profundo. (POE, 2009, p. 02, tradução nossa).

Quando *Fields* chega à cena do crime, começa de imediato a analisar o local. Pergunta aos dois policiais, que chegaram primeiro à casa, se eles haviam averiguado as dependências e a janela, que seria o único meio que o criminoso poderia utilizar para escapar. Mas eles dizem que além de fechada, a janela estava trancada e não havia nenhum outro local pelo qual ele poderia ter saído. Considerando também que o outro único meio seria a porta, mas ela havia sido trancada por dentro no mesmo instante em que eles chegaram. Mas *Fields* possui uma capacidade analítica que se assemelha a de *Dupin*. Ao verificar a janela, ele descobre que os pregos estavam cerrados pela metade e que a trava era acionada por uma mola quando os pregos eram pressionados. Isso o levou a estabelecer uma referência entre o assassinato e o conto *The Murders in the Rue Morgue*.



Frame 9 - 00:11:12

O inspetor *Fields*, enquadrado em plano americano para que a janela possa ser vista completamente, aproxima-se dela, examina-a e percebe que os pregos estão cerrados, dessa forma a janela não estava totalmente fechada, o que possibilitou a fuga do assassino. Com a ajuda do canivete, ele examina os pregos e descobre que a tranca é acionada por uma mola.

Ao ser aberta, uma névoa passa pela abertura e mostra o meio utilizado pelo criminoso para fugir. Mas onde está a metáfora? A partir do momento que apreendemos que a janela nos *fala* por onde o assassino saiu, então, devemos entendê-la como um signo, pois por meio da sua ação pudemos entender a mensagem, caracterizando-se assim como um ato comunicativo. Contudo, ela não é um ser animado para que possa transmitir uma mensagem ou informação a alguém.

Entretanto, na narrativa ela adquire características humanas, ela é personificada. Reproduz as características representativas do signo com o qual estabelece uma relação de correspondência e troca de significado com atos característicos do homem. A janela fala aos personagens que estão em cena, naquele momento, e ao espectador que ela é a passagem.

Aqui a *metáfora* também indica algo. Ela não está na comparação de dois elementos em que um cederá diretamente o seu significado ao outro, mas na troca de características referentes à capacidade comunicativa que será assimilada mentalmente e que fará com que emerja o significado do ato da comunicação que ficará subentendido na comparação entre a janela e a habilidade de comunicar, ao considerarmos a névoa que sai pela janela como um elemento que denote esta ação, além de *apontar* para *Fields* o rumo que a investigação deve tomar ao fazê-lo abduzir hipocodificadamente por meio do seu conhecimento sobre a obra de Poe, fazendo-o inferir, como colocaria Bonfantini e Proni (1991), o caso a partir do resultado por meio da seleção no seu conhecimento *enciclopédico*. Sendo assim, o significado será ativado todas as vezes que estabelecermos uma comparação implícita entre os signos e notemos as analogias presentes na metáfora.

Além desses fatos, *Fields*, ao analisar o cadáver da mãe, nota que as marcas deixadas pelo assassino são de uma mão que tem o comprimento de vinte centímetros. Isto se torna mais uma pista a ser seguida, não apenas no que concerne aos personagens, os quais deixam passar isso despercebido, mas também para espectador que está participando dessa investigação.

O índice, de acordo com Nöth (2003, p. 82), “[...] participa de uma categoria de secundidade porque é um signo que estabelece relações diádicas entre representamen e objeto. Tais relações têm, principalmente, o caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade”. É o caráter de causalidade que nos interessa nessa análise, por ele estar ligado ao seu objeto, seja ele material ou não, a relação que um termo ou imagem no texto audiovisual estabelece com outro, o que ele indica, quais sinais ele utiliza para assinalar ou sugerir determinada informação sobre outro elemento. A estrutura diagramática do filme adquire o caráter *indexical* ao ser composta por unidades que denotam as condições dos personagens, o ambiente no qual se desenvolve o enredo e os fenômenos suscetíveis de observação usados para indicar a presença de outros acontecimentos.

Assim como no conto em que as marcas dos dedos e a pressão feita pelos joelhos do orangotango no corpo da senhora *L’Espaneye* possuem uma relação direta com o criminoso, o

mesmo acontece no filme ao mostrar que, ainda de forma subjetiva, o crime e a forma bárbara como ele o praticou. Além disso, expõe também qual é o perfil do assassino. Já se tem, portanto, uma característica a ser averiguada.

Continuando com a nossa *investigação*, é importante notarmos que até esse momento da narrativa do filme o inspetor e os policiais só encontraram um cadáver. Após certo tempo, ouve-se o barulho da fuligem se desprender da chaminé. Ao observarem mais atentamente, eles veem uma mão cair daquele lugar. Lá estava o corpo da filha que também foi assassinada. Caberá ao intérprete dessas evidências notar o que realmente é profundo nesse caso e chegar a resolução ou se enganar com a falsa sensação de complexidade que os eventos apresentam. Há outro aspecto do índice a ser tratado de acordo com Santaella (2008, p. 131):

[...] é o de sua [...] dualidade interna que é fundamental ao seu funcionamento. O índice possui dois elementos: um deles serve como substituto para o objeto, o outro constituir um ícone que representa o próprio signo como qualidade do objeto. Assim, uma pegada, por exemplo, na sua aparência qualitativa, é uma imagem de um pé. Não é esse ícone, mesmo que, nesse caso, ele seja substancial, que faz esse signo agir como índice, mas o fato de haver uma conexão dinâmica, factual, existencial entre o pé e o traço (imagem) por ele deixado.

É este tipo de relação que as impressões dos dedos do assassino encontradas nos cadáveres estabelecem uma analogia direta com o objeto o qual representa. Contudo, há, nesse caso, um *substituto para o objeto* que são as marcas as quais se caracterizam por serem *imagens indiciárias* do assassino, que possuem uma relação dinâmica entre os vestígios e quem cometeu os crimes.

A particularidade *aqui e agora* que é própria do índice toma as peculiaridades sensíveis das pistas, encontradas no cenário do crime, como um signo representante do assassino. A semiose mais adiante feita por *Poe* acerca do crime o permitirá chegar à clareza das ideias no mesmo modelo anticartesiano proposto por Peirce, no qual ele chegou a questionar a forma de investigar e pensar da polícia, que partia do pressuposto de que um homem ou vários cometeram aquela atrocidade.

Prosseguindo com a nossa análise, o filme está repleto de *rimas imagéticas*. Tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro. Podemos observar isto nas imagens abaixo:



Frame 10 - 00:09:08



Frame 11 - 00:09:11

Na relação de referência estabelecida entre as imagens 10 (*Plano de Meio Conjunto*) e 11 (*Super Close*), podemos observar que *Poe* é expulso de uma taberna após uma discussão em que a única pessoa que o reconhece, após ele recitar um verso do poema *The Raven*, é um francês. Isto é uma referência à popularidade de sua obra na França por meio das traduções que Charles Baudelaire fez para difundir a obra de Poe, com quem tanto se identificava. Nesse momento há um corte e aparece a cena em que a filha assassinada é retirada da chaminé. Uma imagem serve de *índice* da outra ao estabelecerem uma alusão do contexto situacional em que estão inseridas. Já nos é apontado desde o início, então, qual será o desfecho do enredo em relação à vida de *Poe*.

Podemos também tomar o *índice* em seu sentido mais restrito e observar para o quê ele aponta ou fazemos o contrário, para o quê não aponta assim como fez *Dupin* no conto e

como fazem *Poe* e *Fields* no filme. Em meio à desordem da casa e do caso, o importante é não olhar para o evidente indicado pelos signos de pouca importância ou pouca profundidade que qualquer pessoa conseguiria observar. Os sinais se misturavam e se confundiam, a complexidade induzia ao erro, enquanto a singeleza contida no caos fazia com que emergisse naturalmente a verdade por trás de um pensamento fundamentado na intuição, portanto, é um pensamento falível. Aqui o leitor deve fazer uma semiose a partir do interpretante gerado pelo processo semiótico da polícia, o qual utilizou para questionar a sua *veracidade*, chegando a um novo interpretante a partir das relações *indexicais*, de um objeto representado em termos de um novo signo.

Mas essas rimas não param por aqui. Além de estabelecerem uma relação de inferência subentendida no que diz respeito ao futuro do escritor. As imagens a seguir estabelecem uma relação factual entre os meios que o assassino utiliza, no primeiro caso, para torturar, e o segundo para trabalhar. Além disso, consequentemente nos é mostrado o criminoso. Contudo, não percebemos, a princípio, por que estamos procurando algo mais *complexo* para analisar, quando as evidências estão à nossa frente e não as percebemos. Por exemplo, o barulho de lâminas que ouvimos nos assassinatos referentes ao conto *The Murders in the Rue Morgue*, no início do filme, repete-se novamente na relação estabelecida entre as imagens abaixo, em que o barulho de objetos cortantes, referente aos que encontramos no frame 12, é transferido à impressora do frame 13 para indicar-nos quem é o assassino. Vejamos:



Frame 12 - 00:13:18



Frame 13 - 00:13:33

Continuando a sequência da análise que estamos fazendo, podemos observar nas imagens 12 (*Close up*) e 13 (*Cut up*) uma relação de referência entre ambas. Elas fazem parte da continuidade da narrativa por meio de um encadeamento sonoro que segue a análise e descoberta da janela pela qual o assassino fugiu e o momento em que *Poe* entra na carruagem do *Capitão Hamilton*, onde nos é apresentada a namorada de *Poe*, *Emily*. Além disso, também é mencionado o baile de máscaras do aniversário de *Emily*. Esta é uma das unidades usadas para indicar que um dos crimes que ainda acontecerão no decorrer da narrativa acontecerá nessa festa, nesse momento já podemos deduzir quem será a próxima vítima. Essa menção feita à festa estabelece uma relação existencial com o objeto que representa. Nesse caso, a alusão feita ao baile é tomada como um signo que indica um crime futuro com a relação que estabelece com o *objeto dinâmico*, os crimes. Quando *Poe* sai da carruagem e, esta é mostrada em um eixo z, há um corte e aparece de imediato *Griswold*. Ele está sendo torturado pelo assassino, o qual surge em um andar acima da vítima. A sua mão é mostrada, embora esteja coberta por uma luva. Nesse momento, temos mais uma indicação que será a necessidade tanto dos personagens quanto do espectador de prestarem atenção em todos os momentos que uma mão for apresentada durante o desenvolvimento do enredo.

O assassino aparece na cena, entretanto, ele sempre está em um lugar com pouca luz e o seu rosto não pode ser visto. Quando *Griswold* é torturado, há novamente um corte e a cena seguinte é ambientada no jornal *The Patriot*. A relação que é estabelecida entre as imagens 12 e 13 justifica-se pelo fato delas estarem diretamente ligadas ao assassino. Caberá ao espectador ligar os instrumentos de tortura, que estão na mesa, à impressora, através da qual o assassino é inserido no enredo como um personagem acima de qualquer suspeita que

trabalha no jornal, além de sua proximidade com *Edgar*. Isto é enfatizado também pelo som que é produzido quando o assassino movimenta a parte da impressora em destaque no frame 13 para pegar o jornal. Ele estabelece uma rima com os objetos que estão presentes na imagem 12, com o som já mencionado na figura 4 e a ocasião em que os policiais chegam à casa das mulheres no momento em que elas são assassinadas. Os ruídos, do tipo *foley*⁵¹, provocado por algo cortante que são produzidos por uma fonte peculiar que é realizado em estúdio e sincronizado com a imagem que possui uma conexão com o ator. Esse som contribuirá para que o espectador possa abduzir quem é o assassino. Esse elemento possui a função indicar o significado de algo para que ele seja compreendido. Vejamos o que Opolski diz:

É ainda importante ressaltar que a intenção do som não pode ser esquecida. A gravação de todos os sons listados devem ser captados com pelo menos três níveis de intensidade diferentes na interpretação, faz com que os sons possam ser utilizados de forma ampla. Determinado som, mesmo que proveniente de uma fonte sonora correta pode não combinar com a imagem se não estiver gravado com a intenção correta. (OPOLSKI, 2009, p. 36).

Continuando a nossa *investigação* em busca dos *índices*, devemos atentar, como já foi mencionado anteriormente, para a *mão* e a sua relação com o assassino. Haja vista que a observação feita pelo inspetor *Fields* foi de que o assassino era um homem grande e que essa característica era determinada pelo tamanho de sua mão, por ela ter mais de vinte centímetros de comprimento entre o *dedão* e o *indicador*. Observemos, então, quando *Ivan* comunica a *Poe* que o seu texto não foi publicado:

⁵¹ A gravação Foley foi inventada no começo da história do som do filme por um homem chamado Jack Foley que trabalhava para a *Universal Studios*. A chegada do som havia trazido uma dor de cabeça internacional para uma indústria que havia desfrutado de meios simples de distribuição de filmes para outros países. Tudo o que era preciso fazer para preparar uma versão em língua estrangeira de um filme era cortar as placas em inglês e colocar novas placas traduzidas para a língua desejada. (HOLMAN apud ESPOSITO, 2011, p. 37).



Frame 14 - 00:13:53

Podemos observar, no frame 14, o comprimento das mãos de todos os personagens que aparecem em cena, com exceção das de *Ivan* que estão sempre sendo *escondidas*. Ele aparece em cena pela primeira vez sob a perspectiva de suas mãos quando pega o jornal na impressora. Todavia, elas estão desfocadas. A não apresentação delas de forma direta ao espectador lhe *indica* que há a necessidade de observar esse signo que lhe é, de certa forma, omitido. O que seria um *signo zero* do *índice*. Na imagem acima, podemos ver que as mãos de *Poe* e dos dois personagens à direita estão visíveis, enquanto as de *Ivan* estão semifechadas, segurando uma garrafa.

Dessa maneira, a presença do *índice*, no que concerne a esta característica do filme, consiste na não apresentação de um determinado elemento para gerar de forma subjetiva um efeito no espectador que o faça se inserir na investigação, ao considerarmos este aspecto que está disponível apenas para a observação dele. O que o permite analisar os crimes e a averiguação do caso de maneira diferente de *Fields* ou de *Poe*, quando o escritor for inserido no inquérito como um detetive. Além do que foi mencionado, também é importante notarmos que, ao entregar o jornal a *Poe*, *Ivan* diz que ocorreu um crime em relação ao texto do escritor. Vejamos:



Frame 15 - 00:14:00

Mas a conotação que a palavra *crime* adquire no enredo possui duas formas de ser entendida. A primeira é no sentido *literal* no contexto em que está sendo empregada por terem censurado o texto de *Poe* e publicado o de *Longfellow*. O que é uma referência Longfellow, uma das pessoas com quem Edgar A. Poe não se relacionava muito bem, mas foi, ao contrário de Griwold, a pessoa que não denigriu a imagem de Poe após a sua morte. O segundo é pela relação que está subentendida com o título da manchete da matéria em destaque no jornal: *Grisly Double Murder*⁵². Todavia *Poe* não se dá conta da manchete, a qual será apresentada a ele novamente quando for ao encontro de *Fields* na delegacia. Dessa forma, o jornal é um *índice* que está conectado com uma cena posterior, além de também fazer referência ao conto a que estes assassinatos correspondem. O jornal é necessário para poderem descobrir quem é o assassino, assim como é fundamental para *Dupin* conseguir entrar em contato com o dono do orangotango e também solucionar o mistério do conto. A partir disso, podemos notar que todas as evidências apontam para o tipógrafo. A relação dele com a obra de *Poe* também é *indicada* por ser ele o único que dá a notícia ao escritor, quando este chega ao *The Patriot*, que o seu texto não foi publicado. Pelo fato do enquadramento da cena ser um *plano médio*, a notícia presente no jornal pode passar despercebida ao espectador, uma vez que não há um plano que destaque o que está escrito.

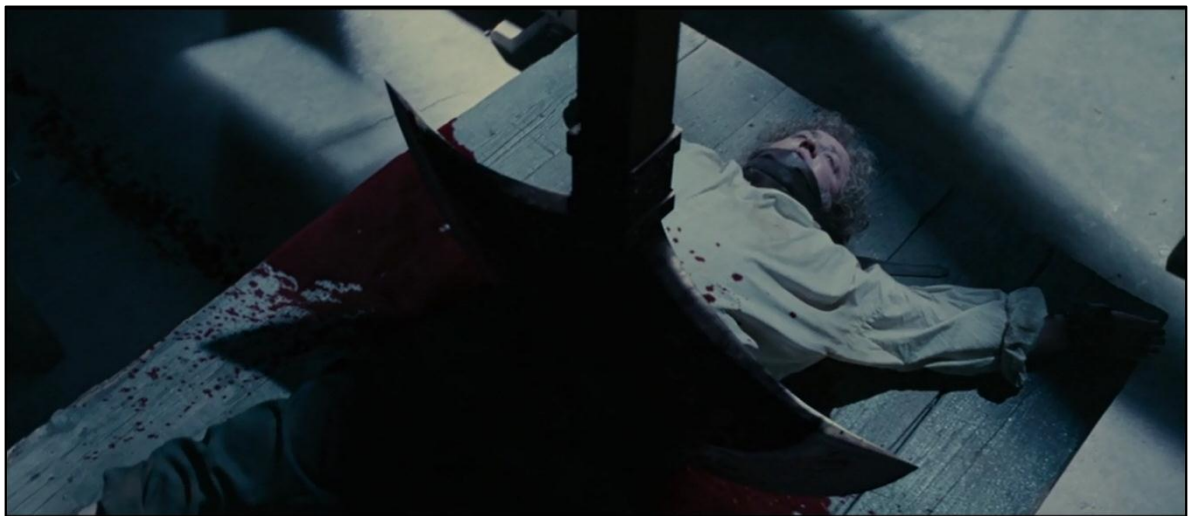
O *interpretante* formado a partir dessa associação que fazemos entre esses elementos requer que voltemos a nossa atenção para as *indicações* de determinadas unidades que estão presentes no enredo com a função de nos *alertar* para os signos que a princípio parecem *desvinculados* na narrativa. Entretanto, eles são elos que serão conectados em um

⁵² “Monstruoso duplo assassinato” (Tradução nossa).

encadeamento lógico dos acontecimentos que fornecem indicações ao percorrer um referencial que reflete a presença de outros fenômenos que não podem, a princípio, serem conectados de forma direta ou conveniente, mas que é capaz de representar os vários signos que compõem a história a partir de suas características distintivas que estão imersas em um mesmo contexto. Observemos as imagens a seguir:



Frame 16 - 00:16:12



Frame 17 - 00:17:26



Frame 18 - 00:17:46

Ao observarmos as figuras acima – 16, 17 e 18 – notamos que elas consistem, em primeiro lugar, uma reiteração de imagens similares no que equivale à repetição de três objetos fixados em uma superfície no sentido vertical. Esses elementos têm a função de servirem como apoio visual recorrente, traduzindo-se na reiteração parcial do que eles significam na narrativa a partir das referências que estabelecem com o segundo crime que foi cometido contra *Griswold*. Fato que *Poe* menciona durante uma discussão anterior que ele tem com *Henry Maddux*, editor do *Patriot*, na figura 16.

Depois da discussão, quando *Poe* sai do escritório de *Maddux*, há um corte e inicia a cena em que *Griswold* é assassinado ao ser empurrada, por *Ivan*, uma alavanca que aciona um pêndulo que cortará o crítico ao meio. As três imagens constroem uma sequência de referências em que a primeira antecipa, para o espectador, o que acontecerá a seguir, especialmente porque são cenas seguidas que se complementam. Nas quais o corte que é feito em uma é complementado pela segunda e o ciclo é terminado na terceira. Além disso, temos *Poe* iniciando e concluindo-as. Trata-se, portanto, de *signos indiciais* que, a partir da relação que estabelecem na repetição da representação de imagens similares, geram um *interpretante* de caráter *simbólico* da relação *indicial* que possuem. Assim, o *objeto dinâmico*, que determina o *representâmen*, produz um *interpretante imediato* que gerará um determinado significado para uma mente interpretadora. Este *interpretante dinâmico* é produzido de acordo com as associações que esta mente estabelece entre os signos que estão em cena, que convencionarão uma determinada aceção que gerará outra e, assim, consecutiva e ininterruptamente.

As inferências que o detetive fez acerca dos crimes foram induzidas a partir das referências proporcionadas pelas evidências materiais da cena do crime, que orientaram a pesquisa de *Fields* em direção à associação que ele fez entre a imitação dos contos de que o assassino poderia fazer, além de o caráter animalesco da forma como as mulheres foram mortas.

Após o inspetor *Fields* encontrar o conto ao qual os assassinatos das duas mulheres correspondem, a polícia vai a busca de *Poe* e o leva até a delegacia. Quando *ele* chega lá, *Fields* está analisando um fio de cabelo que faz parte das evidências encontradas na cena do crime. Isto também faz alusão ao chumaço de pelos do orangotango que *Dupin*, no conto *The Murders in the Rue Morgue*, encontra na casa da senhora *L'Espaneye*. O fato que intriga *Fields* é que o fio é atraído pelo ímã e ele questiona o escritor quando ele entra em seu escritório, mas ele não entende o porquê dessa pergunta, tampouco sabe a resposta. Vejamos a seguir:



Frame 19 - 00:24:26

Na imagem acima, frame 19, podemos observar, sob a ótica do inspetor reforçada por um *cut up*, o fio de cabelo que ele analisa. Essa imagem é uma das chaves para solucionar o crime, tendo em vista que está diretamente associada ao assassino. O motivo que faz o fio ser atraído pelo ímã é a resposta que *Fields* necessita para conectar as *peças* desse *quebra-cabeças* que parece não ter solução, onde nada se encaixa. Os *índices* apontam para todos os lugares e, ao mesmo tempo, para lugar nenhum. Para complementar o significado que esta *pista* tem, acrescenta-se a ela o conhecimento que o *inspetor* tem sobre o tamanho da mão do assassino. Então, quando ele começa a questionar *Poe*, já sabe que na noite dos assassinatos o escritor não poderia estar no mesmo local, pois estava em uma taverna. Essa informação já é

um dos álibis que não conectam *Poe* como executor dos crimes. Observemos, na figura a seguir, o exame feito pelo inspetor na mão do escritor para saber se o tamanho lhe é compatível:



Frame 20 - 00:26:09

Há um corte entre a cena em que *Poe* está em uma sala com mulheres, onde ele está recitando o poema *The Raven* e analisando também os poemas compostos pelas damas ali presentes. Antes que ele concluísse a análise que estava fazendo sobre o poema da *senhorita Bradley*, os policiais entram na sala e levam o poeta. Após isto, há um corte e já é mostrada a delegacia. A câmera situa o espectador na narrativa quando mostram o lugar aonde levaram *Poe* ao filmar em uma perspectiva de cima para baixo, deixando que vejamos à esquerda um balcão dividindo uma sala com algumas pessoas em cena, o que aparenta ser uma espécie de recepção. À direita está o escritório do inspetor, que o mostra sentado analisando o fio de cabelo da figura 19. Então, *Poe* entra em cena, acompanhado pelos policiais.

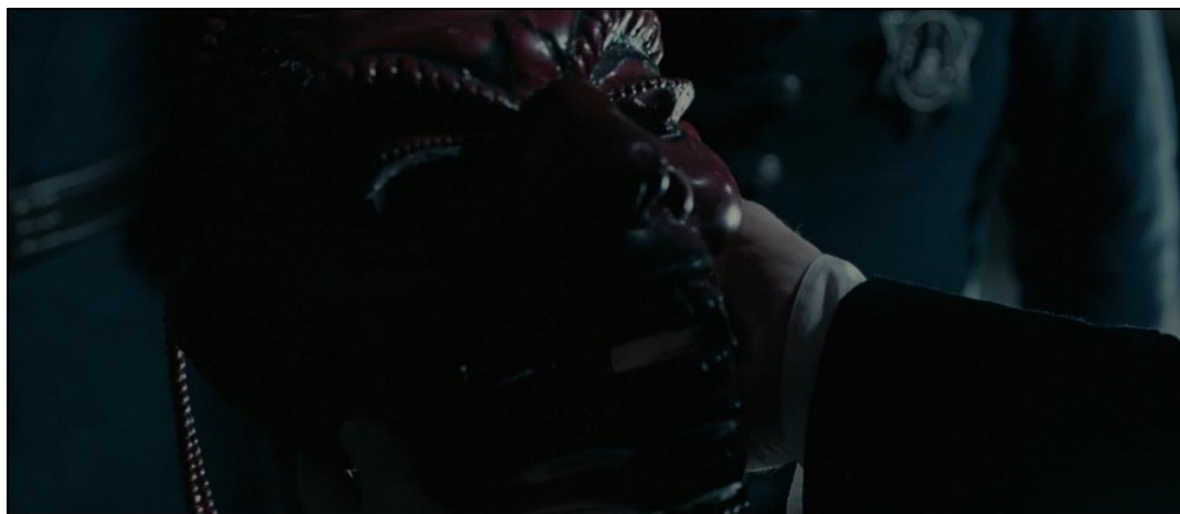
Fields percebe que *Edgar* seria incapaz de assassinar aquelas duas mulheres, tendo em vista que as mãos dele são pequenas em relação às do assassino, como diria Baudelaire (2003, p. 50, grifo nosso): “O sr. Edgar Poe era de tamanho um pouco abaixo da média, mas toda a sua pessoa era solidamente construída; seus pés e mãos eram pequenos”. O que serve de *indicação* em sentido contrário ao escritor. Para isso podemos tomar como exemplo a seguinte citação de Ginzburg (1989, p. 152):

O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre

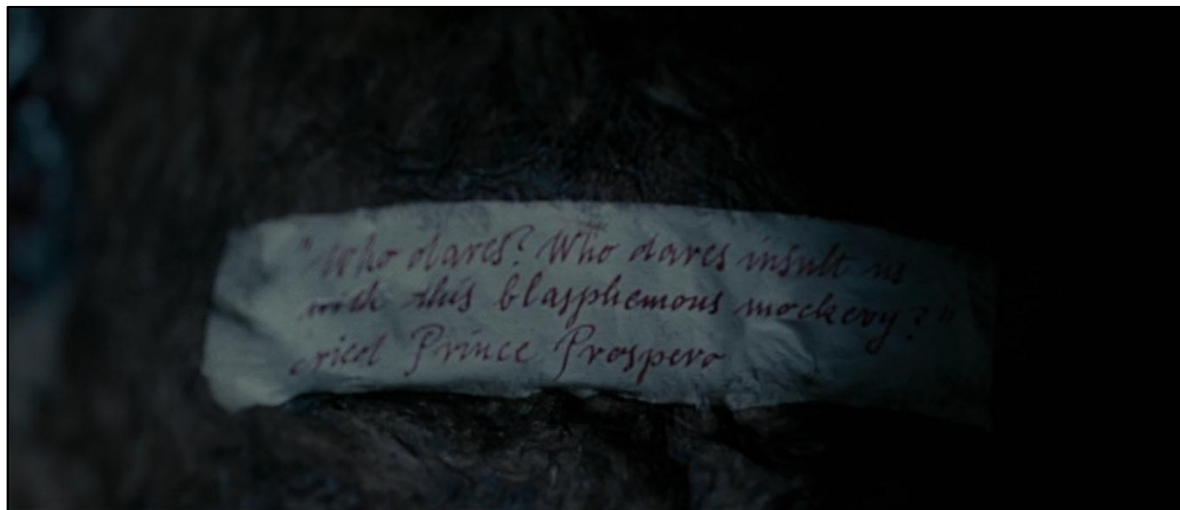
dispostos de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser ‘alguém passou por lá’.

De acordo com a assertiva de Ginzburg, podemos observar que *Fields* começa a investigação a partir de sinais aparentemente inobserváveis que, como diriam Bonfantini e Proni (1991, p. 144), tem o desenvolvimento desse raciocínio marcado pelo consequente para o antecedente. Podemos dizer que, por meio dos indícios fornecidos, esse raciocínio mescla suposições que desvendarão algo que não é tão cognoscível.

A única forma que ele teria para cometer os crimes seria se ele tivesse alguém que o ajudasse. Assim, vemos que os *índices* apontam que *Poe* não é o assassino. Após a averiguação feita por *Fields*, um policial entra em cena e avisa a ele que outro assassinato foi cometido – o assassinato do crítico *Griswold*. Todos que estavam em cena, nesse momento, vão ao local do novo crime. Primeiro *Fields* interroga *Maddux* e pergunta se o crítico e *Poe* tinham alguma relação, se se conheciam. *Maddux* confirma e acrescenta que o relacionamento deles não era bom. Contudo, ele faz questão de citar que o escritor não seria capaz de matar ninguém e que a única coisa que ele já matou foi uma garrafa de conhaque. Nessa relação entre a investigação de *Fields*, os *índices* (por ele encontrados) e *Poe*, percebemos que as referências irradiam em *sentido contrário*, ou seja, não levam à inclusão de *Edgar* nos crimes. De acordo com Ferraz Júnior (2012, p. 24, grifo do autor, grifo nosso) “*Índices* são signos que mantêm conexão real com a existência de um objeto particular. Indicar é apontar, chamar atenção para algo específico.”. Essa citação serve para mostrar o caráter *indexical* que os elementos, até agora mencionados, possuem e atuam com a finalidade de *indicar* que *Poe* não tem conexão com os homicídios. Observemos as imagens a seguir:



Frame 21 - 00:30:11



Frame 22 - 00:30:20

Após matar *Griswold*, com base no conto *The Pit and the Pendulum*, o assassino deixa uma máscara vermelha, que é apresentada nas imagens acima por meio de um plano detalhe, cobrindo o rosto da vítima, fazendo alusão ao conto *The Masque of the Red Death*, na qual há uma citação do conto que serve como um sinal do próximo crime. Vejamos, na citação a seguir, o fragmento do conto ao qual a pista deixada pelo assassino na máscara se refere: “‘Who dares?’ he demanded hoarsely of the courtiers who stood near him – ‘who dares insult us with this blasphemous mockery? Seize him and unmask him – that we may know whom we have to hang at sunrise, from the battlements!’⁵³”. (POE, 2009, p. 250)

Nesse momento, *Fields* pede a *Poe* para ajudá-lo a solucionar esse mistério, uma vez que o assassino se inspira em suas histórias. O escritor é o único capaz de interpretar as pistas e descobrir quem está por trás de tudo. Isso é reforçado por *Poe*, mesmo que inconscientemente, ter decifrado o assassino ao dizer que uma pessoa que é capaz de cortar outra ao meio provavelmente faz isto por *problemas mentais*, *obsessão* ou *paixão*, e, se observarmos com mais atenção, veremos que o único personagem que demonstra uma espécie de *devoção* por *Poe* é *Ivan*.

Considerando-se que o *Capitão Hamilton* dará um baile no museu da cidade para comemorar o aniversário da filha, *Poe* e *Fields* vão à casa dele para adverti-lo. Mas ele não se preocupa, pois, assim como o príncipe *Próspero*, ele também é o *ícone* da arrogância no filme. Além desses *indícios*, a *senhorita Bradley*, enquanto observa *Emily* tocar piano, diz ao

⁵³ “‘Quem se atreve?’, Perguntou asperamente aos cortesãos que estavam à sua volta - ‘quem ousa insultar-nos com esta blasfêmia? Agarrem-no e desmascarem-no - para que saibamos quem temos de pendurar nas ameiras ao nascer do sol!’”. (POE, 2009, p. 250, tradução nossa).

pai da jovem: “She is so wonderfully full of life”⁵⁴. O que deve ser entendido como outra indicação do que acontecerá. O crime, ainda a ser cometido, não será contra o anfitrião da festa, mas contra a sua filha, *Emily*, a qual possui uma relação de afinidade maior com *Edgar* do que os demais personagens.

Na narrativa, tanto do filme quanto a do conto, há dois momentos que são apresentados ao leitor: o crime e a investigação. O crime é uma realidade que fica *suspensa* enquanto ele é investigado. O desenvolvimento da narrativa se dará a partir do momento em que as pistas começam a ser seguidas e o caso está sendo decifrado. Talvez, essa seja a *indicação* fundamental do filme. Pois, se eles tivessem conseguido fazer com que *Hamilton* não desse o baile, o *Poe* personagem não teria morrido. Então, é através deste ponto de vista do caráter *indexical* que a narrativa se desenvolve. Lúcia Santaella faz a seguinte afirmação sobre essa espacialização indicial do conto policial em seu livro *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal – aplicações na hipermídia* (2001, p. 330) “[...] na espacialização indicial, o modo de contar vai sinalizando índices relativos aquilo que é contado. Casos exemplares [...] são as narrativas de enigma, particularmente as histórias de detetive do tipo decifração de crimes”. De acordo com a afirmação de Santaella, podemos perceber uma característica que o assassino adquire através da forma como é tratado tanto pelos personagens quanto pelo espectador, que é a sua *invisibilidade* no enredo. Ele é exposto de forma tão direta na narrativa que desconsideramos o fato de qualquer um dos personagens ser o assassino. A sua singularidade e submissão que apresenta diante de *Poe* coloca-o como um ser inofensivo, mesmo que todas as evidências apontem para ele. Vejamos a imagem a seguir:

⁵⁴ “Ela é tão maravilhosamente cheia de vida”. (Tradução nossa)



Frame 23 - 00:45:01

Na figura 23, vemos, em um ângulo *plongée*, uma mulher que foi uma das vítimas de *Ivan* em uma sala a qual é apresentada em um plano geral aberto, que tem a função localizar o espectador no interior da mesma ao mostrar o espaço em que a ação é desenvolvida no momento em que o médico abre a caixa e o corvo sai. Ela era uma atriz de teatro que foi assassinada para servir de pista para que *Poe* escrevesse o conto que seria capaz de salvar *Emily*, que havia sido sequestrada no dia do baile. A atriz interpretava *Lady MacBeth*, o que também pode ser compreendido como uma referência exofórica ao relacionar a simbologia em torno dessa peça shakespeariana e o consequente fim trágico da mulher que representa o conto *The Mystery of Marie Rogêt*.

Ela, além de indicar como *Poe* deveria escrever o conto, também servia de *índice* para que chegasse ao teatro e encontrassem a nova *pista*. Sendo assim, ela fornece indícios de que algo aconteceu e que outros ainda acontecerão. Ela levará *Poe* e a polícia ao teatro, onde encontrarão um novo *índice* que eles devem seguir. Contudo, antes de partirmos para a análise da nova *pista*, é importante observarmos outra *indicação* que é realizada, desta vez por *Poe*. Durante o percurso que é feito por *Fields* e o escritor até o teatro, ainda dentro da carruagem, ele diz ao detetive que daria a sua vida pela de sua amada. A partir desse momento, o espectador começa a juntar todos os signos até agora disponibilizados que indicam o desfecho do enredo. Partamos, então, para a análise da próxima imagem:



Frame 24 - 00:57:01

Outra relação *indexical* que o assassino estabelece é entre a vida de Edgar Allan Poe e a do personagem *Poe* no filme. O teatro escolhido pelo assassino para sequestrar a atriz é o *Imperial*, em que a mãe biológica de Edgar se apresentou antes de morrer, assim como é mencionado em *The Raven*. Quando *Poe* e *Fields* chegam ao teatro, começam a reunir os ajudantes de palco para saber qual deles pode ser o assassino. *Fields* olha as mãos dos homens em busca de evidências que indiquem quem pode ser o *serial killer*. É nesse momento que o diretor da peça percebe que um dos homens está faltando, *Maurice*. Então, começa a busca pelo ajudante. *Poe* quase o alcança. Tendo em vista que não consegue pegá-lo, *Edgar* e *Fields* vão ao local onde ficam os armários dos assistentes de palco e encontram uma caixa com uma língua dentro – figura 24. A língua é o novo modo de representação factual entre o crime e o assassino, que estabelece uma referência com o conto *The Facts in the Case of M. Valdemar* e a investigação. Esta relação é estabelecida por que, para poder se comunicar, *M. Valdemar* utilizava a vibração deste órgão, mesmo que estivesse sob hipnose.

A língua, que é deixada no armário, era de um marinheiro francês que foi assassinado para que o criminoso pudesse assumir o seu lugar e matar uma atriz que interpretava Lady Macbeth para que o assassino pudesse usar o corpo dela como pista ao fazer alusão ao conto *The Mystery of Marie Roget*. Voltando à metáfora da língua, essa foi uma forma utilizada pelo assassino para comparar os seus crimes à obra de Poe, ao sentir-se como um fruto das criações do escritor. Dessa forma, utilizou a língua como *uma sutil metáfora* – que foi dita pelo mesmo antes que Poe morresse – ao se colocar como um artista assim como Poe, tentando compartilhar das mesmas características que o escritor. Sendo assim, ele tenta ser uma metáfora ambulante. Acrescentamos a isso o fato de a origem do conto ser oral, ou

seja, o signo língua mais o signo pena representam o processo de transformar a fala em escrita.

A língua alude ao conto *The Facts in the Case of M. Valdemar*, o qual estava à beira da morte por causa da tuberculose. Poe, como narrador/personagem do conto, o hipnotizou e agora *Valdemar* estava entre a vida e a morte, a única coisa que o impedia de partir era a hipnose. Para poder se comunicar, a língua de *Valdemar* vibrava. O assassino utilizou esse fato para poder comparar a língua e a caneta também com a capacidade de comunicação de alguém que já está morto – por isso a língua foi cortada – por meio da caneta-tinteiro. É óbvio que o marinheiro, ao contrário de *Valdemar* que estava hipnotizado, já estava morto e não teria como falar. Acrescentar a caneta foi fundamental para que o estado de *Valdemar* fosse metaforizado através da pista que o assassino deixou.

A caneta é o elemento que aproxima a língua do marinheiro com a do personagem de *Poe*. Como é impossível que uma pessoa suspensa entre a vida e a morte fale, a qual para isso tem de utilizar a vibração da língua. O método usado pelo assassino foi a caneta, o que também indicava a *Poe*, no filme, que o recado deixado pelo *serial killer* através do morto, atribuindo ao cadáver uma capacidade que só os vivos possuem, é que ele escrevesse um conto para que pudesse ter mais pistas por meio dos assassinatos que *Reynolds* praticava.

Além desse fato, podemos também observar que o cadáver possui a função de *dizer* a localização⁵⁵ de *Emily*. Ao colocar o relógio no lugar da língua do marinheiro, o assassino faz com que tanto o órgão quanto o relógio recebam uma nova significação através da relação de comparação implícita nessa troca que esses objetos adquirem. *Maurice Robichaux* consegue *falar* qual o lugar ao qual eles devem ir ou qual *pista* seguir, tendo em vista que temos um novo signo criado pela combinação de dois significados anteriores que são definidos pela contextualização da relação que eles possuem com os demais signos presentes na narrativa.

Após averiguar, junto com *Cantrell*, nas docas quem era o *Maurice Robichaux*, o que faz referência a Jack o estripador, *Fields* descobre que ele era um marinheiro francês que tinha chegado a *Baltimore* há cinco dias, período que compreende o início dos crimes, no navio *Fortunato*. Então *Poe* estabelece um vínculo entre o nome do navio e o conto *The Cask of Amontillado*, uma vez que *Fortunato* era o nome do personagem que foi enterrado nas catacumbas de um palácio na Itália. Haja vista que em *Baltimore* não há catacumbas, eles foram procurar nos túneis de distribuição de água da cidade. Lá encontram o corpo do

⁵⁵ Ver figuras 26, 27 e 28.

marinheiro emparedado, vestindo as roupas de *Emily* e com uma peruca loira na cabeça. Vejamos:



Frame 25 - 01:09:54

Robichaux foi encontrado em uma das paredes do túnel. Enquanto isso, *Fields* sai em busca do assassino que está fugindo, mas não consegue prendê-lo. Pois o assassino sai por uma das saídas do sistema de canalização que dá acesso a uma das ruas da cidade e, quando *Fields* quase consegue pegá-lo, uma carruagem passa por cima da tampa. Há, então, um corte e a cena seguinte é a da retirada do corpo do marinheiro que, a princípio, todos pensam ser *Emily*, pois ele estava travestido como a jovem.

Apesar de todos os *índices de desorientação* que levam à investigação em busca de um criminoso quase impossível de ser descoberto, há *indícios endofóricos* que levam o espectador a estabelecer referências entre o que aconteceu anteriormente e o que ainda está sendo desenvolvido na narrativa, mesmo que óbvias, através das imagens. Uma vez que, de certa maneira, elas também compõem rimas imagéticas na narrativa, como é o caso da relação do marinheiro e de *Emily* que estão enterrados, embora ela ainda esteja viva.

Continuando com a análise, *Robichaux* é retirado da parede – como podemos observar na figura 25 – e em sua mão há um bilhete que o assassino deixou para informar a *Poe* que a sua namorada ainda está viva. Contudo, mais fraca a cada dia que passa, além de dizer que ele não lastime a morte do marinheiro, pois ele lhes deixou pistas. Sendo assim, há uma afinidade direta de causalidade entre a língua e o marinheiro na contextualização das referências que as *pistas* estabelecem. As relações *diádicas* entre os conjuntos de sinais que indicam o rumo que as investigações têm de seguir, o desvendar do mistério e, conseqüentemente, a necessidade de salvar a jovem vão se acentuando à medida que o

criminoso precisa matar mais pessoas para indicar o caminho que levará os personagens a descobrirem quem ele é. Por isso, a *pistas* estão fisicamente ligadas com o *objeto* que elas representam. Vejamos as imagens a seguir em que todas estão em plano detalhe:



Frame 26 - 01:10:53



Frame 27 - 01:12:10



Frame 28 - 01:13:55

Nos frames 26 e 27, o cadáver do marinheiro está sendo analisado *Poe*, *Fields* e *John*. Ao virarem o corpo de *Robichaux*, eles percebem que há a imagem de um mapa tatuada em suas costas. Nela, o assassino marcou na carne um x para indicar a latitude. Entretanto, não marca a longitude que é necessária para que possam encontrar o lugar específico no mapa. Após analisar a tatuagem, *Fields* abre a boca do marinheiro, que estava costurada além da língua ter sido retirada, e vê que no lugar da língua havia um relógio para substituí-la. Então, ele o retira e *Poe* vai com eles até a casa de *Hamilton*, o qual possui os mapas de navegação e os almanaques celestiais necessários para encontrarem o local que era indicado pela latitude e longitude que estavam presentes nas *pistas* deixadas. O caráter *indiciário* que esses elementos apresentam está contido na relação de referência imediata entre as evidências e o local pelo qual eles estão em busca, o que é reforçado por serem imagens que têm as suas características mostradas por meio de *planos detalhes* que focam os pormenores que estabelecem uma relação de existência factual entre o objeto (lugar) que é procurado e o que o está representando por meio das imagens. No que concerne ao índice, de acordo com Ferraz Júnior (2012, p. 38):

Para atuar como signo, ele deve, portanto, ser uma marca (ou indício) dessa ocorrência. [...] Observe-se que, dos três tipos de signos [...] o índice é o único que pressupõe um objeto cuja natureza é necessariamente a de um evento, isto é, de algo que ocorre em circunstâncias determinadas.

Portanto, de acordo com a citação acima, podemos observar que essas imagens representam um determinado evento no enredo que ocorre em circunstâncias assentadas em uma investigação criminal que conduzirá os personagens cada vez mais próximos do

assassino, em especial no que concerne ao fato de o marinheiro morto ser utilizado como pista três vezes. A primeira foi a língua encontrada no teatro. A segunda foi o mapa em suas costas, que serviu de indicação espacial da próxima evidência, o qual está associado à terceira pista que foi a colocação do relógio de *Hamilton* no lugar de sua língua. Observemos, na figura que segue abaixo, o local indicado através do corpo de *Maurice*:



Frame 29 - 01:18:09

Podemos observar que nas figuras 26, 27 e 28 há relações de espacialidade entre o *objeto* e o *representâmen* que o representa. A latitude e longitude marcam, no mapa, a ilha de *Saint Croix*, nas *Índias Ocidentais Dinamarquesas*. Entretanto, esse *índice* estabelece uma referência espacial que é interna à anterior. Sendo assim, podemos analisar a primeira referência espacial que representa um determinado lugar sem conceber as características do objeto para poder “manter uma conexão real com a existência de um objeto particular” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 24). Essa vinculação dinâmica entre o *objeto* e o *elemento* que o representa é novamente feita quando *Poe* conecta o lugar que é mostrado no mapa com a *Santa Cruz*, que é um lugar na cidade de *Baltimore*. Isso se dá, principalmente, pelo fato de ser inviável ao assassino poder viajar às *Índias Ocidentais* em tão pouco tempo.

A imagem 28 é representada pela 29 no cemitério que fica por trás da igreja aonde eles vão em busca de *Emily*. Mesmo se tratando de imagens, elas possuem fortes características *indexicais* que se sobrepõem às *icônicas* na contextualização do enredo e a relação entre *representâmen* e *objeto* nessa análise que está subsidiada pela observação deste segundo sob seu caráter dinâmico. Estamos tratando, portanto, de *imagens indexicais* por serem *diretamente afetadas* pelo *objeto* que representam por estabelecerem uma relação real com ele.

Além disso, a cruz com o nome de *Emily*, marcando a data da sua morte, tem a função de também estabelecer uma conexão dinâmica com a vida dela. Sendo assim, ela representa a relação vida/morte da personagem que depende de *Poe* para ser salva. Além disso, ela também marca um vínculo espacial e temporal para o momento em que a narrativa está inserida. Para complementar a significação que o aspecto *indexical* adquire através da conexão dos *índices* que são expostos durante a investigação, a cruz com o nome de *Emily* também chama a atenção para o tempo que está se esgotando, o que evoca em uma representação *metaforizada* na narrativa fílmica. Nessa conexão entre o signo *indiciário* e a ação de fazer com que *Poe* volte a sua atenção para a falta de tempo que o personagem tem e que, se ele não encontrar uma forma de salvar a vida da jovem, ela morrerá. Ressaltemos a seguir:



Frame 30 - 01:22:46

Como *Poe* não consegue capturar o assassino no cemitério, ele encontra outra maneira de libertar a sua amada. Então, termina o conto que foi induzido a escrever pelo homicida. Para *fechar* os ciclos de *índices* que foram dados anteriormente, a solução encontrada pelo personagem é dar a sua vida em troca da de *Emily*, evento que ele descreve em seu conto. Ele deve tomar um veneno, que é dado pelo *serial killer*, em troca o segundo diz o local em que ela está. Isso estabelece uma referência a Sócrates e à cicuta. *Poe* sentencia a própria morte para salvar *Emily* e auto-envenena-se.

Além desses fatos, nesse plano de conjunto fechado que o assassino aparece sem a sua mão estar desfocada na imagem, podemos vê-las segurando o conto que acabou de ser escrito pelo personagem. Essa é mais uma ocorrência que chama a atenção do espectador para *quem é o assassino*. Entretanto, como acontece de forma sutil, pode ser que não consiga ser

apreendido sem que haja uma análise atenta aos signos que estão implícitos na constituição desse enredo. Um *índice* que se apresenta com a mesma função na narrativa, embora dessa vez seja para o personagem *Fields*, ocorre quando ele descobre o porquê do fio de cabelo ser atraído pelo ímã assim como na figura 19. Analisemos a seguinte imagem:



Frame 31 - 01:26:48

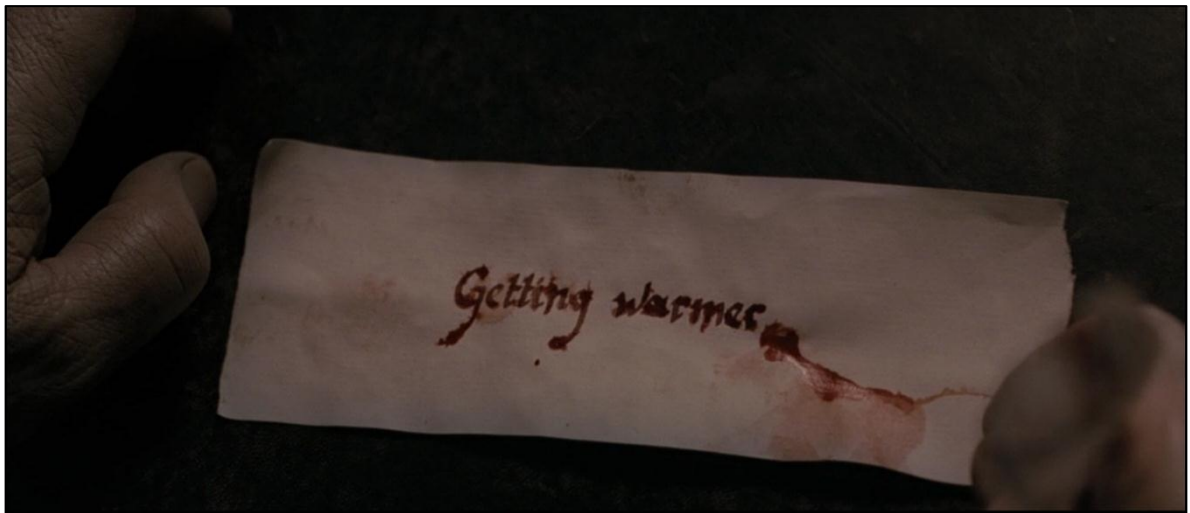
Como mencionado anteriormente, a atração do fio de cabelo pelo ímã seria uma das chaves para a decifração dos crimes. Quando vai com *Poe*, *Hamilton* e *John* ao cemitério, *Fields* é atingido por um tiro que o serial killer dispara contra o *detetive*. Ao ser levado à casa, para poder remover o projétil de seu corpo, o médico utiliza um ímã para poder localizar a bala e retirá-la.

Ao levantar-se da cama em busca de sua arma, *Fields* derruba um tinteiro em cima de uma escrivaninha, depois abre uma gaveta e, de lá, retira o ímã e o coloca, junto com vários outros objetos, em cima do móvel. Quando se levanta, ele percebe que a tinta corre em direção ao ímã, o que irradia a atenção dele para onde pode encontrar o indivíduo que cometeu todas essas atrocidades.

O detetive arranca um fio de cabelo, suja-o com tinta e o coloca perto do ímã. Ao fazer isso, ele associa imediatamente à tinta de impressão que contém no tinteiro à do jornal *The Patriot*. Esta é uma situação *real* que o personagem tem diante de si de acordo com a interpretação que ele faz desse evento. É um índice que age diretamente com a semiose que *Fields* faz, ao contrário do que seria a representação que a figura 31 apresenta para o espectador. Contudo, os *signos* estabelecem uma referência similar de acordo com a função que eles possuem de representar algo para alguém de forma dinâmica. Dessa maneira, a

relação que o *representâmen* estabelece em relação ao *objeto* é a mesma, a diferença consiste apenas em *para quem* ele representa o *objeto*.

Continuando com a nossa análise, em uma cena anterior a da imagem 31, *Poe* finalmente consegue uma *pista* que o leva ao assassino. Esse indício é um bilhete que *Ivan* deixa para o escritor antes que o jornal possa ser entregue e que os cidadãos de *Baltimore* possam lê-lo, o que o leva a ligar esse fato com a edição de *The Patriot*. Tendo em vista este fato, *Poe* agora pode estabelecer uma relação entre todos os *índices* que compuseram a investigação, uma vez que esta *pista* possui uma conexão real que atribui ao bilhete o seu caráter de *representâmen* que estabelece com o seu *objeto dinâmico* uma relação factual. Partamos para a análise das figuras 32 e 33:



Frame 32 - 01:27:24



Frame 33 - 01:27:55

Poe vai ao *The Patriot* em busca do assassino, pensando que era *Maddux*. Ao entrar no escritório do editor, ele pergunta se *Henry* sabe onde está o *serial killer*, mas ele não responde. *Edgar*, então, aumenta a luz da luminária e percebe que *Maddux* está morto e tem os pulsos cortados. Entre suas mãos, figura 32, há um bilhete, que é mostrado em um plano cut up, o qual foi escrito pelo assassino, no qual tem a seguinte mensagem: *Getting warmer*⁵⁶.

Após isto, *Poe* vai até *Ivan*, figura 33, e ele se apresenta com as mãos levantadas e vira lentamente até ficar de frente ao escritor. Nesse momento, as mãos dele são mostradas nitidamente em primeiríssimo plano tanto ao espectador quanto ao personagem. Embora já tenhamos mencionado anteriormente, na imagem 30, que ele já tinha mostrado as mãos, contudo nessa imagem é dado ênfase ao utilizar um plano médio com o intuito de mostrar o movimento das mãos. Intensificando, assim, o ato *indiciário* que leva o espectador/leitor do filme a interpretar e apreender duas vezes, que *Ivan* é o culpado. Este efeito é utilizado, então, para reforçar as *indicações* que foram feitas anteriormente e a que está sendo realizada agora.

A partir desse momento, *Ivan* conversa com *Poe*, o faz tomar o veneno, da mesma forma como ele colocou no conto, e explica os motivos que o levaram a cometer todos esses crimes. A justificativa dada é que, quando *Poe* deixou de escrever, *Ivan* enlouqueceu. Pois, de acordo com suas palavras, ele “[...] costumava viver pelas suas estórias. Viver por elas”.

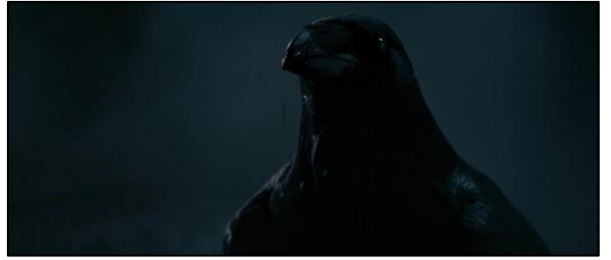
Quando *Ivan* está prestes a partir, *Poe* pede novamente que ele diga onde está *Emily*. Então, ele cita um fragmento do conto *The Tell-tale Heart* e sai. *Poe* começa a procurar pela jovem. Ele arranca o assoalho e levanta um alçapão que fica embaixo de uma mesa que está pregada ao piso. Lá, ele encontra *Emily* enterrada, retira-a do caixão e a tira daquele lugar. Em seguida chega o *Capitão Hamilton* com a polícia, uma ambulância, e concluem o regate da jovem.

A última *pista* que é dada por algum dos personagens para a resolução do caso é feita por *Poe* ao dizer que o sobrenome do assassino é *Reynolds*. O que levará *Fields*, tendo em vista que o último esforço que *Poe* fez foi para comunicarem a ele o nome do assassino, a procurar por *Ivan* em Paris e o prender. Analisemos os frames a seguir:

⁵⁶ “Está esquentando”. (Tradução nossa)



Frame 34 - 00:01:25



Frame 35 - 00:04:59



Frame 36 - 00:38:07



Frame 37 - 00:45:01



Frame 38 - 01:17:43



Frame 39 - 01:41:37

Por último, deixamos um *índice* presente na narrativa e que dá nome ao filme, *O Corvo*. Sabemos que também há o poema de Poe, *The Raven*, ao qual o filme é homônimo. Este animal está presente no filme como um personagem que atua para indicar que algum assassinato acontecerá. Ele tem a sua existência diretamente vinculada à morte.

Como podemos observar na sequência de frames acima – 34, 35, 36, 37, 38 e 39 – que contém seis imagens capturadas do filme nos momentos em que o corvo está presente. Desde a primeira cena, na primeira imagem em que começa com um *fade in*, seguido por um travelling com a câmera se movendo de cima para baixo, mostrando Poe sentado em um banco no parque em Baltimore em que o personagem é apresentado por meio de *stablishing shots*, o qual situa o espectador no lugar onde a narrativa começa. Acima temos um corvo, o qual indica que o personagem morrerá, além de servir como prenúncio das mortes que ainda ocorrerão.

Na segunda imagem, temos um corvo, o plano em que ele está localizado é um super close do momento em que Poe aparece na narrativa antes de ser inserido na atmosfera dos crimes que são cometidos por inspiração em suas histórias. O animal aparece em cena logo após os policiais entrarem na casa das duas mulheres assassinadas e encontrarem os seus corpos. Há uma fusão que é utilizada para sair da cena dos assassinatos, aparece o título do filme em seguida, depois há um corte e o corvo entra em cena com a peculiaridade de o seu bico estar sujo de sangue. Fato que alude ao que aconteceu anteriormente, apresentando assim uma função anafórica no enredo que ocorre para reforçar e complementar a ligação entre as cenas.

No terceiro quadro, vemos Poe fantasiado de corvo, adiantando ao espectador que este personagem assumirá essa característica do animal em relação a *Emily*. O escritor estará inserido em uma de suas narrativas e será vítima de sua obra. Além de apresentar esses *indícios*, também serve para *indicar* ao espectador, mesmo que este apreenda de forma sensível, que mais alguém será vítima do assassino e que esta pessoa lhe é próxima.

No quarto quadro, há o corvo que sai da caixa em que se encontra a atriz que foi sequestrada e assassinada para servir de *pista*. Além de também indicar que outra morte já aconteceu, a do marinheiro *Maurice Robichaux*. No quadro em seguida, temos um corvo morto, que foi atingido por um tiro disparado pelo *serial killer*. O corvo cai ao lado de Poe. Na sequência da narrativa, veremos que ele foi morto duas vezes, a primeira no que se refere ao próprio animal, a segunda se dá através da metaforização de *Edgar* no animal ao incorporá-lo em sua caracterização no enredo, fato este que *indicia* o que acontecerá com o escritor. Quer dizer, o corvo que está exposto no quinto quadro tem a função catafórica de

antecipar, na leitura das imagens do filme, que o personagem principal morrerá como consequência de sua própria obra.

No sexto e último quadro, podemos ver o momento do enterro o qual é mostrado sob o que seria a ótica de *Poe* pelo fato do enquadramento ser uma contra-plongée, que é a filmagem no sentido de baixo para cima. O que denota que a condição de *Edgar* – ele está morto – significa que ele está em uma situação inferior em relação às pessoas que *está observando*. Da forma como o filme inicia e como termina, podemos notar uma rima entre as imagens. O corvo sempre acima de *Poe*, indicando que a sua obra é maior do que ele e que ainda vive, além de *Edgar* continuar observando tudo ao seu redor. O enredo se fecha, em relação a *Poe*, da mesma forma como iniciou por meio da mesma posição da câmera.

Os índices envolvidos nessa semiose estão relacionados diretamente com os acontecimentos do filme, embora haja alusões a lugares, jornal ou teatro do universo não ficcional, as relações entre os fatos dependem do contexto situacional desta narrativa. Os elementos que aludem ao universo externo ajudam na composição da significação dos *índices exofóricos* em seu vínculo com o *objeto* o qual representam e o *interpretante* que será gerado a partir da relação diádica dos elementos compreendidos no processo semiótico.

A presença da *indexicalidade* no filme *The Raven* faz parte tanto da composição estética quanto da linguagem, isso não significa que *Poe*, ao escrever seus contos, tenha optado por eleger este modo de representação do signo, o que faria com que a referência que o filme faz a ele também possuía essa característica, tendo em vista também que a semiótica peirceana é posterior à obra de *Edgar*. Mas todas as linguagens possuem relações *diádicas* em sua composição, tendo em vista que é necessário haver coesão e coerência no ato de comunicação. É fundamental que os elementos envolvidos na mensagem estabeleçam referências entre si. Contudo, para reforçar a investigação dos casos, *Poe* recorreu a *indícios* que relacionam as *pistas* aos crimes que são dadas ao leitor para que ele acompanhe a investigação junto com o detetive. Enquanto isso, o filme reforça essa característica através de imagens que estão disponíveis para o espectador poder decifrar o *enigma*.

A presença desses *índices* se justifica pelo fato de ser da própria essência dos contos policiais o estudo das evidências do delito cometido para que se possa chegar a uma conclusão ou ao responsável pelas atrocidades. Elementos que também são inatos a *The Raven*, tendo em vista que a natureza investigativa também lhe é natural. As pistas são *índices* que possuem uma interdependência com um fato (objeto) que representam, além de darem a conhecer, por meio de sinais, como tudo aconteceu e de permitir retomar/remontar a cena do crime por meio da atenção que os investigadores dispensarão sobre a averiguação dos vestígios presentes

naquela cena nefasta. *Poe* e *Fields* são os únicos no filme que são capazes de reconhecer o que realmente é fundamental em meio a tantos *indicadores* de quem pode ser o culpado. Não se trata de acumular todos os sinais, mas de selecionar os que estão em concordância e individualizá-los para que as associações possam ser feitas sem que haja um julgamento de valor prévio que se restrinja a conceitos preconcebidos que não sejam frutos de um raciocínio que se sirva de *indícios* para chegar à motivação do dolo ou do seu culpado.

3.2.1 A Tradução Intersemiótica e seu caráter indexical: um segundo de nível de leitura do índice no filme

No tópico anterior, concentramos nossas ponderações na análise do *índice* na representação das *pistas* no enredo do filme. Neste tópico, as descrições aqui expostas serão feitas para tentarmos encontrar o seu *lugar* na Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce ao analisarmos e apreendermos a Tradução Intersemiótica como *índice* pelo seu valor de contiguidade, constituído na relação de um tipo de linguagem estabelecer referências com outra, em que a existência da tradução depende diretamente da existência do texto traduzido ao promover uma relação de continuidade da primeira na segunda.

Na análise de um filme, podemos considerar a Tradução Intersemiótica ou Adaptação como um *hipoícone diagramático*, no que concerne à referência estabelecida entre as características de uma que está presente na outra, *processo*; como um *hipoícone metafórico*, quando ocorre a produção de um novo signo que compartilha das mesmas características de representação da relação entre os signos anteriores que o definiram, *produto*; e o *índice* por meio das referências diretas/factuais que estabelece com os elementos do enredo (referência endofórica) e com a vida e obra de Edgar (referência exofórica). Considerando-se a correspondência interna que elas estabelecem, tendo em vista a relação de compartilhamento de elementos distintivos entre o *signo* e o *objeto* que ela representa e a sua conexão dinâmica ao estabelecer uma proximidade imediata entre os textos literários e o cinema em que uma dá sequência a outra, assim podemos observar o filme como resultado dessa semiose, o qual estabelece correspondências com o texto literário sem que seja necessário instituir uma relação de empréstimos de uma arte a outra, o que acarretaria uma relação hierárquica entre as duas produções. Nesse caso, entendemo-la como compartilhamento de propriedades trabalhadas com recursos e motivações diferentes numa relação *intersemiótica* que é composta por inúmeras sobreposições de signos com várias

camadas de significação diferentes que se aglutinam na construção da narrativa. Pois, de acordo com Hutcheon (2013, p. 30), a adaptação pode vista sob três prismas diferentes:

- “Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” – à qual podemos entendê-la como “um raciocínio dedutivo estruturado no vínculo de suas partes constituintes, o qual só pode ser apreendido em sentido lato” (VASCONCELOS, 2014, p. 38);
- “Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação”;
- “Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (referência) – o *índice* se manifesta nesta etapa a partir da relação de referência factual que a adaptação/tradução estabelece com a obra adaptada e/ou outras ligações externas que possa estabelecer com elementos/fatos/eventos que estão presentes na adaptação, mas que não pertencem propriamente à obra. Por exemplo, um filme que toma como base determinada obra – ou várias – de um autor, mas que inclui em seu enredo fatos sobre a vida dele. Esses *fatos* são referências exofóricas que são internalizadas no e fazem parte do contexto da adaptação. Entretanto, nessas referências que promovem a formação de um novo signo, a adaptação/tradução, não incluímos alusões feitas a obras de outros autores ou a outras adaptações nas quais o diretor, roteirista, diretor/compositor musical, figurinista, cenógrafo, designer, editor de filme, ator entre tantos outros possam se *inspirar* na construção de determinadas características que possam adotar na construção de qualquer unidade que componha esse novo signo.

Tendo em vista o compartilhamento desses traços, daremos início à análise.

O filme inicia as suas referências ao traduzir o conto *The Murders in the Rue Morgue*, no qual o narrador começa com uma breve análise do que é *analisar*. Um processo que, à primeira vista, parece algo complexo, chegando a compará-lo com um jogo de xadrez – que aparenta ser profundo, embora não o seja se comparado ao de damas. Dessa forma, diferente do jogo de xadrez em que o importante é a atenção em meio a tantos movimentos que podem ser feitos no tabuleiro, o jogo de damas, por sua vez, é mais denso. Pois a perspicácia é o elemento fundamental para que um jogador vença. Assim ele caracteriza a investigação criminal, em que uma mente verdadeiramente analítica é capaz de desvendar um mistério aparentemente indissolúvel. Em seguida, ele nos apresenta o *Senhor Auguste Dupin*, o detetive que solucionará os misteriosos assassinatos na *Rue Morgue* e a relação que o narrador/personagem estabelecerá com ele.

No filme, por sua vez, essas características são mostradas através de imagens na *figura* do personagem *Edgar Allan Poe*. O filme investe um senso de verossimilhança ao colocar o autor dos contos como personagem cinematográfico, o qual solucionará os crimes que estão sendo cometidos, os quais seguem as descrições de seus contos. Inicia-se mostrando o personagem principal sentado em um banco de uma praça com um corvo lhe observando. Trata-se de *flashback* do momento em que *Poe* já está envenenado e relembra como foram os seus cinco últimos dias de vida.

O filme começa⁵⁷ com uma cena que nos mostra o momento em que *Poe* está morrendo. O que faz com que o início da narrativa reforce as referências existentes entre o autor e a sua obra por meio dessa transposição do poema *The Raven* ao qual o filme é homônimo. Além da tradução do poema e de alguns contos para o cinema, como já foram mencionados anteriormente, este filme também estabelece uma relação *indexical exofórica* com a vida e obra de *Edgar Allan Poe*, pois *tenta* mostrar como teriam sido os últimos dias da vida do escritor, fazendo com que ele *incorporasse* um de seus personagens, *Dupin*, ao colocá-lo como detetive nas cenas de crimes praticados a partir de suas narrativas e por também escrever a sua própria morte no que seria o seu último conto na tentativa de salvar a sua namorada.

Esta característica possui uma representação *metafórica* dessa relação que é instituída com o autor. O filme tem a função, de acordo com o seu enredo, de explicar ou, pelo menos, encontrar uma resposta para os cinco últimos dias antes da morte de *Poe*. Essa lacuna na vida dele é preenchida por meio da utilização de algumas de suas narrativas e de seus poemas ou, melhor dizendo, o próprio escritor compõe a sua morte de acordo com a mesma forma como retrata a morte em sua obra. Continuando com a análise, temos na figura um Plano Geral que no primeiro momento apresenta dois elementos de destaque: há a presença do corvo ainda sentado em um galho de uma árvore e *Poe* que está em um banco. A própria composição da cena reforça a relação entre os elementos ao ser filmado em *plongée*, assim como fora encontrado quando estava à beira da morte.

A câmera se aproxima de *Poe*, depois vai se distanciando do personagem, em *plongée*, pelo qual o personagem é mostrado no sentido de cima para baixo em que dá a sensação de que o ponto de vista do diretor é o mesmo do telespectador. Logo após há um ângulo *contra-zenital* em que a lua⁵⁸ é mostrada sob a perspectiva do personagem. Em seguida há uma fusão e a lua, que há pouco estava sobre *Poe* sendo rodeada por um corvo,

⁵⁷ Ver análise do frame 1.

⁵⁸ Ver análise da figura 3.

aparece sendo refletida em uma poça de água, a qual já está inserida na cena do assassinato referente ao conto *The Murders in the Rue Morgue*.

Os gritos das mulheres que estão sendo assassinadas aparecem imediatamente quando se está inserido naquela cena. Essa é a segunda relação de existência dinâmica entre o filme e os contos, ao mostrar em outro sistema sógnico a continuação de *The Murders in the Rue Morgue* no filme, que se apresenta como o primeiro conto transladado assim como também é considerado o primeiro conto de detetive na história da literatura, sendo, consequentemente, a primeira narrativa detetivesca de Poe.

Os policiais ainda não chegaram ao local, mas o espectador pode observar essa imagem acústica dos assassinatos. Esses sons traduzem, mesmo que não apareça em cena, os crimes que estão sendo executados. O espectador apreende o que está ocorrendo na atmosfera na qual está inserido por intermédio da possibilidade de associar a presença de policiais e o dos sons. A capacidade do signo indexical de apontar ou irradiar para o que está subentendido se dá a partir da tradução que é feita por meio de inferências dos signos que compõem as imagens. A própria linguagem cinematográfica torna inteligível a mensagem que está sendo veiculada e a significação que está sendo produzida pela associação das características presentes no enredo como contiguidade dos contos. Na imagem a seguir, podemos ver quando os policiais *Capitão Eldridge* e *PC John Cantrell* chegam à cena do crime:



Frame 40 - 00:03:13

Quando chegam à casa, os policiais se deparam com a mulher mais velha deitada no chão com a garganta profundamente cortada. O que estabelece uma relação dinâmica com o grito fora do plano no momento antes de haver a transição por fusão entre o corvo no céu, frame 3, e o plano que introduz a cena do assassinato das mulheres. Assim como no conto, não há nenhum indício do assassino. Ele fugiu antes da polícia entrar na casa, além de ter

conseguido trancar a porta antes de eles adentrarem. Nesse caso, a Tradução Intersemiótica deve ser entendida como o processo de transmutação sígnica ou ação sígnica, na qual podemos analisar as relações que se estabelecem quando os dois tipos de linguagem compartilham características entre si para que haja a construção do novo texto/tradução mediante o compartilhamento de características e informações com o texto traduzido. Podemos também, como aqui está sendo feito, analisar a relação de comparação entre os significados de signos diferentes na construção de um novo interpretante de acordo com o contexto no qual eles estão inseridos e o diálogo que estabelecem entre as mídias.

Dessa forma, a *operação* de passagem de um texto verbal para um não verbal se caracteriza ao ter no segundo uma sobreposição que não anula o primeiro, ou seja, ela ocorre no sentido de acréscimo em relação ao anterior. A *imagem*, por sua vez, é um dos *possíveis produtos* que podem resultar de uma determinada semiose, como é o caso de *The Raven*. Tendo em vista que a semiose é ilimitada e ao traduzirmos um texto do campo dos *legissignos* para o *icônico*, entre tantas outras formas que podemos considerar durante a análise por estarmos tratando de várias camadas de várias semioses que aumentam à medida que também interpretamos os que se manifestam ou uma categoria em particular, temos o aparecimento de outros signos.

Se tomarmos, por exemplo, o poema ao qual o filme é homônimo ou os contos que o compõem, observamos que o seu processo de composição já é intersemiótico. Pois os textos literários se compõem por meio de uma estrutura diagramática que é pensada em causar determinada impressão já intencionada pelo autor no leitor. Isso tanto pode ser aplicado ao poema em sua estrutura na escolha das palavras, divisão das sílabas, a forma que ele pode apresentar em sua disposição no papel ou em outro meio entre outras coisas; no que concerne ao texto em prosa, a escolha de palavras não é à toa, o encadeamento dos fatos, a mensagem que se deseja veicular, entre outros aspectos, todos os elementos são signos que nos são apresentados em suas ações que, por meio de nossa interpretação, conduzem-nos a verter em outro sistema de signos aquilo que nos é exposto. Essa tradução pode ser a interpretação do texto verbal no signo *pensamento*, que é a primeira transformação permitida pela abstração ou, como é o caso do meio audiovisual, atribuímos mobilidade ao sistema verbal por meio de imagens que têm a sua existência diretamente ligada ao que lhe é anterior. No que concerne à tipologia dos signos, Expedito Ferraz Júnior (2012, p. 18) faz a seguinte observação:

Quando considera os signos em suas variedades, a semiótica peirciana examina todas as circunstâncias possíveis decorrentes da relação triádica que reproduzimos [...], relacionando-as com as categorias universais. [...] Como

já advertiu Santaella, essa classificação não se refere a espécies irreduzíveis ou excludentes de coisas, mas a aspectos ou funções que podem ser desempenhados conforme o contexto em que o signo é utilizado.

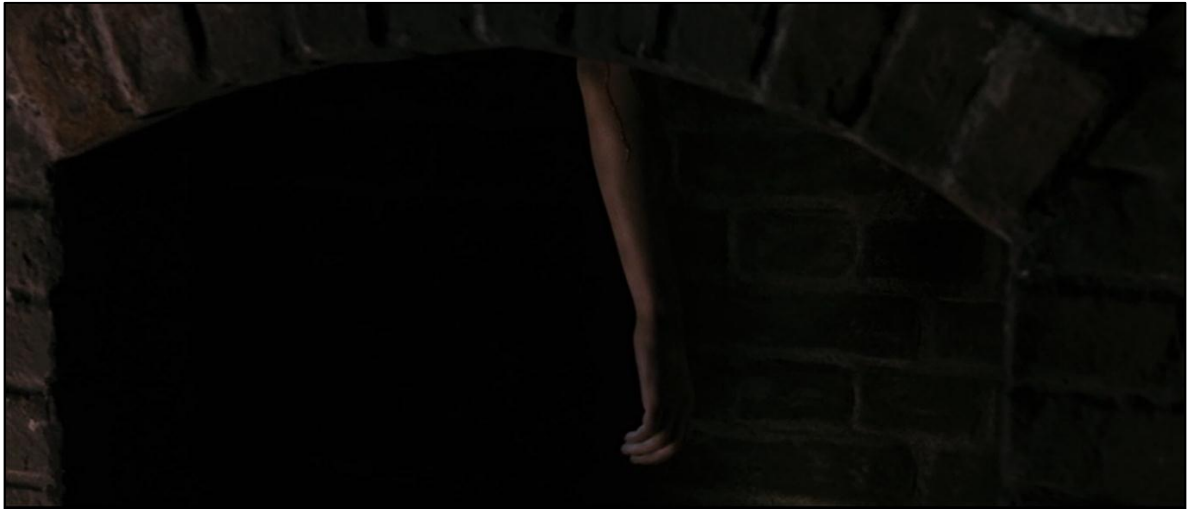
Dessa forma, mesmo observando que o enredo do filme não segue a uma *linearidade* em relação ao literário, notamos também as mudanças necessárias para atingir o efeito desejado, nesse caso, pelo diretor/roteirista. Além disso, não podemos deixar de lado as semelhanças existentes entre si. Nas imagens abaixo podemos observar algumas analogias e diferenças entre as obras. Observemos também a citação que segue às imagens:



Frame 41 - 00:03:34



Frame 42 - 00:03:50



Frame 43 - 00:04:41

They were both then lying on the sacking of the bedstead in the chamber where Mademoiselle L. was found. The corpse of the young lady was much bruised and excoriated. The fact that it had been thrust up the chimney would sufficiently account for these appearances. The throat was greatly chafed. There were several deep scratches just below the chin, together with a series of livid spots which were evidently the impression of fingers. The face was fearfully discolored, and the eye balls protruded. The tongue had been partially bitten through. A large bruise was discovered upon the pit of the stomach, produced, apparently, by the pressure of a knee. [...] L'Espanaye had been throttled to death by some person or persons unknown. [...] All the bones of the right leg and arm were more or less shattered. The left *tibia* much splintered, as well as all the ribs of the left side. Whole body dreadfully bruised and discolored. A heavy club of wood, or a broad bar of iron - a chair - any large, heavy, and obtuse weapon would have produced such results, if wielded by the hands of a very powerful man⁵⁹. (POE, 2009, p. 12-13, grifo do autor).

Obedecendo a sequência de imagens e a da descrição da cena feita por Poe no conto, perceberemos que a relação de linearidade da obra fonte com a alvo é quase *integral* no que concerne à forma como as mulheres são assassinadas e os cadáveres são encontrados.

⁵⁹ Ambas estavam postas sobre a estopa do tablado da cama na câmara onde a senhorita L. foi encontrada. O cadáver da jovem estava extremamente machucado. Por ter sido introduzido na chaminé era motivo suficiente para apresentar tantas escoriações. A garganta estava muito ferida. O corpo estava coberto por vários e extensos arranhões que começavam logo abaixo do queixo, juntamente com uma série de machucados em que se podiam ver as marcas dos dedos. O rosto estava terrivelmente descolorido e os olhos estavam fora da órbita. A língua fora parcialmente mordida. Encontraram uma grande lesão sobre o estômago, causado, aparentemente, pela pressão de um joelho. [...] L'Epaneye fora estrangulada até a morte por uma ou várias pessoas desconhecidas. [...] Todos os ossos tanto os da perna quanto os do braço direitos foram quase totalmente esmagados. A tibia esquerda estava muito fraturada, assim como todas as costelas do lado esquerdo. O corpo totalmente machucado e descolorido. Um pedaço pesado de madeira, ou uma barra de ferro – uma cadeira – qualquer arma grande e de forma arredonda poderia ter causado tamanho estrago, se manejada por um homem muito forte. (POE, 2009, p. 12-13, grifo do autor, tradução nossa).

Entretanto, no conto, o da filha é o primeiro e o da mãe é o último, ocorrendo o inverso no filme, além de, nesse momento, a aparição da primeira mulher ser uma referência aos gritos que ouvimos quando a cena do assassinato começa a nos ser apresentada desde o primeiro grito que ocorre fora de plano até o momento em que ouvimos o barulho de uma lâmina cortando a sua garganta. Não podemos também esquecer que o tablado da cama aparece de forma sutil na cena, mas está presente assim como um personagem.

No tocante às diferenças, podemos encontrá-las a partir da observação das imagens e perceber que algumas delas estão inseridas na análise que é feita no local, as quais se sobressaem entre o que está contido no texto literário e como foi transposto para o filme em relação aos *índices* e a forma como são usados para construir a sucessão de assassinatos que começaram com esse e concluirão com o de *Poe*. Contudo, a partir das relações e características que compartilham, percebemos e não podemos negar que se trata de uma representação de um conto de *Poe*, em que ele *incorporará* tanto o personagem narrador quanto o detetive amador do conto *The Murders in the Rue Morgue* que tem o seu enredo como um dos objetos imediatos que afetam o dinâmico e que resultará no filme.

Continuando a análise das imagens do filme que remetem ao conto aqui estudado, vejamos a seguir:



Frame 44 - 00:05:20

No início do conto, o narrador/personagem nos mostra as características do senhor *Auguste Dupin*: a sua capacidade analítica, a preferência pela reclusão parcial, a melancolia e o temperamento. Isso nos é mostrado na primeira cena em que *Poe* aparece no filme, o que é enfatizado no momento em que analisa o cão morto. A cena inicia com o personagem caminhando por uma rua deserta, fato que pode ser associado à passagem do livro em que o narrador e *Dupin* caminham pela rua *Palais Royal*. Vejamos:

We were strolling one night down a long dirty street, in the vicinity of the Palais Royal. Being both, apparently, occupied with thouth, neither of us had spoken a syllable for fifteen minutes at least. All at once Dupin broke forth with these words: 'He is a very little fellow, that's true, and would do better for the *Théâtre des Variétés*.⁶⁰' (POE, 2009, p. 05)

Outro aspecto a ser observado são as cores que caracterizam a cena em que tanto o ator quanto o cenário estão escuros, apresentando, no caso de *Poe*, um tom pálido e frio, a tonalidade da cena transita entre o cinza e o azul escuro. O único elemento que apresenta coloração diferente é *Poe*. O rosto dele se mostra pálido, diferente do rosto dos demais personagens que até esse momento apareceram em cena. Mesmo os cadáveres das mulheres assassinadas apresentam uma tonalidade mais natural no que se refere à cor que a pele humana possui. A camisa dele é única parte de sua vestimenta que é branca. Ele sempre está imerso na escuridão, assim como viviam o narrador-personagem e o detetive *Dupin* em *The Murders in the Rue Morgue*.

Voltando a nossa análise um pouco para as cores, podemos observar que essa característica presente durante todo o filme mostra o cuidado na cartela e composição da fotografia. Nessa cena, elas possuem um caráter iconográfico. Há todo um simbolismo por trás delas. Estamos tratando, portanto, de *legissignos icônicos* que residem em um mesmo elemento, isto porque, além de evocar as qualidades necessárias para representar por analogia as características que são denotadas no texto literário através de sua transposição para o cinema, elas possuem um caráter simbólico por estarem associadas à conveção de poder representar ou substituir determinado objeto. Dessa forma, o significado das cores que está associado às imagens exterioriza o aspecto psicológico do personagem, o qual encarna o narrador e o detetive do conto que já foi citado. Sendo assim, as cores denotam ao espectador, de maneira subjetiva, as características da personalidade do personagem sem que seja necessário a presença de um narrador para lhe explicar isto. A linguagem essencialmente composta por *hipoícones*, como é o caso do cinema, tem a capacidade de utilizar recursos singulares para esclarecer a sua própria constituição. Sigamos com análise da última imagem relacionada diretamente com o conto *The Murders in the Rue Morgue* com a chegada do *Detetive Emmet Fields* à cena do crime:

⁶⁰ Ver nota 37.



Frame 45 - 00:10:44

No frame 45, *Fields* aparece em um duplo enquadramento no momento em que está averiguando a janela, que seria o único meio que o criminoso poderia utilizar para poder evadir-se do local. Para que se possa chegar a *Poe* e perceber que os crimes que estão sendo cometidos são todos baseados em contos do escritor, é necessário que o *Detetive Emmett Fields* note na janela a mola e os pregos cerrados. Este artifício permitiu ao assassino poder fugir com facilidade do quarto em que as duas mulheres moravam sem que a polícia conseguisse capturá-lo, deixando nessa referência à obra de Edgar o principal indício que o detetive deveria seguir.

Ao se aproximar da janela e conseguir abri-la, o inspetor percebe que aquele cenário lhe é familiar, remetendo assim ao conto *The Murders in the Rue Morgue*. O assassinato de duas mulheres em um apartamento no quarto andar, além do que já foi mencionado sobre a porta estar trancada por dentro, são referências diretas com o conto. Percebemos que o processo de investigação criminal no filme é semelhante ao do enredo do *tale*. Este momento é um dos vários em que as características compartilhadas entre as obras se tornam mais perceptíveis. Mesmo que haja personagens diferentes ou a aparição do escritor dos contos como investigador dos crimes que ele mesmo escreveu, não podemos negar a transposição de elementos do texto literário que serão representados com a utilização de novos signos com os quais estabelecem uma correlação estética e semântica com a *preservação do significado* mediante a transmutação da representação de suas características, pois ainda transmite a mesma informação mesmo estando em outro tipo de linguagem, portanto:

[...] se deve concluir que ambos apresentam-se como testemunho que, embora compartilhem de características em comum, as formas de manifestação da arte e da linguagem apresentam-se diferentes de acordo com

o contexto no qual estão inseridas, mas que mantém traços que em dado momento se cruzam e se assemelham de acordo com o objeto escolhido para análise e a relação que os signos podem manter entre si. Extravasando assim a leitura distraída das obras e percebendo que a correlação entre elas não está no simples fato de atentar para uma personagem que representa outra em um meio semiótico diferente, mas também observar os signos que estão circundando o qual se está estudando. (VASCONCELOS, 2014, p. 67)

Dessa maneira, entender a Tradução Intersemiótica como a relação entre as partes que estão envolvidas na transmutação em seu aspecto diádico por meio dos vínculos que possuem, mas que também acarretam modificações para haja a adaptação ao meio no qual agora está inserido. Através do compartilhamento de informações, significados e transferência sígínica que levará, conseqüentemente, a uma relação de proximidade semântica entre as duas partes e que o filme representará ao reorganizá-lo em sua linguagem em consequência dos próprios recursos utilizados em sua constituição.

O segundo conto que aparece na narrativa é *The Pit and the Pendulum*⁶¹. No enredo dessa estória, um homem que foi condenado no período da inquisição é submetido a diversos métodos sofisticados de tortura⁶². Em relação a essa característica, Poe a menciona quando está envolvido em uma confusão em uma taverna em Baltimore, de onde é expulso. Essa referência é a primeira indicação de que o conto terá as suas características transplantadas para o enredo do filme. Digamos que este seja o primeiro estágio da tradução de *The Pit and the Pendulum* na tradução. Segue abaixo o texto que faz referência ao início do conto e ao momento em que *Griswold* espera por sua morte:

I was sick – sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. The sentence – the dread sentence of death – was the last of the distinct accentuation which reached my ears. After that, the sound of the inquisitorial voices seemed merged in one dreamy indeterminate hum⁶³. (POE, 2009, p. 190)

No conto, a cela, na qual o condenado se encontra, há um poço e, sobre ele, um pêndulo que possui uma lâmina em forma de meia lua, assim como a lâmina que cortou *Griswold*⁶⁴ e como é apresentada no frame 46. Embora ele não tenha sido condenado

⁶¹ Ver figura 17.

⁶² Ver figura 12.

⁶³ Eu estava doente – doente, à beira da morte com aquela longa agonia; e quando por fim me desamarraram, e permitiram-me sentar, senti que os meus sentidos estavam me deixando. A sentença - a pavorosa sentença de morte - foi a última da ênfase distinta que chegou aos meus ouvidos. Depois disso, o som das vozes inquisitoriais parecia um murmúrio em que se fundiam indistingüivelmente como em um sonho. (POE, 2009, p. 190, tradução nossa)

⁶⁴ Frame 17.

mediante julgamento, tampouco a narrativa fílmica seja ambientada durante o período de ação da inquisição, o crítico foi *condenado* pelo assassino por sua relação nada harmoniosa com *Poe*. Vale ressaltar também que, ao ter a sua existência ligada diretamente a *Poe*, nesse aspecto o filme inverte alguns fatos na biografia de Edgar. Pois *Griswold* não morreu antes de *Poe*, tendo ele ficado designado pelo escritor para ser o seu biógrafo. E o imaginário que hoje temos sobre Edgar é fruto da forma denigrescível como ele o descreveu após a sua misteriosa morte. Na imagem a seguir, podemos observar como o pêndulo foi traduzido para o filme, a imagem sombria do local do assassinato que tem apenas uma entrada de luz que é a janela, ao lado esquerdo, a qual ilumina o ponto central, *Griswold*, o que dá mais intensidade ao tom frio que marca a fotografia do filme. Podemos também notar que ele tem a sua representação traduzida para o filme, no que concerne ao fato de o seu eixo estar localizado no centro da cena e a vítima abaixo, assim como era no conto. Embora não haja um poço, mas vemos que o personagem *Griswold* está exatamente no centro da sala. Vejamos no frame 46:



Frame 46 - 00:16:28

Algumas das características representativas que possuem referências presentes no conto e que são traduzidas para o filme são, por exemplo, a cor da roupa dos juízes da inquisição que é igual a do assassino – preto; os métodos de tortura que são representados pela mesa contendo várias facas e outros objetos que fazem referência ao conto, estabelecendo essa característica de representação. Essa situação é descrita no conto da seguinte maneira:

Looking upward, I surveyed the ceiling of my prison. It was some thirty or forty feet overhead, and constructed much as the side walls. In one of its panels a very singular figure riveted my whole attention. It was the painted picture of Time as he is commonly represented, save that, in lieu of a scythe,

he held what, at a casual glance, I supposed to be the pictured image of a huge pendulum such as we see on antique clocks⁶⁵. (POE, 2009, p. 195)

Para caracterizar a duração da tortura descrita no conto através da linguagem do cinema, o tormento do personagem é representado em três momentos: o primeiro é quando ele está deitado e amarrado em uma mesa e ouvimos o som de algum instrumento perfurar a sua carne, mas não vemos. Apenas temos a imagem acústica, somos testemunhas auriculares, para estabelecermos uma relação de comparação entre a característica que objeto tem de poder cortar, junto com a expressão e o grito do crítico causado pela dor que sente. Dessa forma, a tortura é metaforizada diante da tradução que fazemos por meio da associação desses elementos na cena; no segundo, ocorre uma tortura psicológica, não só pelo fato de saber que morrerá, mas também pela prolongação da sua morte; o terceiro se dá quando acontece a morte do crítico em que *Ivan* aciona uma alavanca que faz com que o pêndulo se mova e, lentamente, vá descendo até que o corte ao meio.

O terceiro conto presente na narrativa é *The Masque of the Red Death*⁶⁶, ao qual são feitas referências duas vezes. A primeira com a máscara vermelha deixada em cima da face de *Griswold* como índice do próximo crime que será cometido. A segunda é durante o baile na casa de *Charles Hamilton*. A primeira aparição desse conto no filme tem toda a sua história representada através de uma máscara que terá o seu significado aludido à sucessão de crimes que estão acontecendo. Sendo assim, temos uma relação do significado do conto que está vinculado ao ambiente dos crimes, o que, além de indicar, também elucida parcialmente as características do próximo delito.

A segunda vez em que há alusões ao conto que é encenado no filme ocorre durante o baile no museu. Sabemos que, em *The Masque of the Red Death*, o príncipe *Próspero* promove uma festa na qual todas as pessoas presentes eram *selecionadas*. Ninguém que estivesse acometido pela peste negra poderia estar ali. Entretanto, ele não pode fugir do seu destino. À meia noite, a morte, fantasiada com uma máscara, entra na festa e o primeiro a sucumbir é o anfitrião.

A característica do conto que é transmutada e representada foi modificada. O anfitrião não é levado pela *morte*, mas a filha dele. Tendo em vista que a pessoa que deve ser

⁶⁵ Olhando para cima, examinei o teto de minha prisão. Era cerca de trinta ou quarenta pés acima de mim, e fora construído como se fossem as paredes laterais. Em um de seus painéis, uma figura muito singular atraiu toda a minha atenção. Era o retrato pintado do Tempo como ele é geralmente representado, à ressalva de que, em vez de uma foice, ele segurava o que, à primeira vista, parecia retratar a imagem de um enorme pêndulo, como vemos em relógios antigos. (POE, 2009, p. 195, tradução nossa).

⁶⁶ Ver imagens 21 e 22.

atingida pelo assassino com o sequestro de *Emily*, na verdade, é *Poe*. O personagem mais oportuno para ser sequestrado naquele local é a jovem *Emily*. A morte também é metaforizada, além de ser personificada na figura de *Ivan*, ela tem a função de também levar o escritor. Ela o persegue através de seus contos que ganham vida na realidade ficcional dos personagens ao matar para que *Poe* possa voltar a escrever.

O quarto conto em cena é *The Mystery of Marie Rogêt*⁶⁷. A narrativa do conto se desenvolve em Paris, no qual, *Marie Rogêt*, uma bela jovem que trabalha em uma perfumaria famosa naquela cidade foi encontrada morta à beira de um rio. No filme, uma atriz que interpretava Lady MacBeth no teatro Imperial, em Baltimore, desapareceu. O cadáver da atriz foi encontrado em uma caixa de madeira quando um médico iria examina o corpo de um homem junto com um grupo de estagiários. Mas, ao abrir a caixa, eles se surpreendem, pois não só se tratava de um cadáver diferente, como também tinha um corvo preso junto com o corpo.

A atriz foi utilizada para representar a jovem, tendo em vista que as pistas deixadas pelo serial killer eram todas baseadas em contos de *Poe*. Entretanto, nessa evidência que o escritor e a polícia seguirão, foi acrescentado sangue de palco às mãos da vítima com o intuito de levar os investigadores associarem-na ao teatro para que lá eles localizassem o próximo elemento de um conjunto de vestígios que seriam produzidos com partes do corpo de outra vítima, o marinheiro *Maurice Robichaux*.

A pista que *Poe* e *Fields* encontraram no armário de *Robichaux*, no teatro, como já foi explicado no tópico destinado à análise dos índices/pistas, foi a língua do marinheiro, a qual foi cortada para que *Poe* conseguisse estabelecer uma relação entre ela e o conto *The Facts in the Case of M. Valdemar*⁶⁸. No qual um homem acometido por tuberculose, aparentando ser um zumbi, tendo em vista que está em um estágio terminal da doença, é hipnotizado pelo narrador/personagem.

M. Valdemar se encontra em um estado suspenso entre a vida e a morte. A única forma que ele encontra para poder se comunicar é por meio da vibração de sua língua. Ele é uma espécie de massa podre em cima de uma cama. Tudo o que o sustenta à vida é a hipnose à qual ele está submetido. É esse caráter do conto que é representado através da língua do marinheiro com uma pena nela espetada, o que comporá uma relação de comparação e alusão ao corpo do marinheiro e o relógio de *Charles Hamilton* que foi colocado na boca dele para indicar a longitude do que poderia ser a localização de *Emily*.

⁶⁷ Ver imagem 23.

⁶⁸ Ver figura 24.

Ainda utilizando *Maurice*, o assassino traz ao enredo do filme o conto *The Cask of Amontillado*. Nesse conto, o personagem *Montresor* resolve se vingar de *Fortunato* por ele o ter ofendido. Considerando-se que sabia que *Fortunato* não conhecia nada a respeito de vinhos, utilizou esse subterfúgio para atraí-lo à sua armadilha. Por ser muito vaidoso, *Fortunato* não resistiu à provocação feita por *Montresor* para que ele pudesse reconhecer se o barril era mesmo de vinho amontillado ou não. Caso *Fortunato* não pudesse, ele chamaria outra pessoa que pudesse fazer isso e analisar o conteúdo do tonel.

A relação da representação de algumas particularidades desse conto são traduzidas para o filme pelo fato do marinheiro *Maurice Robichaux* ter ido a Baltimore em um navio que tinha o mesmo nome do personagem emparedado. Eles só chegam a essa pista por que *Fields* e *Cantrell* foram às docas investigar quem era o marinheiro. É através de menções que o detetive faz que levam *Poe* a abduzir os fatos. Então, eles vão aos túneis da cidade em busca do assassino, haja vista que em Baltimore não há catacumbas, ao contrário do conto. É este aspecto representado por meio da tradução indicial que permite fazer essa analogia entre o personagem *Fortunato* emparedado na estória e o marinheiro que foi emparedado no filme. É esse segundo nível de correspondência entre as duas linguagens que estabelece esse diálogo entre o texto traduzido e a tradução. João Batista Cardoso (2008, p. 49), falando sobre cenário, cita Santaella (2001), e acrescenta que “no segundo nível, em correspondência com o índice, as Formas figurativas’, nas quais existe a denotação – no caso do cenário, por exemplo, se pode reconhecer uma sala de estar, um *foyer*, diferenciar uma enseada de uma gruta, ou seja, quando cenário é reconhecido e observado [...]”.

Por fim, o último conto é *The Tell Tale Heart*. Este conto tem a sua história narrada por um narrador, como uma espécie de confissão, em que ele diz ser fiel ao seu amo, mas não aguenta mais olhar para o senhor idoso, em especial por causa do seu olho. Esse conto é inserido na narrativa como *inspiração* do assassino para esconder *Emily*. Ele revela a *Poe*, depois que o escritor já tinha bebido o veneno, o lugar onde ela está por intermédio de uma citação do final do conto. Assim, *Poe* associa a estória ao esconderijo da jovem, uma vez que em *The Tell Tale Heart* o assassino mata o amo e o desmembra para que possa depositar os restos mortais entre as vigas para depois recolocar as tábuas do assoalho do quarto para cobrir as partes do corpo do cadáver. Além dessa referência do conto ao local onde a jovem está presa, há uma conexão entre tudo o que *Ivan* faz e a morte de *Poe*, já que ele também era *fiel* ao escritor, mas o torna mais uma de suas vítimas ao justificar esse fato por *Edgar* ter parado de escrever, o que o levou à loucura.

Além da representação dessas características dos contos no enredo do filme, é importante também associarmos a essas representações o fato de *Poe* estar escrevendo um novo conto para que possa salvar *Emily*. Isto faz com que o personagem adquira e represente a forma como o assassino descreve o que acontece, ou seja, esse novo personagem, *Ivan*, que faz parte apenas da diegese da tradução não só representa todos os assassinos dos contos que foram traduzidos, mas também passa por um processo de aquisição das características deles na composição de seu personagem. Em *The Tell-tale Heart*, o assassino descreve no presente o que aconteceu no passado; no caso do filme, *Poe* descreve o que acontecerá no futuro, tendo em vista que o que ele expõe em seu novo conto será seguido pelo assassino para o desfecho do crime e para que *Poe* salve a vida de *Emily* que, em troca disso, ele barganha a sua própria vida. *Emily*, ao contextualizarmos-la nos fatos referentes aos últimos dias da vida de *Poe*, representa Sarah Elmira Royster Shelton que, de acordo com Bloomfield (2008), foi uma ex-namorada de *Poe*. Após várias recusas de casamento recebidas, por Edgar, de diversas mulheres, essa viúva aceitou em *tempo recorde*, como coloca Bloomfield, o pedido de casamento do desesperado escritor após vinte e dois anos do primeiro pedido que ele a fizera. Entretanto, dois meses após Elmira ter aceitado o pedido e recebido alguns presentes dele, “um adorno para o cabelo e uma caixa de pó-de-arroz de madrepérola” (BLOOMFIELD, 2008, p. 123), ele morreu.

Para finalizarmos a nossa análise, faz-se necessário destacar algumas características importantes na composição do filme que são fundamentais nele. O primeiro aspecto é a fotografia que foi responsabilidade de Danny Ruhlmann. As características góticas dos cenários descritos nos contos de *Poe* são enfatizadas pelo tom frio das cores, que criam o que podemos denominar de *ambiente favorável* para que os crimes aconteçam. Para conseguir exprimir essas qualidades por meio das imagens, em referência à obra traduzida, as locações feitas na Sérvia e na Hungria proporcionaram a impressão necessária à construção do efeito de terror e mistério que gerará o horror nessa *atmosfera* em que os personagens estão inseridos. As cores que mais se repetem, por exemplo, são o preto, cinza e um tom azulado que denotam também uma sensação de frio que pode ser associada, no caso de *Poe*, à sua solidão e futura morte, levando o espectador a abduzir que algo ruim sempre está prestes a acontecer. Essa característica monocromática das cores do filme, associadas à escolha também das cores dos personagens, que não fogem a essa característica peculiar, sugere uma morbidez maior ao protagonista, embora a tonalidade pálida da pele seja comum também aos outros personagens, embora em menor nível. Essa propriedade só é *quebrada* em alguns

momentos da narrativa em que a luz de velas, presente em cena, deixa a imagem em uma coloração alaranjada.

Indo além do que o significado das cores possa exercer na narrativa, esse também é um traço referencial à realidade exterior aos contos e ao filme. No século XIX era comum que algumas mulheres, por exemplo, quisessem parecer extremamente pálidas e que qualquer sinal de uma vida saldável era rejeitado por elas. Algumas consumiam vinagre para aparentar possuir um aspecto pálido. Em relação às roupas, os vestidos, como o de *Emily* e outras poucas mulheres que aparecem em cena, são claros, com ombros à mostra por meio de uma gola aberta e um profundo decote chamado *en coeur*, *gilet-cuirasse* e as saias dos vestidos eram arredondadas. De acordo com Ximenes, “A mentalidade do Romantismo vislumbrava uma fuga a realidade humanística, em que prevalecia a imaginação ao espírito crítico. Era a época dos contos de fadas, da música lírica de Schumman, Schubert, Liszt e Chopin” (XIMENES, 2009, p.54).

No que diz respeito às roupas masculinas, os homens procuravam ter uma aparência *distinta* com roupas justas, gola alta, cartola, barba, plastron, costeleta, bigode com as extremidades reviradas e cabelos curtos compunham a sua imagem no século XIX. Essas características, por exemplo, podem ser observadas nos personagens masculinos, com exceção de *Poe* que, ao contrário das imagens que estamos acostumados a ver dele, está usando um cavanhaque. O que não é característico do século em que a trama ocorre, o que faz com que o espectador *desperte* de sua imersão no enredo e reconheça essa diferença. Entretanto, também é importante ressaltar que *Poe* sempre está em cena com roupas que remontam às que ele está vestindo na *Ultima Thule*⁶⁹. Além desse fato, em uma tentativa de justificar o acontecimento de *Poe* ter sido encontrado à beira da morte com roupas que não eram suas, a abdução que podemos fazer sobre essa característica é que a excelente estruturação do roteiro foi preocupada em criar o fato de incendiar a casa em que *Poe* morava, juntamente com todos os seus pertences, sobrando apenas o furão *Carl*, o que o fez hospedar-se na casa de *Fields*. Além dessa observação na relação entre o que acontece no filme e a vida de *Poe*, cabe também ressaltar que no conto *The Black Cat* a casa do narrador-personagem incendeia de forma inexplicável após o narrador enforcar o gato *Pluto*. O que provavelmente fê-lo tomar algumas roupas emprestadas, o que justificaria, por essa abdução, a relação indexical exofórica de o personagem estar, no momento de sua morte, com roupas que não lhe pertenciam.

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas107a.htm>> e em anexo, figura 24.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os paralelos entre [...] abdução, em Peirce, e raciocinação, em Poe, são claros. O que não fica suficientemente claro é em que medida Poe influenciou Peirce, embora essa questão mereça ser colocada. Não há dúvidas quanto ao fato de que Peirce foi um leitor de Poe – até mesmo um leitor atento e entusiasta. Poe é mencionado inúmeras vezes nos *Collected Papers* e nos manuscritos de Peirce. Na verdade, um dos manuscritos leva o título de ‘Quirografia da Arte’ e trata-se de uma tentativa de, através do estilo de escrita, transmitir informação sobre os primeiros versos de ‘O Corvo’, de Poe. Evidentemente, este não é um ato de um leitor indiferente ou casual (Peirce s/d: Ms. 1539). (HARROWITZ, 1991, p. 216, grifos do autor).

Ao longo desta pesquisa, analisamos o trabalho de detetive nos contos de Poe que foram traduzidos ao filme *The Raven*. James McTeigue, Ben Livingston e Hannah Shakespeare não só traduziram os contos, mas também o método de raciocinação do narrador dos contos detetivescos de Poe ao incorporá-lo no próprio narrador que, além de personagem, é protagonista e autor do enredo dos crimes que são cometidos. Aliado a esse aspecto, aplicamos a Teoria Geral dos Signos de Charles S. Peirce, enfatizando a análise do aspecto indiciário que promoveram raciocínios abduativos que geraram uma conclusão marcada por uma investigação caracterizada pela inovação e criatividade que envolveu os personagens e o espectador. Em relação ao segundo, podemos dizer que há um certo nível de interatividade nesta tradução de textos de uma mídia narrativa a uma performativa ao envolver o espectador como um tipo de testemunha dos crimes e que, ao mesmo tempo, ele precisa *descobrir* quem é o assassino, promovendo uma imersão das pessoas que assistem ao filme na investigação criminal ao promover também no público o desenvolvimento de silogismos cuja relação entre a *regra* e o *resultado* – termo médio – levará ao *caso*, um interpretante formado a partir da observação de premissas hipotéticas que serão testadas, resultando no *caso/conclusão*.

Embora, de acordo com Hutcheon (2013), na divisão dos modos de engajamento, ela defina as adaptações cinematográficas e de outras mídias análogas como *mídias performativas*, nas quais há a atuação inspirada em artes cênicas, enquanto uma *mídia interativa* seja aquela, tal qual o videogame, em que determinado usuário possa interagir de forma dinâmica com determinados programas mediados por procedimentos computacionais, não podemos negar, pelo menos de certo modo, a possibilidade dada ao leitor de textos literários/textos cinematográficos detetivescos de interação no processo de investigação ao

abduzir hipercodificadamente ou hipocodificadamente as informações que lhes são dadas e somadas ao seu conhecimento prévio, tornando-o um dos detetives na apuração dos fatos.

A Tradução Indicial ou Transposição permitiu analisar, por meio de imagens indexicais, as descrições, feitas por Poe em seus contos, do ambiente e a forma como os crimes aconteciam ao trazer para a *vida real*, na diegese fílmica, dos personagens que *incorporaram* os personagens dos contos de Edgar. Outro fato que contribuiu para a interpretação que fazemos sobre os acontecimentos em *The Raven* é a preocupação com as cores e o figurino dos personagens que remontam ao romantismo norte-americano. A palidez dos personagens, as roupas femininas e masculinas, os detalhes no cabelo e, também, o destaque para a roupa de Edgar Poe, sempre fazendo referência à sua imagem do daguerreotipo *Ultima Thule*.

Todos esses elementos que se conectam e estabelecem relações dinâmicas com o que está presente nos contos de Edgar ou com a sua vida e, conseqüentemente, com a sua morte que é o fato central do enredo do filme que é narrado em *flashback* ao metaforizar o fluxo de consciência, são formas as quais o cineasta chegou para traduzir significados e construir referências entre os dois tipos de mídia ao criar um novo signo diretamente afetado pelo seu anterior que será abstraído a partir da experiência de interpretação do filme em relação aos textos literários. Pois, uma nova semiose implica na criação de um novo signo, sendo assim, traduzir intersemioticamente também é um processo de criação ou recriação de uma determinada mídia em outra. Vejamos a observação de Otávio Paz (1971):

Traduzir é muito difícil, não menos difícil do que escrever textos mais ou menos originais – mas não é impossível. [...] Tradução e criação são operações gêmeas. De um lado, [...] a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação. (PAZ apud PLAZA, 2007, p. 26).

Dessa forma, podemos observar que, quando falamos sobre Tradução, torna-se necessário não só observar o seu resultado, mas o processo pelo qual passou para poder chegar ao produto de um novo texto. Sendo assim, precisamos buscar compreender como esse procedimento se desenvolve, ou melhor, como se dá essa relação sógnica na construção de um novo significado de algo que já conhecemos.

De acordo com as discussões desenvolvidas ao longo desse trabalho acerca da relação entre Literatura, Cinema e Semiótica, associando a isso também alguns outros elementos para exemplificar o que trabalhamos, como foi o caso da Unidade de Efeito e a Teoria da Adaptação, chegamos ao momento de concluirmos este trabalho. O que sempre é

complicado, uma vez que a produção de um signo sempre gera outro infinitamente. As considerações finais aqui colocadas sobre esta pesquisa não marcam o seu fim, mas sim uma breve pausa nessa jornada sobre os estudos semióticos que são capazes de gerar infinitas reverberações sobre os *corpora* e a categoria analítica utilizados para produzir os argumentos aqui apresentados. Haja vista as infinitas ações que o signo produz e que possibilitam diversas formas de observar o mesmo objeto à luz de uma mesma teoria.

Já que o pensamento é sógnico e, quando o exteriorizamos, este processo também é um ato Tradutório Intersemiótico, independentemente do tipo de linguagem em que será externado, estamos, pois, sempre transitando entre sistemas diferentes de signos. Assim também se dá com o diálogo entre a Literatura e o Cinema, uma arte é transposta para outra adquirindo novos signos em uma nova interpretação.

O objetivo deste trabalho foi alcançado, conseguimos mostrar como se pode aplicar a Teoria Geral dos Signos de Peirce por meio do índice e da Tradução Intersemiótica Indicial, entre outros signos que também constituem os textos traduzidos e a sua tradução, além de reforçar a afirmação feita pelo próprio Peirce que *o homem é um signo*, a qual teve como um exemplo metafórico Edgar A. Poe ao incorporar o seu próprio poema, *The Raven*, e mostrar que a sua vida pode ser índice de sua obra e vice-versa ao ser transposto para o universo de seus contos e poemas e *revelar*, ao menos na diegese de *The Raven*, uma meta-abdução de como foi a sua morte.

Para mostrarmos que a Semiótica pode ser aplicada a qualquer área, em especial às áreas que utilizam a linguagem verbal e audiovisual de forma estética, como ocorreu aqui, optamos também por mostrar como a Teoria da Unidade de Efeito, formulada por Poe, se aproxima do índice de Peirce, além de acrescentarmos, junto com as considerações sobre o cinema, a temática da abdução de Peirce que é similar à raciocinação de Poe para que possamos compreender como se dá o desenvolvimento do pensamento por meio índices até chegarmos a um dado argumento. Por último, aplicamos a teoria que analisamos e explicamos nos capítulos anteriores aos *corpora* aqui estudados.

Por meio das considerações da teoria utilizada para desenvolver esta pesquisa e de outras teorias complementares relacionadas ao campo da Literatura e ao do Cinema, pudemos enveredar por caminhos distintos, mas que nos levaram ao ponto de chegada pretendido: a análise do caráter indexical da investigação criminal. Iniciamos com uma breve contextualização da vida e obra de Edgar A. Poe e do desenvolvimento da Semiótica até chegarmos a Charles S. Peirce.

5. REFERÊNCIAS

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **Concepts in film theory**. New York: Oxford University Press, 1984.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BONFANTINI, M. A.; PRONI, G. Suposição: Sim ou Não? Eis a questão. In: **O Signo de Três**. ECO, U.; SEBEOK, T. A. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 131-148.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.

BULLARA, B.; MONTEIRO, M. P. **Cinema**: uma janela mágica. 2. ed. Rio de Janeiro: Cineduc, 1991.

CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARDOSO, J. B. F. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Anablume, 2008.

CARETTINI, G. P. Peirce, Holmes, Popper. In: **O Signo de Três**. ECO, U.; SEBEOK, T. A. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 149-170.

CHANDLER, D. **Semiótica para principiantes**. Escuela de Comunicación Social de La Universidad Politécnica Salesiana: Quito, 1998.

DANCYNGER, K. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2007.

DELEUZE, G. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DIAS, A. A. **Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant**: relatos de obsessão e horror. Revista Idéias (UFSM), v. 25, p. 1, 2010.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **Literatura e Cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: UFOP, 1999.

- ECO, U. Chifres, cascos, canelas: Algumas Hipóteses Acerca de Três Tipos de Abdução. In: **O Signo de Três**. ECO, U.; SEBEOK, T. A. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 219-243.
- ESPOSITO, M. de C. **Criando o mundo com sons: pós-produção de som e sound desing no cinema**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.
- FERRAZ JÚNIOR, E. **Semiótica aplicada à linguagem literária**. João Pessoa: UFPB, 2012.
- FIDALGO, A. **Semiótica: A Lógica da Comunicação**. Portugal: UBI. 1998.
- GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 143-179.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HARROWITZ, N. O Arcabouço do Modelo de Detetive: Charles S. Peirce e Edgar Allan Poe. In: **O Signo de Três**. ECO, U.; SEBEOK, T. A. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 199-218.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.
- IBRI, I. A. **Kósmos Noétós**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo Imagens no Cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- KIEFER, C. **A poética do conto**. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.
- NIETZSCHE, F. W. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NÖTH, W. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- _____. **Handbook of Semiotics**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- OPOLSKI, D. R. **Análise do design sonoro do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira**. Dissertação (Mestrado - Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes, Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- PEIRCE, Charles S. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Vols. I-VIII, Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur Burks, eds. Harvard University Press, 1931-58.
- _____. **Semiótica e filosofia**. Tradução de Octany Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 3. ed.
- PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente**. 2.ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

POE 200 anos. Disponível em: <<http://literatortura.com/2015/07/poe-200-anos-autores-nacionais-escrevem-contos-inspirados-em-edgar-allan-poe-2/>>. Acesso em 09 de janeiro de 2015.

_____. **Poemas e Ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

_____. **The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Wordsworth Library Collection. Ware: Wordsworth Editions Limited, 2009.

SANA. **Século XIX – Parte 2: A Moda na Era Vitoriana**. Disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/seculo-xix-parte-2-moda-na-era-vitoriana.html>>. Acesso em 04 de janeiro de 2016.

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

_____. **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **A assinatura das coisas: Peirce e a literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira, Thompson Learning, 2005.

SEBEOK, T. A. Um, Dois, Três, U B E R D A D E Desta vez. In: **O Signo de Três**. ECO, U.; SEBEOK, T. A. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 01-12.

The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/index.htm>>. Acesso em 17 de junho de 2016.

THE RAVEN. Direção: James Mc Taigue. Produção: Philip D'Antoni. Intérpretes: John Cusack, Luke Evans, Alice Eve, Brendan Gleeson, Oliver Jackson-Cohen, Jimmy Yuill, Kevin McNally, Sam Hazeldine, Pam Ferris, John Warnaby, Brendan Coyle. Paris Filmes, DVD, 2012.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. de O. (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 169-204.

VASCONCELOS, C. M. de A. **Signos, signos, signos:** o Dante hamletiano no som e fúria da tradução intersemiótica. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Letras), Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014.

XIMENES, M. A. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** São Paulo: Estação das letras e cores, 2009.

ANEXOS

Ficha técnica do filme analisado

The Raven

(O Corvo, Brasil, 2012)

Gênero: Suspense, crime, mistério

Direção: James McTeigue

Tipo: Longa-metragem, DVD

Países: E.U.A., Espanha, Hungria e Sérvia

Duração: 110min

Roteiro: Ben Livingston, Hannah Shakespeare

Elenco: Aidan Feore, Alice Eve, Ana Sofrenovic, Brendan Coyle, Brendan Gleeson, Dave Legeno, Ian Virgo, Jason Ryan, Jimmy Yuill, John Cusack, Karen Strassman, Kevin McNally, Luke Evans, Oliver Jackson-Cohen, Pam Ferris, Péter Fancsikai, Sam Hazeldine, Sergej Trifunovic

Produção: Aaron Ryder, Marc D. Evans, Trevor Macy

Fotografia: Danny Ruhlmann

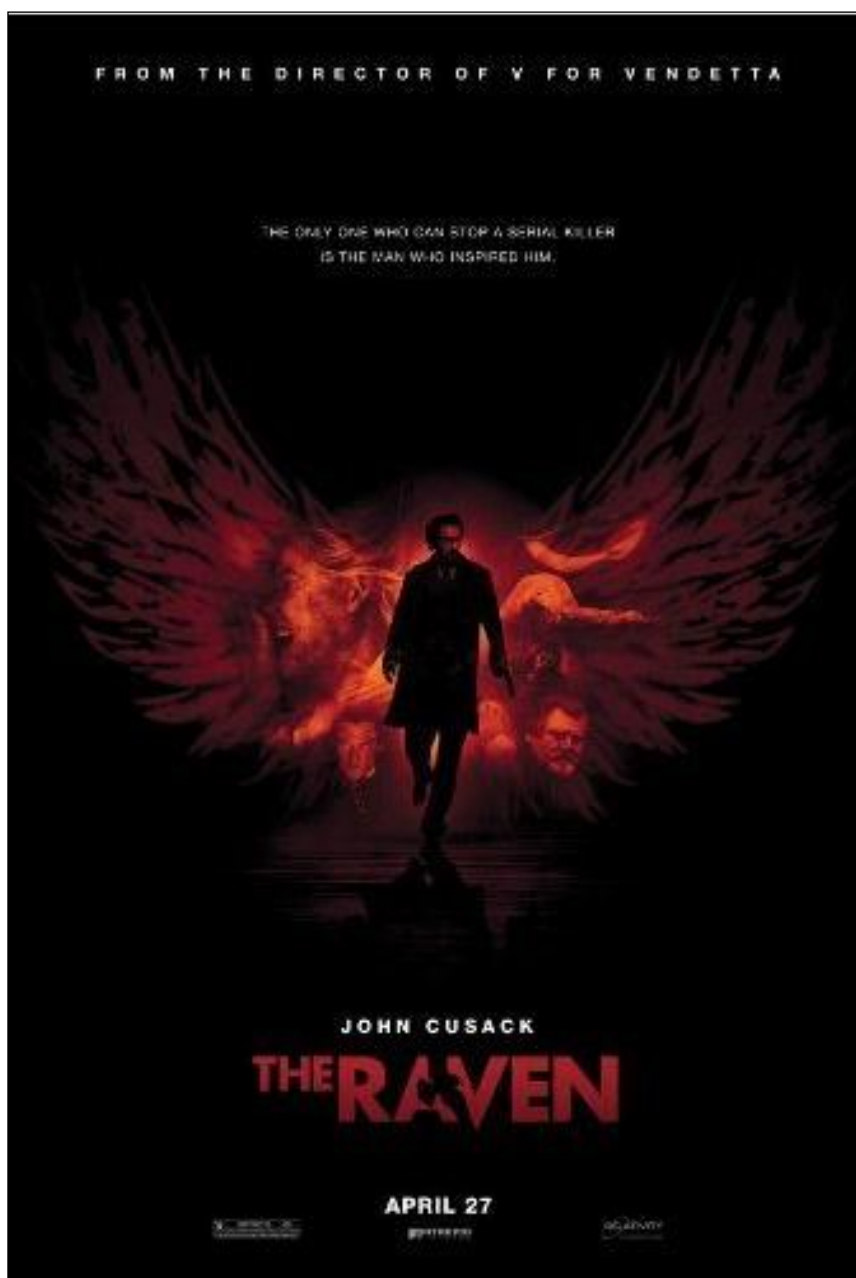


Figura 1 Poster do filme *The Raven*, 2012.

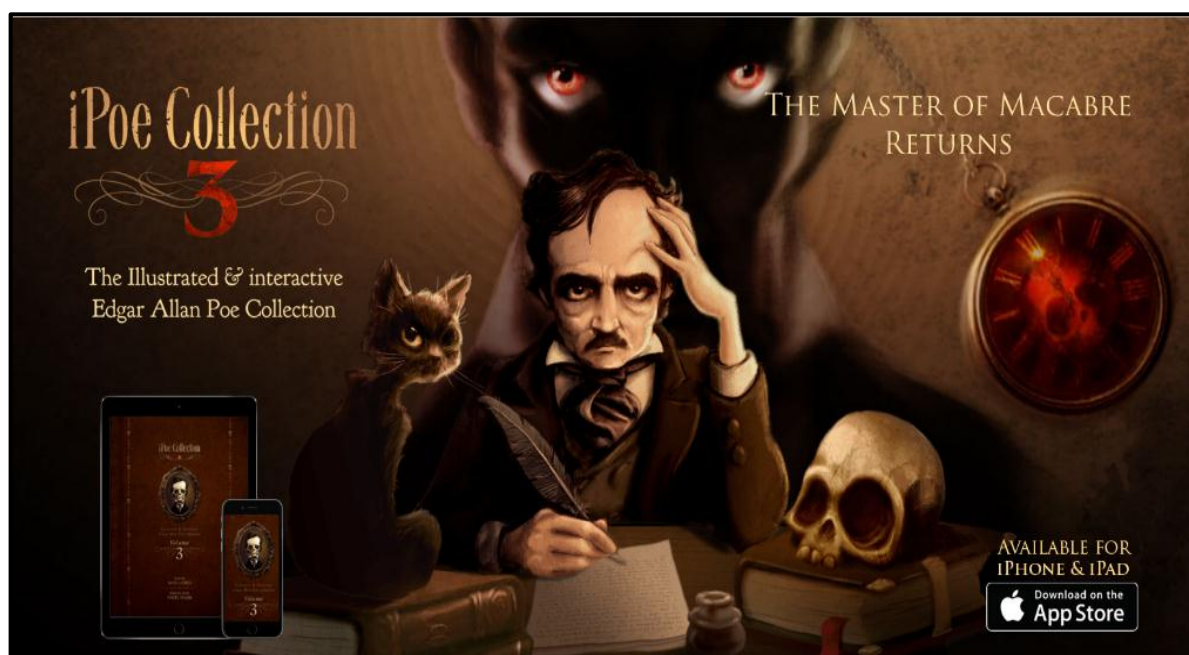


Figura 2 Aplicativo Ipoe - Disponível em: <<http://ipoecollection.com/>>. Acesso em 12 de julho de 2015.



Figura 3 Midnight Mистерies - Disponível em: <<http://www.superdownloads.com.br/jogos-online/midnight-mysteries-the-edgar-allan-poe-conspiracy.html>>. Acesso em 15 de setembro de 2015.



Figura 4 Lenore: the cute little dead girl - Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=Ku-vdR_zZhM>. Acesso em 16 de setembro de 2015.

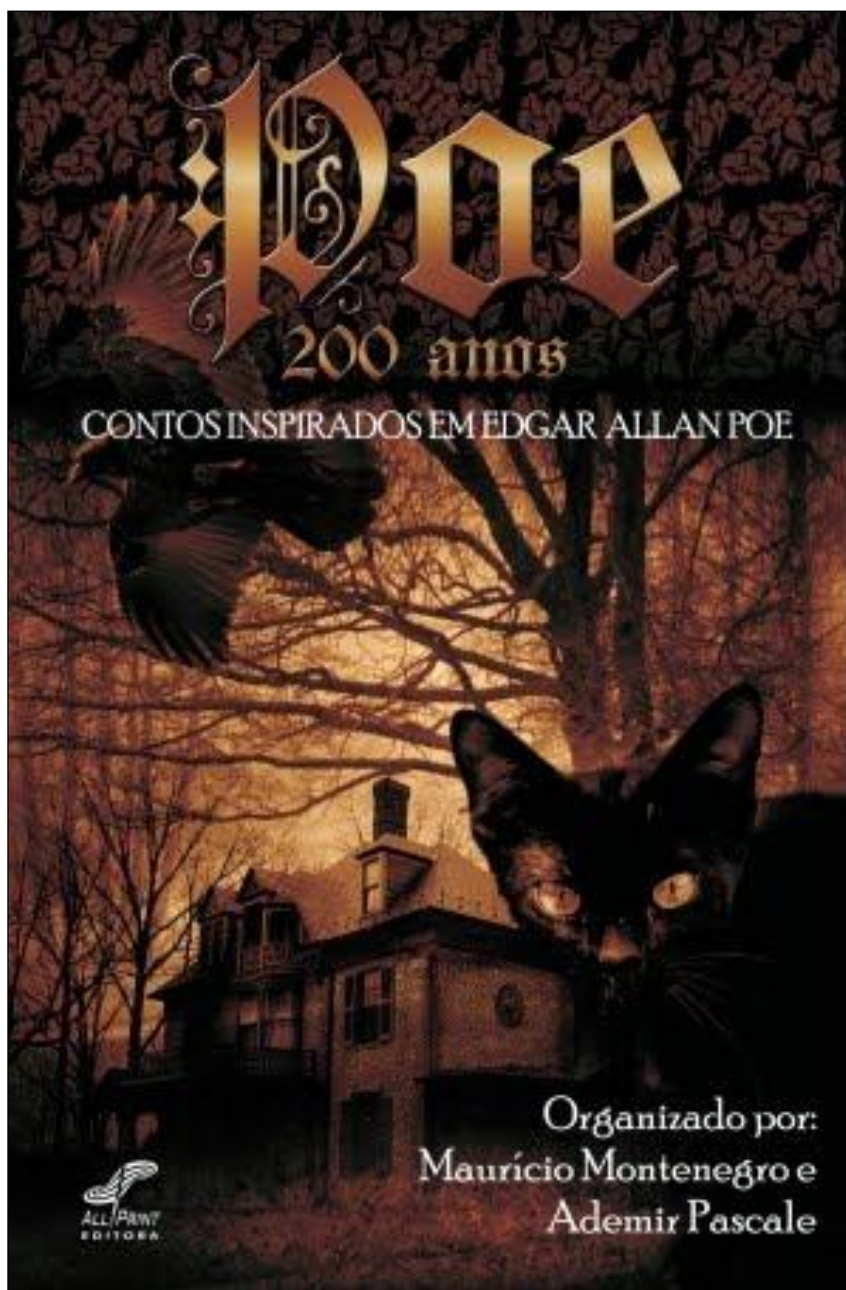


Figura 5 Poe 200 anos - Disponível em: < <http://leialivrosereenhhas.blogspot.com.br/2011/02/poe-200-anos-contos-inspirados-em-edgar.html> > Acesso em 11 de julho de 2015

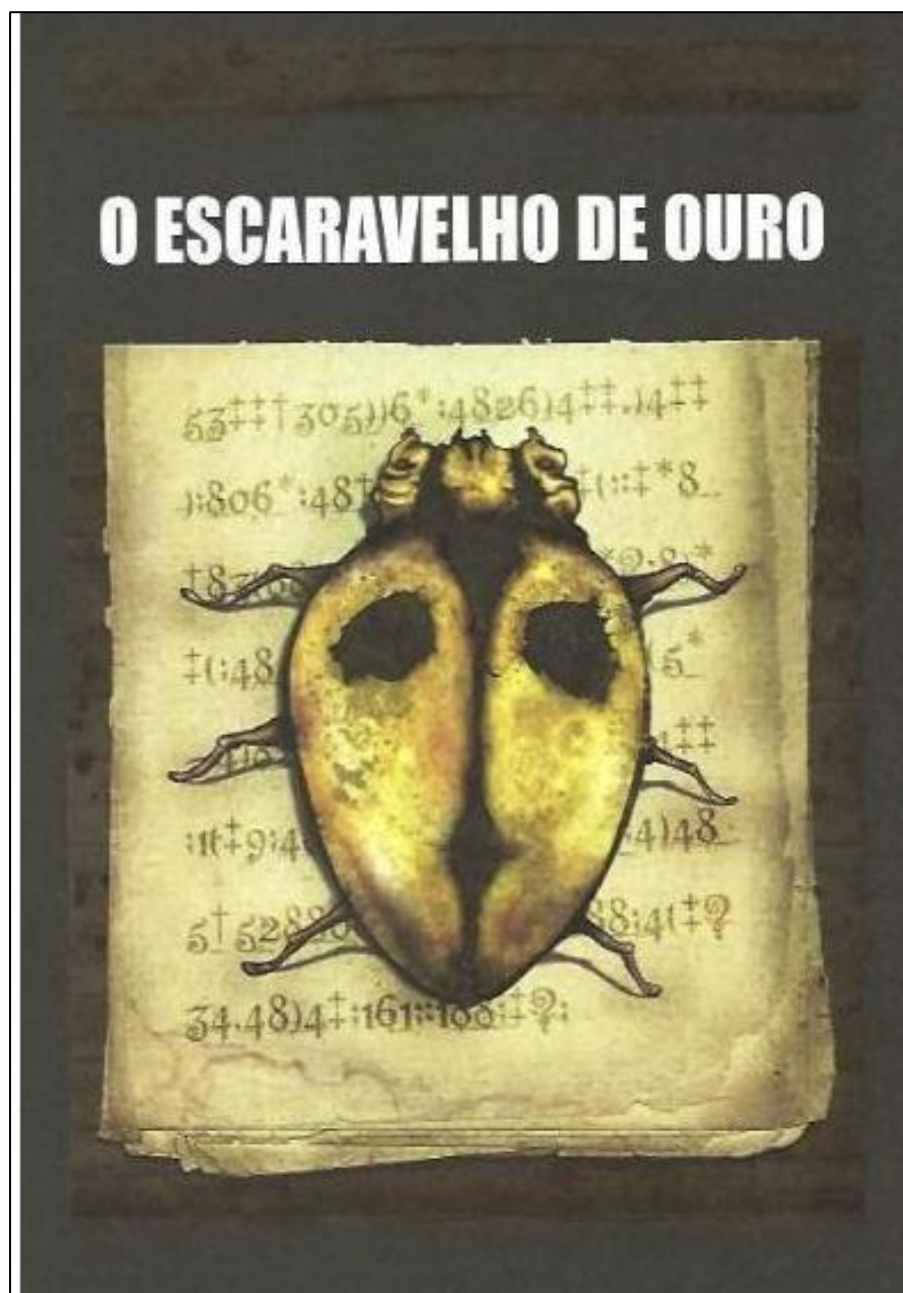


Figura 6 O escaravelho de ouro -

Disponível em <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAABgUcAE/hq-escaravelho-ouro-edgar-allan-poe>>



Figura 7 - Disponível em
<<https://carjes.wordpress.com/2011/09/19/edgar-allan-poe-gato-preto/>>

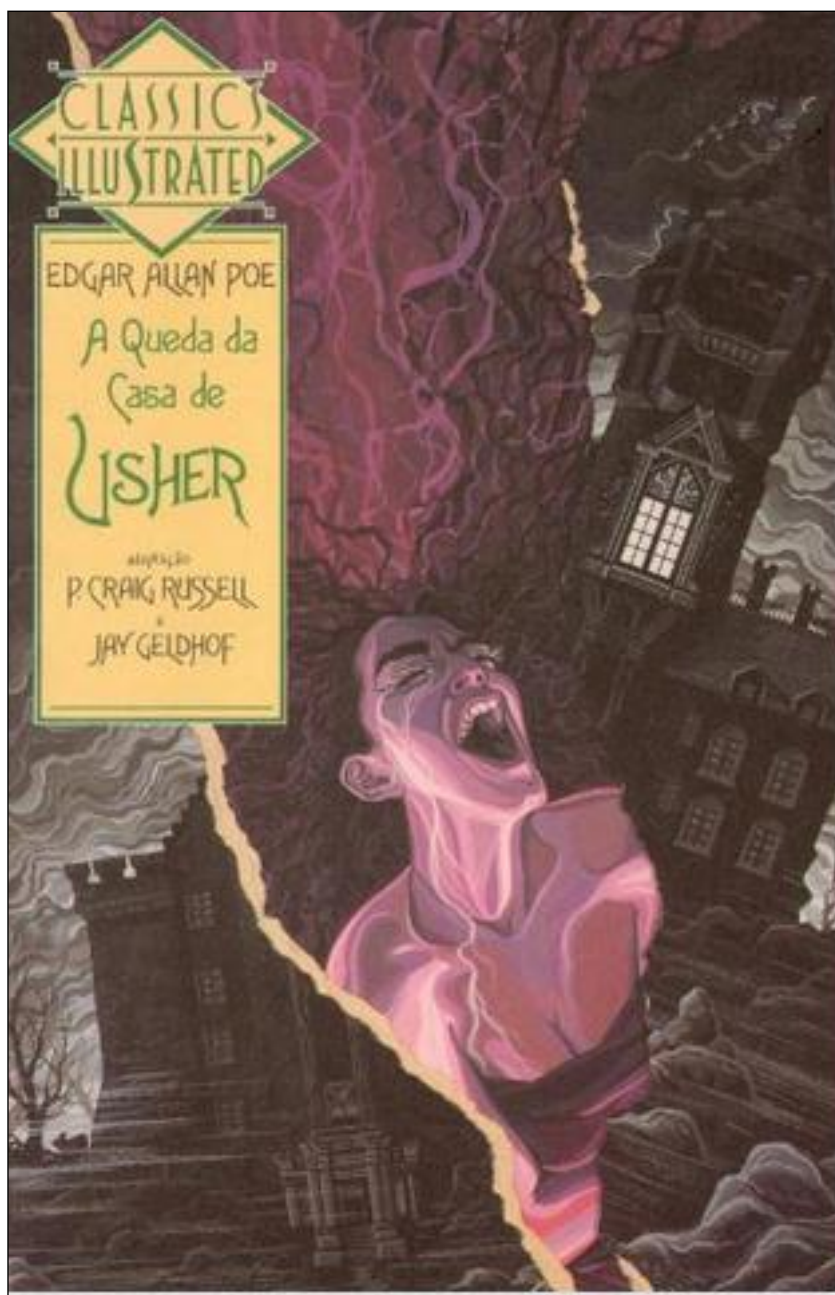


Figura 8 - Disponível em <[http://www.dinamo.art.br/coluna/imateria-edgar-allan-poe-e-o-mundo-dos-quadrinhos/#lightbox\[gallery-M5NB\]/1/](http://www.dinamo.art.br/coluna/imateria-edgar-allan-poe-e-o-mundo-dos-quadrinhos/#lightbox[gallery-M5NB]/1/)>



Figura 9 Reed Crandall ~ Creepy #3 Junho/1965 - Disponível em: <http://caixadegibis.blogspot.com.br/2011/10/contos-de-edgar-allan-poe-em-quadrinhos.html>

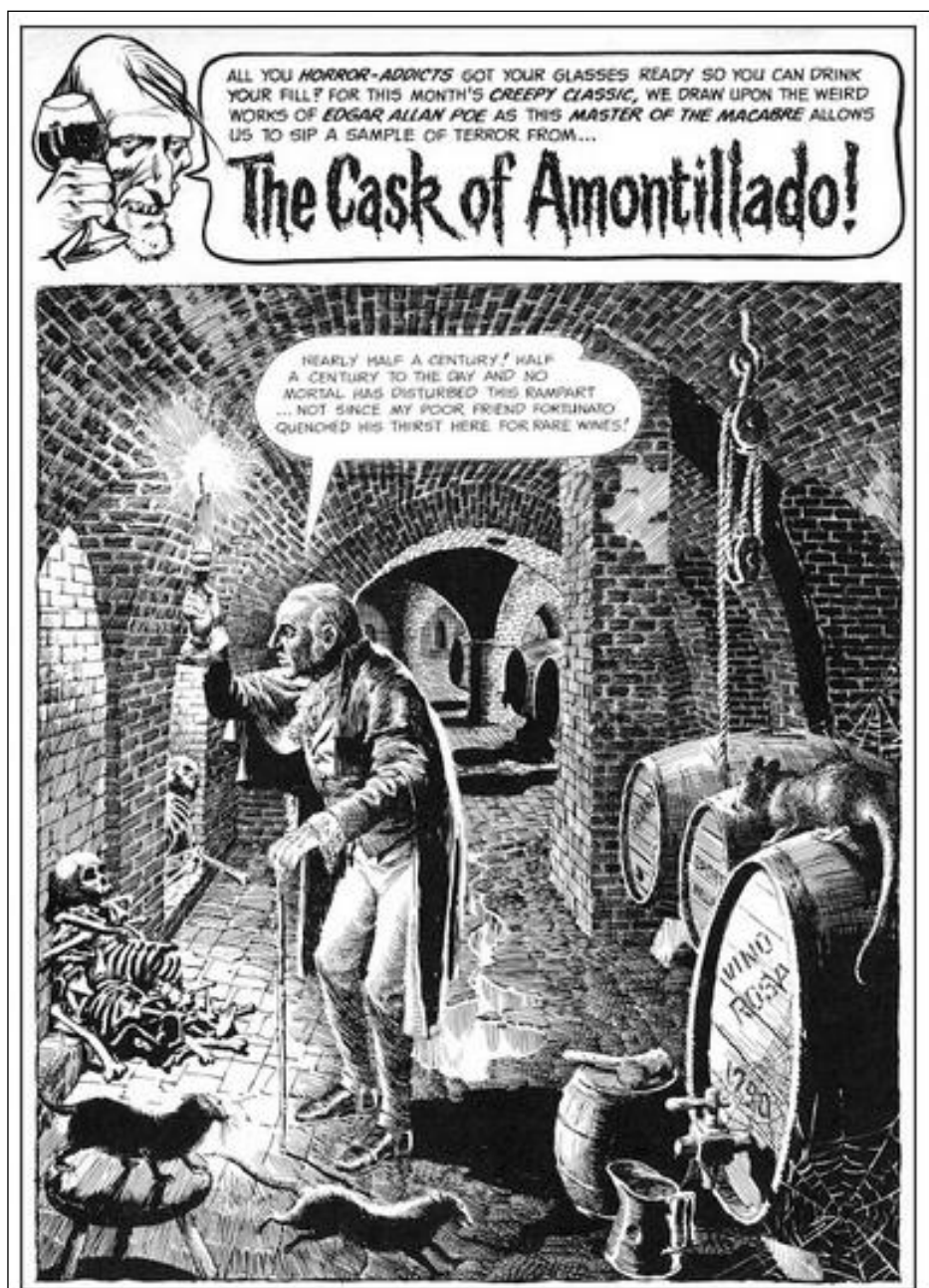


Figura 10 Reed Crandall ~ Creepy #6 Dezembro/1965 - Disponível em:
<http://caixadegibis.blogspot.com.br/2011/10/contos-de-edgar-allan-poe-em-quadrinhos.html>



Figura 11 Jerry Grandenetti ~ Eerie #11 Setembro/1967 - Disponível em: <http://caixadegibis.blogspot.com.br/2011/10/contos-de-edgar-allan-poe-em-quadrinhos.html>



Figura 12 Tom Sutton ~ Eerie #12 Novembro/1967 - Disponível em:
<<http://caixadegibis.blogspot.com.br/2011/10/contos-de-edgar-allan-poe-em-quadrinhos.html>>

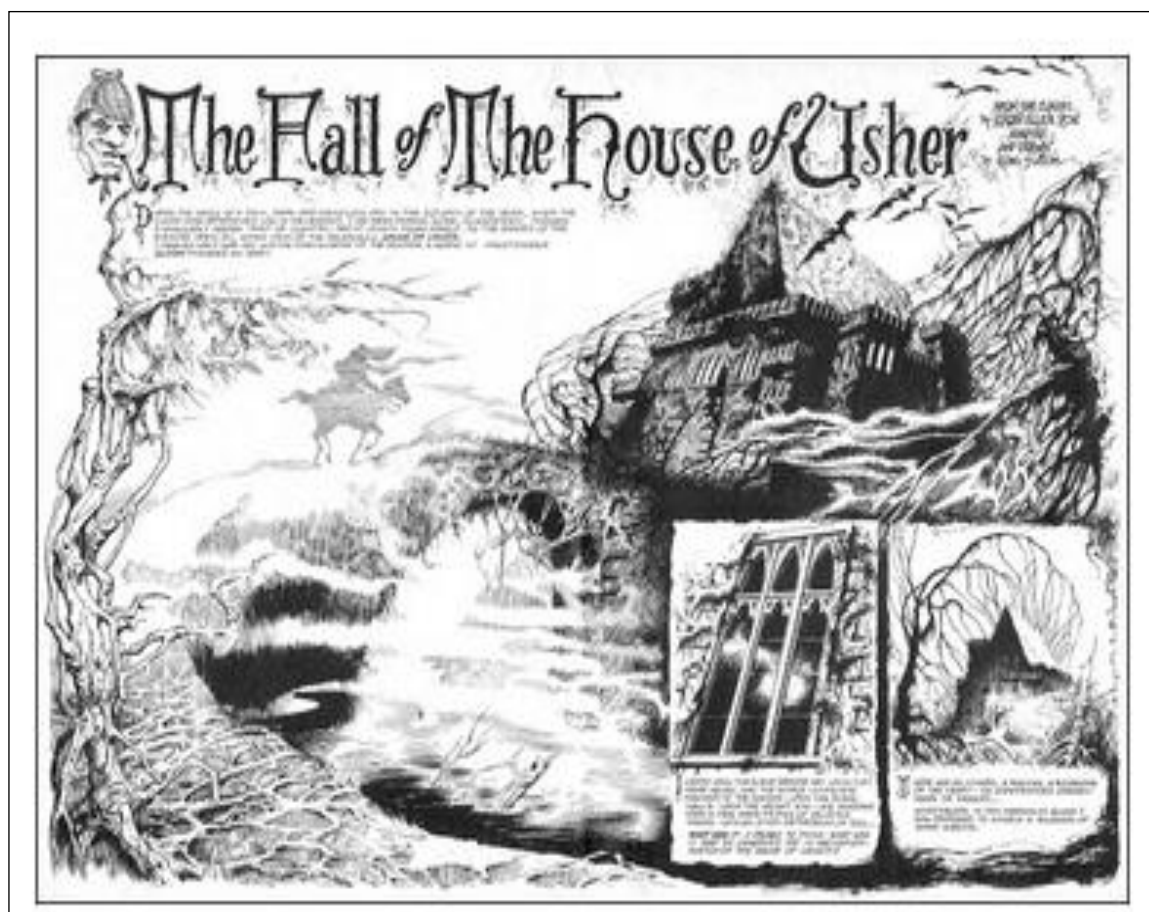


Figura 13 Tom Sutton ~ Creepy #20 Maio/1968 - Disponível em:
<<http://caixadegibis.blogspot.com.br/2011/10/contos-de-edgar-allan-poe-em-quadrinhos.html>>



Figura 14 Berni Wrightson ~ Creepy #62 Maio/1974 - Disponível em:
<<http://caixadegibis.blogspot.com.br/2011/10/contos-de-edgar-allan-poe-em-quadrinhos.html>>



Figura 15 - Disponível em: <<http://livraria.folha.com.br/livros/quadrinhos-nacionais/corvo-quadrinhos-edgar-allan-poe-1142863.html>>



Figura 16 HQ O Corvo em Xilogravura - Disponível em: <www.nonaarte.com.br>

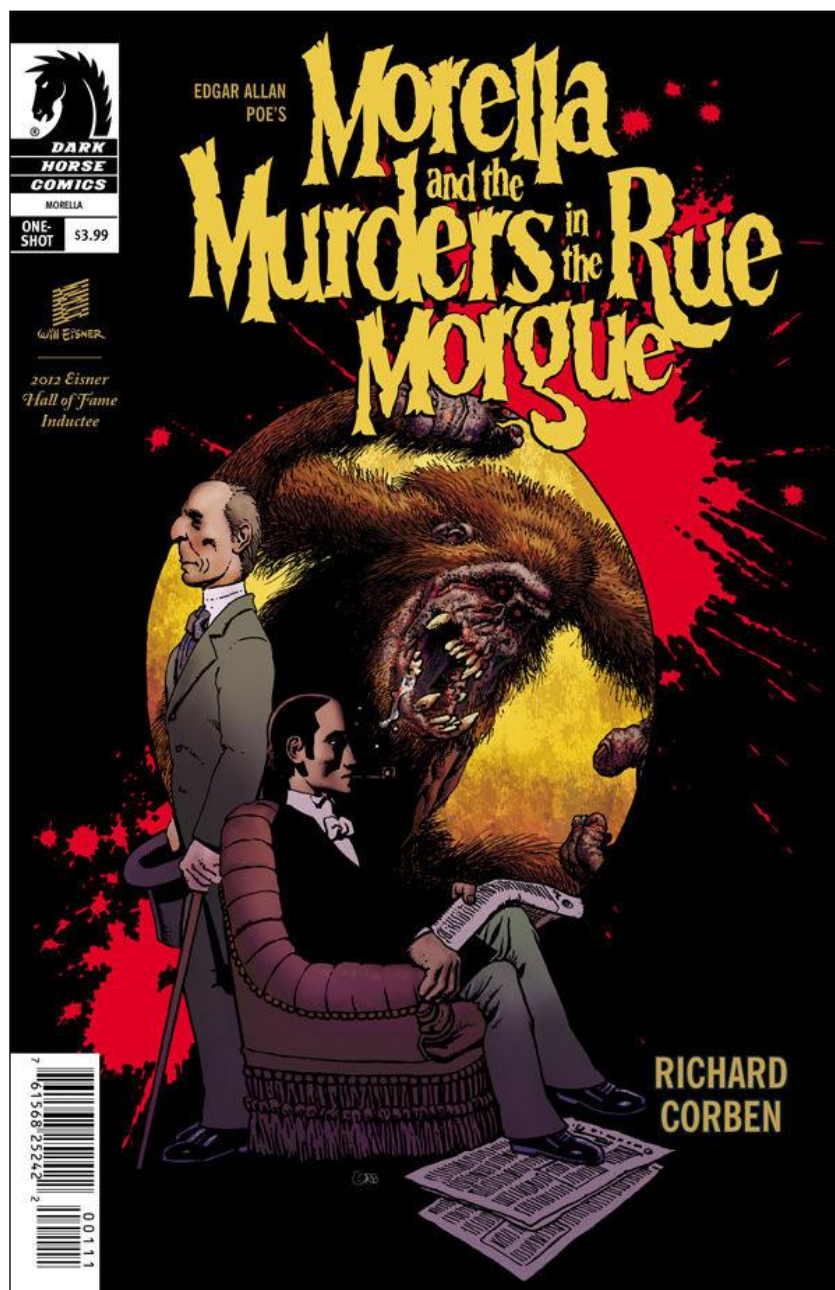


Figura 17 - Disponível em: <<http://www.universohq.com/noticias/dark-horse-comics-lanca-hq-de-richard-corben-e-edgar-allan-poe/>>

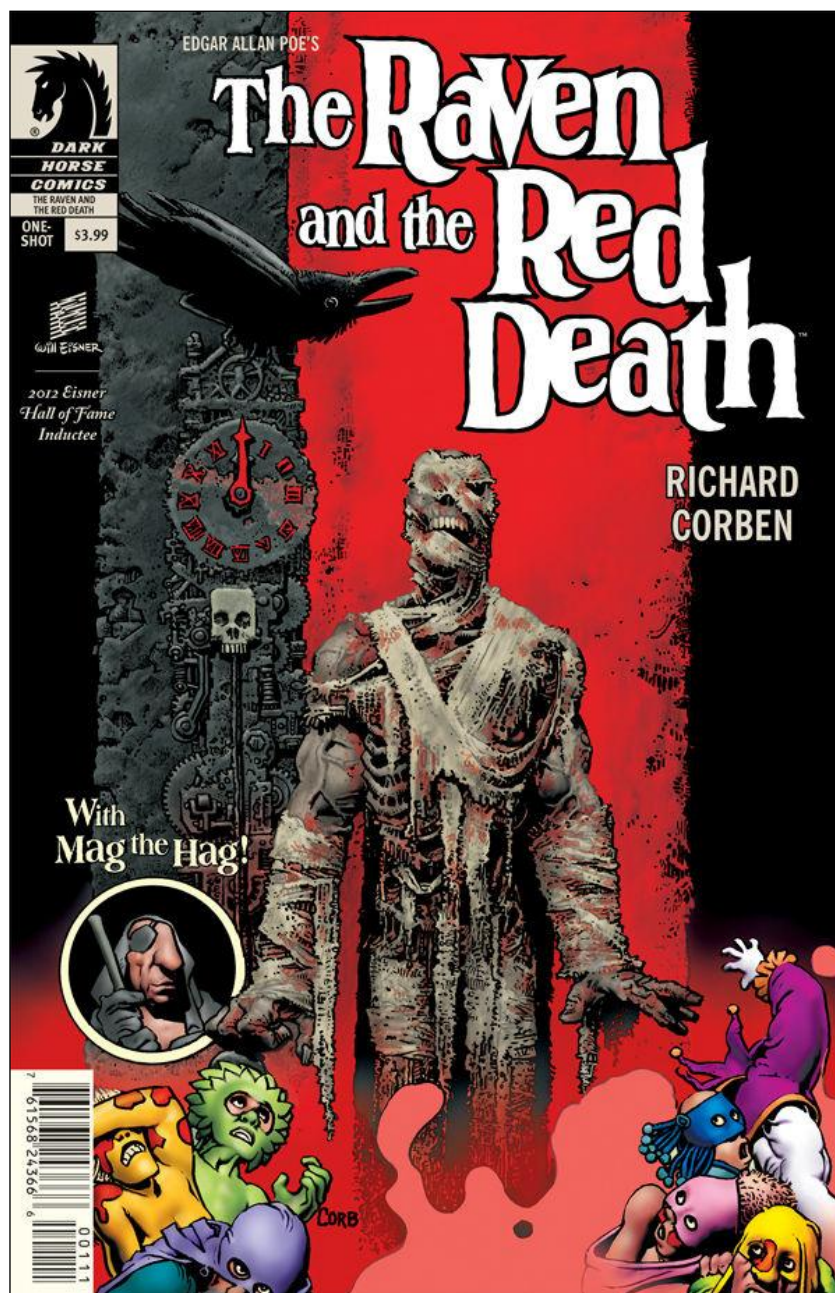


Figura 18 - Disponível em: <<https://www.darkhorse.com/Comics/Previews/24-366>>



Figura 19 - Disponível em: <<http://refricultural.com/versao-brasileira-o-corvo-de-os-simpsons/>>. Acesso em 12 de julho de 2015.



Figura 20 - Disponível em: <<https://simpsonswiki.com/wiki/File:Lenore.png>> e em anexo. Acesso em 12 de julho de 2015.



Figura 21 - Disponível em: <http://es.simpsons.wikia.com/wiki/The_Telltale_Head>. Acesso em 12 de julho de 2015



Figura 22 - Disponível em: <http://es.simpsons.wikia.com/wiki/Lisa%27s_Rival>. Acesso em 12 de julho de 2015.



Figura 23 - Disponível em: <<http://www.sensacine.com/especiales/cine/especial-18500767/?page=13&tab=0>>. Acesso em 12 de julho de 2015.

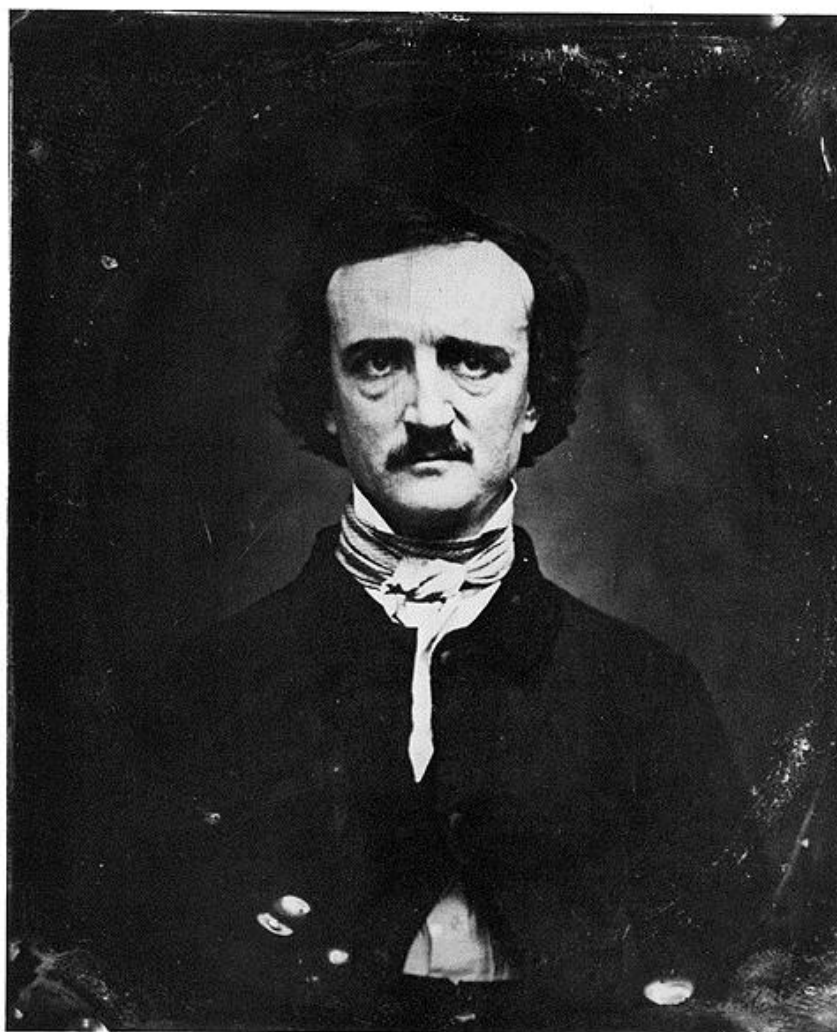


Figura 24 Ultima Thule - Disponível em:
<<http://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas107a.htm>>. Acesso em 18 de junho de 2016.