

“THE RAVEN” DE ROGER CORMAN (1963) E NÃO DE EDGAR ALLAN POE

Helciclever Barros da Silva Vitoriano (UnB)¹

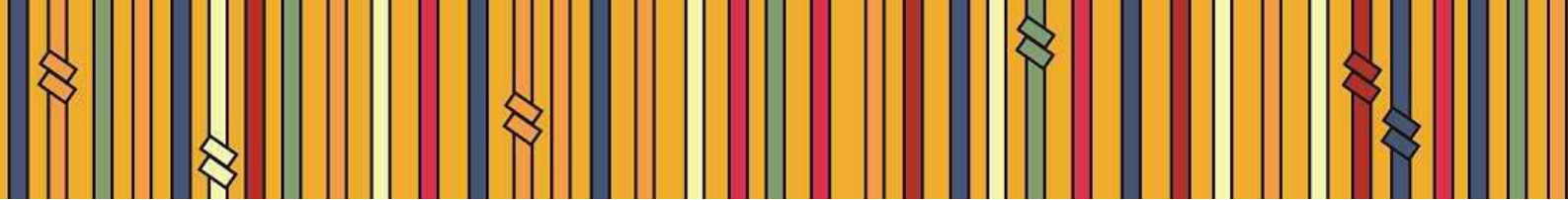
Resumo: Uma das magnas contribuições de Poe para os debates de concepção da arte foi ratificar a máxima de que “o como” narrar ou poetar é mais importante do que o evento desenvolvido na narrativa ou no poema. O filme de Roger Corman, “The Raven” (1963), assimila muito bem essa lição, ao concentrar-se em buscar um caminho próprio de florescimento, e que não buscava converter imagetivamente nem mesmo a essência do poema de Poe para o cinema. Ao contrário, nega-lhe quase tudo, o corvo passa de melancólico a hilário e ridículo. De tanto ouvirmos *o nevermore* ecoar do pássaro pelo poema de Poe e por uma vasta tradição de intertextos, Corman opta por satirizar uma dimensão que no poema de Poe é quase sacra.

Palavras-chave: “The Raven”; Poe, Roger Corman; Transcrição; Paródia.

Um dos faróis para as estéticas romântica, simbolista, modernista (em especial a vanguarda surrealista), até chegar às experiências contemporâneas, Edgar Allan Poe é examinado neste artigo sob a perspectiva recreativa do cineasta de Roger Corman e seu *sui generis* “The Raven”, película de 1963. De partida, cumpre assinalar que a produção fílmica de Roger Corman² foi uma das grandes responsáveis pela divulgação mundial da obra de Poe durante toda a década de 1960 por via do cinema, dada a recorrência de suas filmagens com base em Poe. Esse cineasta americano foi certamente um dos grandes difusores midiáticos da obra de Poe na referida década e em todo o século XX. Isso se deu pela extrema admiração que Corman nutria ao autor de “The Raven” e ao universo gótico, ao qual, segundo Trady (2012-2013), constitui-se numa espécie de continuidade da literatura de Poe por via da escrita cinematográfica, atualizando e redesenhando seu legado para as novas gerações. Mas, além disso, é imperioso pontuar que Corman viu na obra do escritor de Boston uma série de convergências com o cinema de horror B do qual Corman é um expoente, entre essas convergências, podemos citar, a temática gótica, a concisão e concentração narrativa, a valorização do detalhe como forma expressiva maior, notadamente de cores (aqui neste aspecto há uma subversão do gótico, posto que este filme de Corman, e a bem dizer todos os demais

¹ Doutorando e Mestre em Literatura e Práticas Sociais (UnB). Pesquisador do Inep. Membro dos Grupos de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema, da UNESP (Araraquara) e do LIAME - Literatura, Artes e Mídias, da Universidade de Brasília. Contato: helciclever@gmail.com. Contato: helciclever@gmail.com.

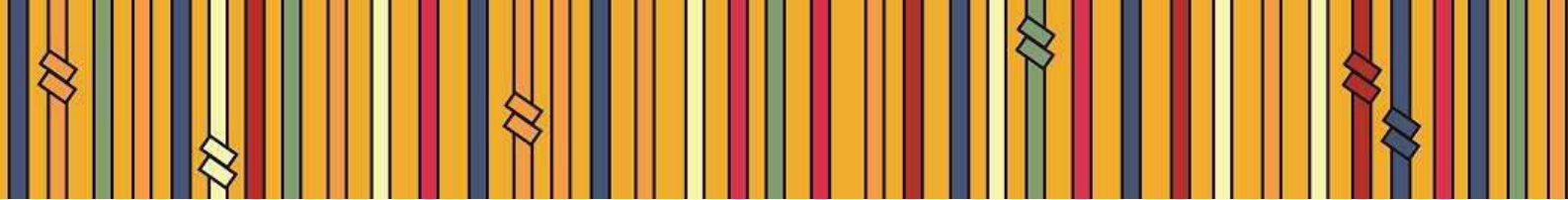
² Da linhagem de Corman, por serem “poeanos”, podemos acrescentar os seguintes cineastas e roteiristas brasileiros: José Mojica Marins, Rubens Francisco Lucchetti, Valêncio Xavier, Paulo Biscaia Filho, todos com obras saudavelmente “contaminadas” por “The Raven” de Poe.



desse cineasta, são multicoloridos e cromaticamente vivazes), objetos e espaços. As locações fílmicas de Corman eram limitadas, mas buscavam apreender a atenção máxima do espectador.

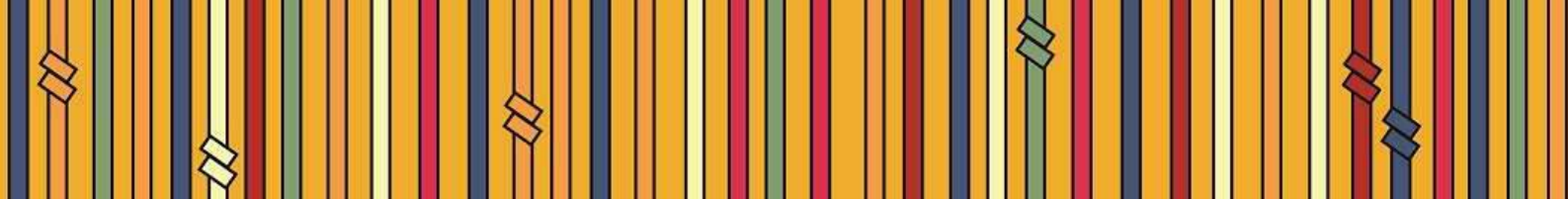
Uma das magnas contribuições de Poe para os debates de concepção da arte foi ratificar a máxima de que “o como” narrar ou poetar é tão ou mais importante do que o evento desenvolvido na narrativa ou no poema. O filme de Corman, “The Raven” (1963), assimila muito bem essa lição, ao concentrar-se em buscar um caminho próprio de florescimento, e que não buscava converter imagetivamente nem mesmo a essência do poema de Poe para o cinema. Ao contrário, nega-lhe quase tudo, o corvo passa de melancólico a hilário e ridículo. De tanto ouvirmos o *nevermore* ecoar do pássaro pelo poema de Poe e de uma vasta tradição de intertextos, Corman opta por satirizar uma dimensão que no poema de Poe é quase sacra, isto é, a natureza e o sentido da palavra *nevermore* exaustivamente repetida pelo corvo. Em análise semelhante acerca da importância de Corman para a formação de novos leitores e espectadores de Poe, Baudellou (2010) constata acertadamente que Corman reanimou a ficção *neogótica* poeana, transpondo as barreiras da cultura canônica e a popular, assim como Poe fez em seu tempo. Há, contudo, que se observar que mais do que apenas construir imagens cinematográficas por meio dessa referência basilar que foi a obra de Poe, Corman reconfigurou um gênero cinematográfico por meio dessa relação dialógica com os contos e poemas do escritor gótico, além de construir seus próprios horizontes estéticos como cineasta singular. Foi um encontro de um cineasta e de um escritor “malditos”, algo que somente poderia redundar num cinema “maldito”. Um tanto reticente quanto à qualidade estética dos filmes de Corman, mas reconhecedor do papel de tradutor de Poe para o cinema realizado por Corman e seu papel de “Rei dos filmes B”, Sadoul (1972) constata que sua obra cinematográfica é carregada de poder visual e um senso de violência poética, inclusive porque no início de sua carreira foi agente literário e escritor (SADOUL, 1972, p. 51).

Com orçamentos apertados, Corman buscou produzir filmes com riqueza de detalhes técnicos e fotográficos, o que acentuou sua notoriedade, ainda que tenha cometido alguns equívocos, conforme aponta Jancovich (2005, p. 4). O filme de Corman “The Raven” também mantém uma relação de aproximação e distanciamento com o poema de Poe. Para condução do enredo, o diretor ampliou alguns aspectos



presentes no poema e inseriu outros elementos que nada tem a ver com o texto-fonte de Poe. Mais uma vez o ator Vincent Price compõe a cena com outros ícones do cinema e que tiveram suas biografias marcadas pela obra poeana transmutada para o cinema: Boris Karloff e Peter Lorre. Somente pela presença destes atores estelares já seria motivo suficiente para se investigar os processos recreativos operados por Corman. A presença desses atores em “The Raven” é tão *sui generis* que não seria absurdo dizer que esta película tem mais autoria deles que do próprio Corman. O próprio Vincent Price em entrevista a Graham Fuller destacou as dificuldades de adaptar para o cinema um poema (mesmo narrativo) para gerar uma interessante trama cinematográfica. A saída foi pela via da comédia e da improvisação, embora não tenha havido atuação dos atores para o risível, mantendo alguns aspectos de solenidade, pois combinava mais com o poema de Poe. E mais ainda, segundo Vincent Price ao responder a seguinte questão de Fuller (2011): “Os filmes de Corman baseados em Poe são bem divertidos, mas eles deixam você com uma sensação de desconforto, inquietação. [PRICE] Sim, é exatamente por isso que eles funcionam” (FULLER, 2011, p. 27). São, portanto, leituras cinematográficas burlescas da literatura de Poe. Há também algumas referências intertextuais com a própria obra de Poe muito significativas, como é o caso da referência à personagem Roderick Usher no caixão de Lenora. Erasmus Craven a mantém numa caixão em casa e ao buscar confirmar se ela ainda se encontra lá, constata juntamente com Bedloe que ela aparentemente continua em sua morada final.

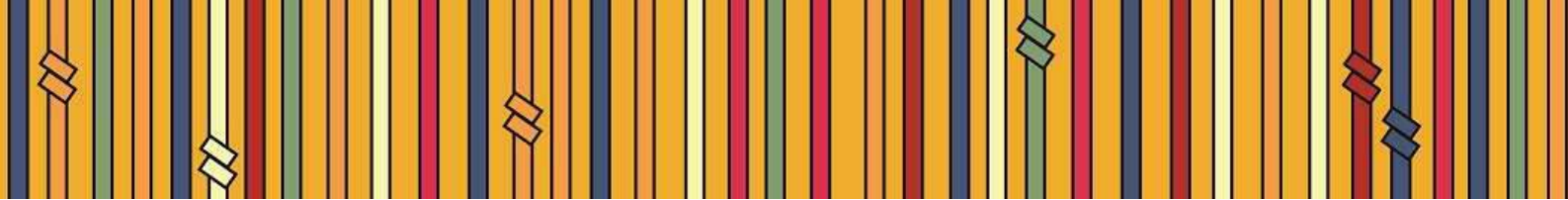
Há uma inscrição no caixão indicando o nome Roderick em clara alusão ao conto “The fall of the House of the Usher”. Craven ainda mantém em sua casa o corpo de seu pai, que em determinado momento de preparo do desfazimento do feitiço de Scarabus que transformara Bedloe em corvo, Craven abre o caixão em busca de um fio de cabelo do pai, Roderick Craven, um componente para o referido desfazimento. O fato de o pai de Craven está intacto mesmo após sua morte remete o filme de Corman a outros textos de Poe, especialmente “O sepultamento prematuro”. Apesar disso, o filme foi criticado pelo encaminhamento muito diverso ao texto original de Poe, visto que ainda imperava a supremacia do literário frente ao cinematográfico, algo que se concretizava pelas teorias de adaptação que perseguiram as convergências de “fidelidade” ao texto de partida, interpretação comparativa entre essas mídias até hoje muito arraigada no senso comum.



Como o debate sobre fidelidade ao texto-fonte como sinônimo de valor estético da obra cinematográfica já está superado pela crítica literária e cinematográfica atuais, vale a pena continuar o escrutínio sobre as características e qualidades composicionais do filme de Corman em si e em diálogo com o poema sem a necessidade de se preocupar com as aludidas questões de paridade com o texto de Poe. Dessa forma, Corman construiu toda sua carreira a partir de transposições dos textos poeanos para a grande tela, imortalizando seu nome no rol do cinema graças ao seu ímpeto de reviver as narrativas de Poe na grande tela, mas sempre a seu modo excêntrico, peculiar e inovador. Corman fez como Poe: recriou e dialogou com a tradição artística, pois é provável que soubesse das potencialidades adormecidas na literatura de Poe, uma vez que lhe negando a “essência” original pretensamente imutável do corvo de Poe, afluiria renovada forma e meio de entrelaçamento de sua obra com a do poeta de Baltimore.

Nesse sentido, sim, é possível classificar seu filme “The Raven” como uma produção dissonante em face de outros filmes seus em que a *sinergia* com o escritor e o resultado fílmico sugeriria maior candência, como em: “The Masque of the Red Death” (*A Orgia da Morte*) (1964) (texto-fonte: “A máscara da morte rubra”), *House of Usher* (*O solar maldito*) (1960) (texto-fonte: “A queda da casa de Usher”), *The Pit and the Pendulum* (*A Mansão do Terror*) (1961) (texto-fonte: “O Poço e o Pêndulo”), *Túmulo Sinistro* (1964) (texto-fonte: “Ligeia”). Reparem que falamos em sinergia e não em fidelidade³, pois os próprios títulos desses filmes sugerem vínculos relativos aos contos, mas não se almeja a mera reprodução do literário no cinematográfico. Neste específico,

³ Embora as teorias sobre adaptação, transposição, relações interartes e intermidialidade atuais estejam em relativo acordo sobre o caráter anacrônico dos balizadores críticos ancorados na ideia de fidelidade, há, em substituição, variados modos de se realizar os estudos comparativos entre as artes. Em seu lugar circula certo consenso de que o mais relevante é investigar sincrônica ou diacronicamente não os resultados (semelhanças e diferenças), mas os processos recriativos e de intercâmbios entre as artes. Contudo, remanesce um problema metodológico que normalmente se apresenta e pouco se enfrenta de fato: buscam-se heurísticamente os processos quase que exclusivamente por suas marcas contidas nos resultados das reconstruções fílmico-literárias, visto a indisponibilidade de vários elementos pré-fílmicos para análise, dentre os quais se destacam os roteiros ou demais registros relativos aos processos de diálogo e adaptação texto-filme, frequentemente indisponíveis em face de uma tradição de descarte desse precioso material intermidiático. A nosso ver, não há como não tocar, em alguma medida, em semelhanças e diferenças dos meios, mas isso precisa ser conduzido com foco explicativo e analítico e não meramente em nível de constatação e no plano da identificação, que ainda assim tem seu lugar numa primeira aproximação contextual entre as obras. O analista literário e fílmico passa de um primeiro estágio de fruição próximo ao que se processa com o espectador e leitor comuns, e paulatinamente, imerge nos processos específicos de cada arte, para em seguida, depois desembocar numa análise integrada dos instrumentais teórico-analíticos particulares em prol de uma leitura interdisciplinar do fenômeno intermidiático.

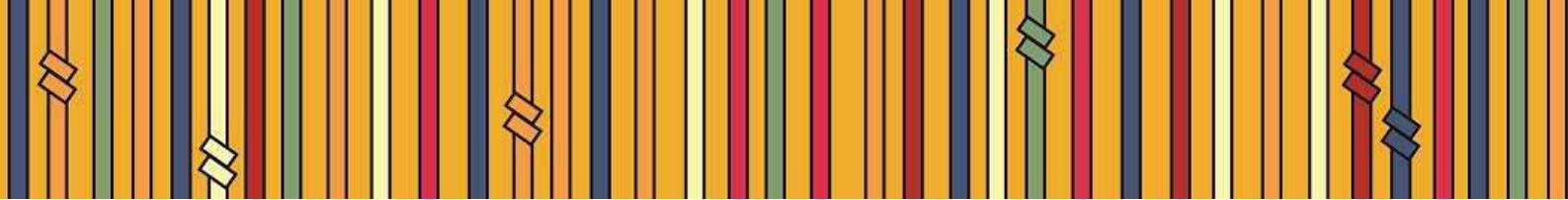


por sinergia entendemos a acomodação do literário ao cinematográfico, tendo em vista uma coerência não mais com o texto de partida, mas com a estética do próprio cineasta. Por isso, nos parece que “The Raven” de Corman destoa do restante da produção fílmica deste diretor. Isso em si, paradoxalmente, agrega mais valor à obra, pois mostra também fissuras nas próprias escolhas estéticas do artista. Assim, Corman singulariza seu corvo e seu cinema, sem interesses ou preocupações com equivalências absolutizantes ou mesmo níveis hierárquicos entre aproximações ou distanciamentos.

Ainda merecem destaque as películas *Obsessão macabra* (1962), um diálogo com o conto *The Premature Burial* e *Tales of Terror (Muralhas do pavor)* (1962). Este último é uma narrativa que congrega os contos “Morella”, “The black cat”, “The cask of Amontillado”⁴ e “The case of Mr. Valdemar”, formando um mosaico temático exemplificativo da densa narrativa poeana, preservando a ideia central de Poe em relação ao brevidade da história, visto que esse filme se torna análogo a um livro de contos, dada a possibilidade de se assistir a cada parte do filme de forma autônoma e ligeira⁵. No caso de *Tales of Terror*, o *leitmotiv* é a condução narrativa de Poe recriada por Corman para o universo da morte, o tema maior de Poe. Os filmes de Corman também se caracterizaram por uma opção, em termos de duração, pela brevidade: suas películas duravam cerca de 1h20min ou 1h30min em média. Essa opção dialoga com a orientação estética que Poe conduziu em seus contos pela brevidade e condensação narrativa. O roteirista e escritor Richard Matheson foi um dos parceiros de Corman nas produções da era Poe do cinema B. Baudellou (2014) reitera a importância também de Poe para a formação literária e cinematográfica para o roteirista que acompanhou Corman em várias dessas adaptações, enfatizando o profundo diálogo do roteirista com a obra poeana. “The Raven” (1963) é um filme de terror rotulado como B. Corman é um dos grandes nomes desse gênero cinematográfico. A película inicia-se com a declamação em voz *off* de parte do poema de Poe feita por Price. Essa parte inicial do filme não guarda relação diegética com a continuidade narrativa dessa obra de Corman e também é algo bem corriqueiro nas transposições de “The Raven” para as telas e,

⁴ Nesta película apesar da recriação fílmica dos contos serem independentes, no caso de “The black cat”, “The cask of Amontillado” há uma hibridação das narrativas-fontes que se pode afirmar pelo êxito do realizador fílmico em sua intenção. Isso colabora para a se vislumbrar a obra de Poe como um contínuo integrado entre as partes.

⁵ Esse procedimento se replica em vários outros filmes em contágio com Poe, um deles é o filme *Nevermore: três pesadelos de Edgar Allan Poe* (2011) de Paulo Biscaia Filho.



sobretudo em replicações e experiências “visovocopoéticas”. Novamente, a moldura narrativa do filme cujo texto-fonte é “The Raven” poeano precisa se ancorar em outras histórias do próprio Poe para a realização fílmica ocorrer. Registre que o triunvirato de obras de Poe mais traduzidas e entrelaçadas entre si no cinema foi justamente “The Raven”, “A queda da Casa de Usher” e “The Pit and the Pendulum”, incluindo na sequência desse tipo de intercâmbio entre as narrativas poeanas transpostas para o cinema também o conto “The black cat”. Portanto, o processo seguramente mais utilizado por todos os cineastas em diálogo com Poe foi o da ampliação e conjugação de vários contos de Poe, mas focalizando em aspectos julgados principais dessas narrativas para o sucesso da criação fílmica.

Acerca das técnicas de composição utilizadas por Corman, Baudellou (2010) enumera as seguintes, que em muitos aspectos inova em relação a Poe, mas que, em essência, se filiam a ideia poeana de unidade de efeito. Nesse caso de “The Raven” de Corman, um pastiche, este optou por incluir contexto e personagens que não figuram no poema-fonte, como é o caso de Scarabus e Bedloe. Esse segundo, interpretado pelo saudoso Peter Lorre é uma recuperação da personagem Augustus Bedloe, protagonista do conto “A Tale of the Ragged Mountains”⁶, com traduções em português como: “Uma estória das montanhas Ragged” e “Um conto das montanhas escabrosas”. A expressão de Augustus Bedloe é descrita por Poe como um homem jovem, que, porém tem as feições de um defunto que aparenta cem anos de idade. Um ponto chave de tal característica é olho de Bedloe, homem doente, tratado de forma exclusiva pelo médico Templeton por meio das técnicas do mesmerismo⁷. Comparemos, portanto, a descrição do conto de Poe “A Tale of the Ragged Mountains” com a imagem do inesquecível Peter Lorre, interpretando Bedloe, nomeado no filme de Dr. Adolphus Bedloe:

Seus olhos eram anormalmente grandes e redondos como os de um gato. As pupilas, além disso, depois de qualquer acréscimo ou diminuição da luz, contraíam-se ou dilatavam-se, tal como se observa na raça felina. Em momentos de excitação, tornavam-se elas brilhantes, em um grau quase inconcebível; pareciam emitir raios luminosos m não de um clarão refletido, mas próprio, como o de uma vela ou do sol; e, entretanto, sua aparência comum era tão inteiramente abúlica, velada e nebulosa, que dava a ideia dos olhos de um cadáver há muito enterrado. (POE, 1965, p. 315).

⁶ Esse conto também tem um série de correspondências com filmes modernos e contemporâneos que exploram a ressuscitação de cadáveres ou “quase-mortos” por descargas elétricas.

⁷ “Franz Anton Mesmer (1734-1815), médico alemão, pai do mesmerismo, que trata doenças por meio de magnetismo animal e hipnotismo” (BREUNIG; PASQUALINI *In* POE, 2011, p. 116).

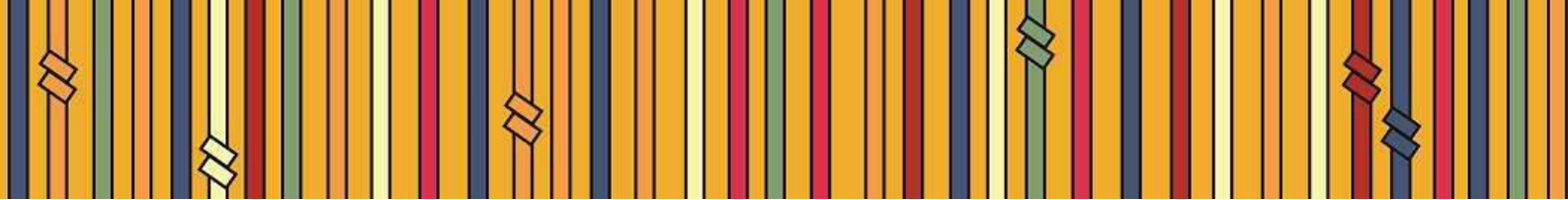
Scarabus (interpretado por Karloff) e Erasmus Craven (interpretado por Vincent Price) são personagens criadas por Corman para compor a trama. Reparemos que “Craven” é a junção C-raven, ou seja, Corman-raven, uma espécie de registro autoral do cineasta no nome da personagem. O próprio Poe parece ter incluído esse tipo de jogo anagramático entre as palavras *raven* e *never*. Erasmus Craven é o correspondente à voz poético-narrativa do poema-conto de Poe e o Dr. Bedloe assume a própria figura do corvo, uma das opções de Corman mais criticadas pelo aspecto forçoso que o filme tomou, de fato.

O tom insólito que o filme adquiriu foi avaliado pelos próprios atores quanto ao roteiro original, conforme a opinião registrada de Price. Em substituição a figura do estudante melancólico de Poe, Corman transporta a cena para o maduro ator Vincent Price, que também vinculou seu nome para sempre ao de Poe em razão das inúmeras interpretações de personagens poeanos no cinema. Erasmus Craven espera por notícias de sua amada Lenore e ao receber a visita do corvo em sua janela, de forma completamente inusitada e diferente do texto-fonte (posto que a ave poeana sempre repete *nevermore* a todos os questionamentos do eu poético), recebe a seguinte resposta do corvo, em tom jocoso:

“Quem o mandou? É algum mensageiro alado e obscuro do além? Responda-me monstro, diga a verdade: terei novamente nos braços aquela que os anjos chamam de Lenore?”. E o corvo ao invés de proferir o famosíssimo “nunca mais” (*nevermore*), solta a pérola: “e como eu iria saber? O que eu sou, um adivinho?”⁸

O enredo do filme se encaminha para uma reviravolta pastelão, já que Bedloe volta de sua transformação de corvo a ser humano após uma cômica poção mágica de Craven. Agradecido, Bedloe informa Craven que sua querida Lenore está cerrada no castelo de Scarabus. Porém, ao chegar nesse castelo, descobre-se que Lenore está lá em função do poder de Scarabus. Em verdade, Bedloe fazia parte da trama para atrair Craven ao castelo (outro aspecto intertextual com a literatura gótica), mas arrependido volta à forma de corvo, se mantendo, aparentemente, do lado de Craven a partir de então. Interessante perceber que a transformação de uma personagem, neste caso do filme de Corman, Bedloe, em corvo também é algo inovador e não visto em outras experiências fílmicas sobre “The Raven”. Esse processo transmutador é epifânico,

⁸ Disponível em: [http://www.reliquiasemdvds.com.br/produto/O-CORVO-\(1963\)%252d-Edgar-Allan-Poe.html](http://www.reliquiasemdvds.com.br/produto/O-CORVO-(1963)%252d-Edgar-Allan-Poe.html). Acesso em: 15 abr. 2016.

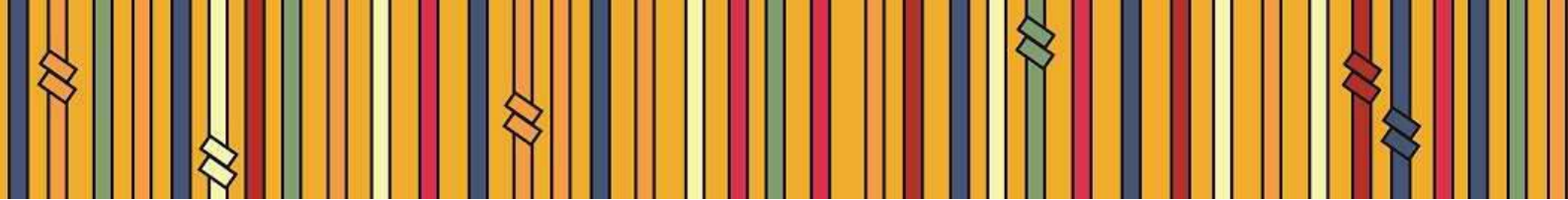


inclusive do próprio caráter mutante da simbologia corvina ligada a Poe ou mesmo pretérita a este autor, pois a sobrevivência do símbolo se dá justamente por sua capacidade de se refazer, se destruir e se reerguer. O próprio nome da personagem, Bedloe, remete em sua última sílaba ao processo transformativo e transformador por que passara Poe, morto numa cama (*bed*) de hospital. Assim, Bedloe, poderia ser entendido como Poe em sua cama mortífera e que o ajudou a se celebrar. E o corvo Bedloe também tem ligação com outra cama, a de Lenore, a defunta querida do eu poético. O final do filme dá-se com uma batalha quixotesca entre Craven e Scarabus. Corman introduz uma série “efeitos especiais” para compor essa cena, assim como o filme no todo. Por ser um filme de baixo custo, os efeitos especiais são dignos de louvor, ainda que pareça a uma audiência dos dias atuais uma proposta risível neste aspecto, elemento do filme que pode contribuir para uma leitura enviesada, análoga a determinados pontos de vista do espectador contemporâneo que desconsidere a história do desenvolvimento da própria mídia cinematográfica e seus dispositivos. Tredy (2012-2013) nos esclarece como se deu esse processo criativo de Corman cuja simplicidade e a experimentação ainda não tinham sido amplamente vulgarizadas para o público em geral dos anos de 1960.

Como se nota nessa película cormaniana, pouco se mantém do poema de Poe, mas isso não pode ser examinado como um problema, ao contrário, é um dos pontos que deu vitalidade ao texto fílmico, inovador e respeitosa e desrespeitoso ao texto de Poe. Particularmente estamos trabalhando com a noção que denominamos de *media virum* ou *mutatio virus* entre mídias, um antecessor mais elaborado da chamada “viralização” de obras, artistas e notícias que se opera nas atuais redes sociais.

A imagem virótica nos parece excelente para pensar as mudanças e adaptações entre os meios artísticos, no caso literatura e cinema, visto potencializar a ideia de que o contágio entre as artes descortina uma verdadeira contaminação recíproca e que se alastra sem controle aparente, exceto por encaminhamentos críticos do próprio criador e da crítica especializada que funcionam como direcionadores desses contágios⁹. É nessa ótica que o filme de Corman de 1963 dialoga com o de Louis Friedlander de 1935, por

⁹ Frequentemente, como já estampado em Poe, o crítico e criador cinematográfico conformam-se no mesmo sujeito. Associar Poe a um quadro nocional ligado à linguagem científica não é estranho ao contexto do próprio escritor americano que é um dos precursores da ficção científica e nutria enorme apreço aos fundamentos da ciência de sua época, de Newton a Comte.

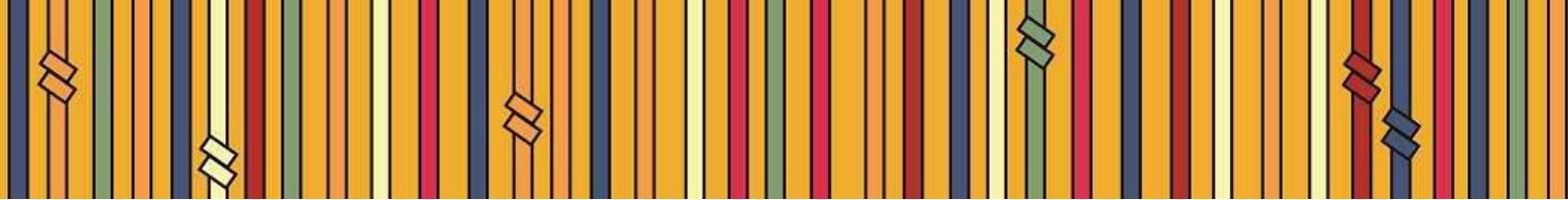


exemplo, posto que a harmonização de breves cenas narrativas oriundas da obra de Poe com vistas a figurar uma narrativa fílmica maior tem se consolidado ao longo de décadas, alcançando o filme de Griffith, pai do cinema narrativo, de 1909. Em contexto tecnológico e digital, a noção de *mutatio virus* (vírus mutante) é ainda mais produtiva, pois recupera uma gama conceitual tanto do campo literário, linguístico e cultural, tais como intertextualidade, dialogia, intersemiose, transmutação, transposição, transcrição, hibridização, ‘sobrevivência’ (Didi-Huberman) e ‘pós-vida’, ‘vida após a morte’ (*Nachleben*) (Warburg)¹⁰ quanto das relações midiáticas em nível de disseminação artística na rede de computadores nos vários suportes possíveis. A ideia pleonástica de um vírus mutante é intencional para demarcar que o DNA da obra de partida poderá estar contido na obra de chegada, mas isso apenas lhe garante uma filiação ou mais propriamente uma irmandade, uma pós-vida e não exatamente uma sobrevida tal como era. Assim, a nossa era continua em constante *virose* em relação ao poema de Poe, que passa a ser conhecido e reconhecido mesmo por quem nunca lera sua obra literária, dada a permanência de alguns índices culturais reconhecíveis mundialmente, que no caso exemplar é o corvo. Nessa dinâmica, o cineasta soube se servir do mesmo expediente propagandístico que Poe usou na divulgação de seu poema, com a diferença que Corman já tinha o nome e a obra do exotérico escritor para capitalizar seu trabalho artístico. Acreditamos, portanto, ser um erro orientar análise crítica do filme de Corman numa comparação direta com o poema de Poe, pois preferimos incluir a obra num tipo de transposição mais tangencial e inédita do texto-fonte, e que tem outros méritos como ter acentuado a visibilidade do poema de Poe ao longo dos anos 1960, mesmo entre os comentaristas que não viram qualidades no filme, nem esses podem negar a inscrição dessa película na história do cinema que dialogou com Poe e que contribuiu para desenvolver a linguagem do cinema de horror/terror, visto que nessa obra de Corman há uma sátira ao próprio gênero que ele ajudara a desenvolver, assim como produz dessacralização do texto poético mais canônico de Poe.

Além disso, esse filme de Corman é a uma das poucas experiências de transposição do corvo poético assentada numa tonalidade cômica¹¹. Esse expediente foi

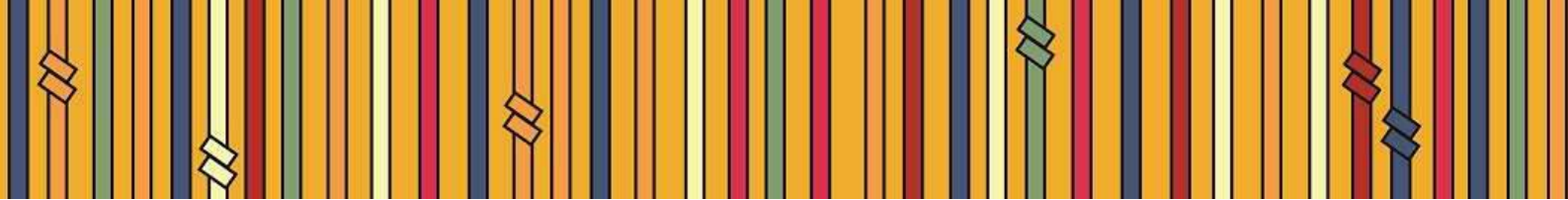
¹⁰ Este vocábulo alemão dialoga com outro: *Nachleben*, ‘vida noturna’ e que guarda relação com a imagem e metáfora do corvo.

¹¹ Os outros filmes que guardam alguma conexão cômica é *O corvo* de Valêncio Xavier (1983) e *Vincent* de Burton (1982) e o episódio dos *Simpsons* (1990).



ousado e arriscado do ponto de vista da experimentação estética, contudo, podemos afirmar que a proposta de Corman foi inusitada e por isso mesmo se singularizou por dotar de teor humorístico uma obra poética originalmente de tom triste e melancólico (“Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua de sua mais alta manifestação, e todas as experiências tem demonstrado que esse tom é o da *tristeza*”) (POE, 1965, p. 914), inclusive desfazendo a imagem de Lenora, a amada do eu poético, como sendo uma figura augusta e impecável, ao passo que no filme se apresenta uma Lenora carnavalizada, sedutora, infiel e diabólica.

Especificamente nesse sentido, o filme está totalmente alinhado às orientações estéticas e opções de condução que agasalham os filmes de terror B americanos ao parodiar determinados textos e outros filmes em produções normalmente de baixo custo. O mesmo procedimento é feito em relação ao fato de Corman optar por um corvo (semi-humano) falante, ao passo que se tratava de Bedloe. Foi uma tentativa de dar voz ao ícone do poema de Poe, animal notabilizado pelo poeta justamente por expressar o inefável, o mensageiro da morte e do inapreensível. Assim, a fidelidade neste contexto não reside na adesão irrestrita ao texto-fonte, mas nas propostas estéticas do cineasta e do gênero ao qual ele se filia. Ainda merece nota a perspicácia de Corman para explorar as características cênicas dos famosos atores, tendo em vista que eles detinham as feições artísticas perfeitas para a configuração estética dos filmes de terror B: Lorre era caricato e extremamente cômico, um verdadeiro ícone teatralizante que se notabilizou por saber explorar muito bem suas dimensões performáticas e mesmo físicas. Ao passo que Price e Karloff traduziam em suas vozes e feições um misto de irreverência e pompa solene muito apreciada em personagens de terror do referido gênero cinematográfico. Sentados defronte um ao outro, Scarabus e Craven duelam usando seus poderes de magia. Os efeitos especiais soam ainda mais cômicos para os espectadores de hoje, mas não deixam de ser um avanço do ponto de vista técnico para o cinema dos anos 1960, principalmente se for levar em consideração que se trata de filme, como já dito, de baixo orçamento. Assim, essa película de Corman deixou sua marca na tradição de traduções transpositivas de “The Raven” para a tela, por, entre outros motivos, realçar novos horizontes relacionais do texto de Poe com a sétima arte, inclusive na consolidação de gêneros cinematográficos. Isso é mais curioso se pensarmos que Corman já havia realizado outras transposições de Poe para o cinema e



havia até então mantido mais correspondência entre os textos de partida advindos de Poe e as subsequentes películas.

Assim como os escritos críticos de Poe são partes da literatura de mistério do autor, Corman surpreendeu com uma adaptação completamente inusitada e divertida de “The Raven”, algo que até hoje desagrade os adeptos do cinema literário, que para manter esse nome precisa conservar sua “pureza” e “fidelidade” aos textos literários de partida. Corman e outros cineastas cumpriram sua missão artística e dialogaram com os textos de Poe apenas no nível de que estes são “roteiros” e não camisa de força para a criação cinematográfica. E como roteiros, os textos de Poe, e “The Raven” em particular, são exemplares. Dessa maneira, Corman intersecciona em seu filme uma ideia na qual o trânsito com o texto literário produz um filme inquestionavelmente autoral e que, por isso, não é a sombra do literário precedente, mas a asa da recriação imaginativa e que soube transpor do meio literário o suficiente para o desenvolvimento das potencialidades de seu próprio meio cinematográfico, seja em termos de gênero específico ou linguagem geral. A última grande lição incorporada por Corman advinda de Poe é que a tradição está a serviço da transformação. Poe sabia da longa estrada simbólica e artística da imagem “corvo”. Nem por isso deixou de imprimir ao seu poema máximo a riqueza literária que até hoje lhe concedemos. Isso se deu também num jogo interativo entre tradição e inovação literária.

Em perspectiva análoga, Corman sabia que seu filme não seria e nunca poderia ser a recriação fiel do poema, por isso realizou o seu corvo e isso não deixa de ser a sua maneira derrisória ou profana de “ressacralizar” Poe e seu poema mais conhecido, mas que, ainda assim, remanesce no mistério, no insondável e no espectral, imagens trazidas pela vida do poeta, pela ave negra e por Lenora, respectivamente, a tríade formadora do eu poético de “The Raven”. A sátira e a paródia com base em “The Raven” não são inovações de Corman. Nisso, ele também recorreu de longa tradição ligada ao poema de Poe. Quanto mais os artistas se comunicam com o corvo, mais distante sua galáxia de morada se apresenta.

Referências bibliográficas

BALDELLOU, Marta Miquel. “Those Tales of Effect”: Poe’s Gothic Tales Through

Roger Corman's Cinema. *Revista de Filología*, N. 28, 2010, p. 59-75. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3284410.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 15 abr. 2016.

_____. "It reminded me of Poe's Story": Edgar Allan Poe's legacy, the ghost story and the american gothic in Richard Matheson's a *Stir of Echoes*. *Revista de Investigación sobre lo Fantástico Research Journal on the Fantastic*. Vol. II, n.º 1 (primavera / spring), pp. 49-69, ISSN: 2014-7910. Disponível em: <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v2-n1-miquel-baldellou/pdf-en>. Acesso em: 15 abr. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.88>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FULLER, Graham. Tim Burton e Vincent Price [entrevista]. In: WOODS, Paul A. *O estranho mundo de Tim Burton*. Tradução Cassius Medauar. São Paulo: Texto Editores (Leya), 2011, p. 26-28.

JANCOVICH, Mark. *Horror, The Film Reader*. London and New York: Routledge, 2005.

POE, Edgar Allan, *O escaravelho de ouro e outras histórias*. Tradução de Rodrigo Breunig e Bianca Pasqualini. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Tradução Milton Amado e Oscar Mendes. José Aguilar, 1965.

SADOUL, Georges. *Dictionary of film makes*. Translator Peter Moris. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972.

TREDY, Dennis From The House of Usher to The Louse of Usher: Expansion Techniques in Film Adaptations of the Works of Edgar Allan Poe in the 1960's and Today, *interfaces*, 34, 2012-2013. Disponível em: <http://college.holycross.edu/interfaces/vol34/tredy.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2016.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000.

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

