



**CEFET-MG**

*Mestrado em Estudos de Linguagens*

**Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes**

**BERENICE — A AMADA (I)MORTAL DE EDGAR ALLAN POE:  
o corpo objetificado da personagem reconstruído nas imagens do cinema e  
da tevê**

**Belo Horizonte**

**2022**



**CEFET-MG**

*Mestrado em Estudos de Linguagens*

**Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes**

**BERENICE — A AMADA (I)MORTAL DE EDGAR ALLAN POE:  
o corpo objetificado da personagem reconstruído nas imagens do cinema e  
da tevê**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

**Área de Concentração:** Tecnologias e Processos Discursivos.

**Linha de Pesquisa:** I - Literatura, Cultura e Tecnologia.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirian Sousa Alves.

**Belo Horizonte**

**2022**

L864b Lopes, Alessandra Hypolita Valle Silva.  
Berenice – a amada (i)mortal de Edgar Allan Poe : o corpo objetificado da personagem reconstruído nas imagens do cinema e da tevê / Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes. – 2022.  
116 f. : il.  
Orientadora: Mirian Sousa Alves.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2022.  
Bibliografia.

1. Poe, Edgar Allan, 1809-1849. 2. Psicanálise. 3. Crítica literária.  
4. Linguagem audiovisual. I. Alves, Mirian Sousa. II. Título.

CDD: 801.95

**Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes**

**BERENICE — A AMADA (I)MORTAL DE EDGAR ALLAN POE:  
o corpo objetificado da personagem reconstruído nas imagens do cinema e da tevê**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 16 de fevereiro de 2022, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirian Sousa Alves - CEFET/MG (Orientadora)

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Goncalves Lopes - CEFET/MG (interno)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Olga Valeska Soares Coelho - CEFET/MG (interna)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Aparecida Silva de Azeredo - CEFET/MG (externa)

*Às minhas filhas, Ísis Valentina e Victória  
Manuela, e ao meu marido, Rodrigo Sérgio,  
pelo apoio constante e por acreditarem em  
todos os meus projetos de forma  
incondicional.*

## HOMENAGEM AO EDGAR ALLAN POE

“Nós somos feitos de histórias, momentos e lembranças. Escrevendo esse texto, os pensamentos me levaram longe, até a quinta série do ensino fundamental. Era 19 de janeiro, aniversário da minha mãe e comemorávamos em uma pizzaria perto da escola. Eu aos 11 anos, estava na biblioteca aguardando minha mãe após a aula e, ansiosa, comentei com Cida - a bibliotecária, sobre a data e ela me respondeu: “hoje também se comemora o aniversário de Poe”. Logo me interessei e ela falou sobre o autor, além de me entregar um livro de empréstimo: *O Gato Preto*. De lá para cá, foram muitas leituras e descobertas sobre sua obra, que nortearam boa parte das minhas escolhas literárias e acadêmicas. Eu cresci, e os livros sempre estiveram presentes, e Poe, continuou reverenciado por sua escrita marcada por contos grotescos e poemas sombrios”.<sup>1</sup>

A influência de Poe é evidente em muitos autores e seu legado deixa marcas que se traduzem em adaptações diversas. Inspirada em sua obra, eu me tornei uma ficcionista e venho nos últimos anos desenvolvendo contos e histórias em quadrinhos inspirados nas obras de Poe. Dedicar meu trabalho de pesquisa de mestrado à obra do mais consagrado contista de todos os tempos é minha forma de efetivar uma homenagem póstuma ao *Mestre*, que sempre me acompanhou. Através dessa fantástica viagem na fronteira do simbolismo, explorei suas mais profundas cavernas, e num sentido onírico e etéreo, embarquei em uma excursão marcada por fábulas e sombras, onde tudo o que vemos ou parecemos, não passa de um sonho incorporado na ficção.

---

<sup>1</sup> Trecho extraído da apresentação da HQ da autora — *Silentium*, publicada sob o pseudônimo Mhorgana Alessandra em setembro de 2021, de forma independente pelo selo *MhoeMa*.

## AGRADECIMENTOS

À Grande Deusa Tríplice — a Mãe, por me sustentar e me guiar até aqui.

Às minhas filhas, que cresceram no universo das fábulas de Edgar Allan Poe e se tornaram leitoras assíduas e apoiadoras de cada um dos meus sonhos. Sem vocês, nada disso faria sentido.

Ao meu marido, que me apoiou desde o início dessa jornada, me ouvindo contar histórias extraordinárias e me debruçar em livros, acreditando e me incentivando.

À minha mãe, pela criação e investimento na educação e por ter nascido no mesmo dia do Poe e me inspirado a construir universos fictícios. À minha irmã, Andressa, pelo incentivo e inspiração.

À memória da minha avó, que durante essa jornada seguiu para outro plano, mas segue sendo meu exemplo e incentivo cotidiano.

À minha orientadora, amiga e inspiradora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirian Sousa Alves, pela parceria, exemplo e carinho nessa árdua jornada. O caminho acadêmico pode ser leve quando guiado com serenidade e acolhimento, sinônimo de cumplicidade. Sem você nada disso seria realidade.

Aos tantos amigos que fiz no CEFET, em especial ao Magno Martins, que entrelaçou seus dedos nos meus e se tornou mais que um amigo — um irmão nessa caminhada, tornando meu caminho mais divertido e brilhante.

Aos meus professores e inspiradores, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Olga Valeska e Prof. Dr. Luiz Lopes, pelas pertinentes contribuições que deram para a melhoria deste trabalho durante o exame de qualificação e por me incentivarem em todos os passos dessa caminhada, sempre com carinho.

Aos professores(as) Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Azeredo, Prof. Dr. Vicente Parreiras, Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria do Rosário, Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Elisa Ribeiro, Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carla Moreira, e aos colegas e professores(as) dos grupos de pesquisa Mulheres na Edição, Atlas e Lleme, pelos encontros repletos de aprendizado e troca mútua.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, pelo espaço dado para o desenvolvimento desta pesquisa. À cada um de seus professores que, através de suas disciplinas, possibilitaram reflexões acerca dos estudos literários e de linguagens, proporcionando condições para o desenvolvimento desta dissertação.

Ao Coordenador Prof. Dr. Luiz Antônio Ribeiro, Bernardo Nogueira e demais servidores do POSLING e à Pollyanna Mattos do DELTEC, pela presteza e pelo bom atendimento.

À Marília Aguiar pela parceria, e aos meus leitores e apoiadores, pelo carinho constante, e por cada leitura e resenha da *Silentium*. Vocês foram essenciais para que as fábulas se transformassem em realidade.

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudo com a qual foi possível a realização desta pesquisa.



2

Este beijo em tua fronte deponho!  
Vou partir. E bem pode, quem parte,  
francamente aqui vir confessar-te  
que bastante razão tinhas, quando  
comparaste meus dias a um sonho.  
Se a esperança se vai, esvoaçando,  
que me importa se é noite ou se é dia...  
ente real ou visão fugidia?  
De maneira qualquer fugiria.  
O que vejo, o que sou e suponho  
não é mais do que um sonho num sonho.<sup>3</sup>

POE — 1849

---

<sup>2</sup> Imagem original extraída da HQ da autora — *Silentium*, publicada sob o pseudônimo Mhorgana Alessandra em setembro de 2021, de forma independente pelo selo *MhoeMa*.

<sup>3</sup> Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado.

## RESUMO

### **BERENICE — A AMADA (I)MORTAL DE EDGAR ALLAN POE: o corpo objetificado da personagem reconstruído nas imagens do cinema e da tevê**

Essa dissertação dialoga sobre o conto *Berenice* de Edgar Allan Poe (1809 – 1849) publicado originalmente em 1835, recorrendo à imagem como orientadora de investigação. Para isso, utilizamos como objetos de estudo, o filme francês *Bérénice* (1954), dirigido por Éric Rohmer, e o episódio *Berê*, da minissérie brasileira *Contos do Edgar* (2013), dirigida por Pedro Morelli. A personagem dessa história morre e retorna à vida no final da narrativa, configurando-se como um exemplo emblemático de um signo bastante recorrente na obra de Poe, “a mulher bela e morta”. O conto refere-se ainda à ideia de morte e vida após a morte, eternizando o momento do finamento, em narrativa poética. Partindo dos estudos literários, foram investigadas as relações da personagem Berenice com a morte e suas intercessões com os estudos no campo da psicanálise. A partir de outras discussões e leituras de Poe, analisamos *Berenice* sob a ótica de Sigmund Freud, Marie Bonaparte, Soshana Felman e Jacques Lacan. Paralelamente e como forma complementar aos estudos e questionamentos aqui presentes, trabalhamos com a interdisciplinaridade que essas correntes estabelecem com conceitos de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Tzvetan Todorov, Julio Cortázar e Jacques Rancière, de modo a revisitar reflexões sobre as linguagens do cinema e da tevê. As linguagens cinematográfica e televisiva também foram abordadas conforme as percepções de Marcel Martin, Lotte Eisner e Sergei Eisestein, que forneceram subsídios para a investigação das relações entre literatura, arte e tecnologia. Concluímos que as linguagens aqui estudadas se correlacionam e se diferenciam, mesmo mantendo-se fieis às suas singularidades no texto original ou em suas releituras. O curta-metragem e a minissérie televisiva deixaram à mostra traços do texto original de Poe e essa reescrita permitiu que encontrássemos, nas adaptações de Éric Rohmer e Pedro Morelli, cenas que nos remetem à ideia original da escrita de Edgar Allan Poe.

**Palavras-chaves:** Edgar Allan Poe. Berenice. Psicanálise. Estudos Literários. Linguagem Audiovisual.

## ABSTRACT

### **BERENICE - THE (I)MORTAL BELOVED BY EDGAR ALLAN POE: the objectified body of the character reconstructed in cinema and TV images**

This dissertation dialogues about the short story *Berenice* by Edgar Allan Poe (1809 – 1849) originally published in 1835, resorting to the image as a research guide. For this, we use as objects of study, the French film *Bérénice* (1954), directed by Éric Rohmer, and the episode *Berê*, from the Brazilian miniseries *Contos do Edgar* (2013), directed by Pedro Morelli. The character in this story dies and returns to life at the end of the narrative, setting itself up as an emblematic example of a very recurring sign in Poe's work, "the beautiful and dead woman." The story also refers to the idea of death and life after death, eternalizing the moment of ending, in a poetic narrative. Starting from literary studies, the relations of the character Berenice with death and its intercessions with studies in the field of psychoanalysis were investigated. Based on other discussions and readings of Poe, we analyzed Berenice from the point of view of Sigmund Freud, Marie Bonaparte, Soshana Felman, and Jacques Lacan. In parallel, and as a complement to the studies and questions presented here, we work with the interdisciplinarity that these currents establish with concepts by Roland Barthes, Maurice Blanchot, Tzvetan Todorov, Julio Cortázar, and Jacques Rancière, in order to revisit reflections on the languages of cinema and television. The cinematographic and televised languages were also approached according to the perceptions of Marcel Martin, Lotte Eisner, and Sergei Eisenstein, who provided subsidies for the investigation of the relations between literature, art, and technology. We conclude that the languages studied here correlate and differentiate themselves, even while remaining faithful to their singularities in the original text or in their re-readings. The short film and the television miniseries left traces of Poe's original text exposed, and this rewriting allowed us to find in the adaptations by Éric Rohmer and Pedro Morelli, scenes that remind us of the original idea of Edgar Allan Poe's writing.

**Keywords:** Edgar Allan Poe, Berenice, Psychoanalysis, Literary Studies, Audiovisual Language.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Éric Rohmer protagonizando Egeu.....	52
Figura 2 – O castelo em Bry-sur-Marne, cenário externo de Bérénice.....	55
Figura 3 – O som intermitente antecipa a descoberta da extração dos dentes de Berenice.....	56
Figura 4 – Berenice acuada em cena.....	57
Figura 5 – Olhar etéreo de Berenice.....	57
Figura 6 – Cena interna com Egeu e Berenice, filmada na casa de André Bazin.....	58
Figura 7 – A obscuridade de Egeu retoma a personalidade monomaniaca do protagonista.....	59
Figura 8 – Berenice frágil, submissa à doença.....	60
Figura 9 – Berenice e Egeu.....	61
Figura 10 – Os closes sempre evidenciam o ponto claro dos dentes de Berenice.....	63
Figura 11 – Egeu em destaque, meditativo e monomaniaco.....	64
Figura 12 – O claro-escuro evidenciado nas cenas externas.....	65
Figura 13 – A biblioteca obscura de Egeu.....	66
Figura 14 – Expressão doentia de Egeu.....	67
Figura 15 – Berenice, uma mulher típica dos anos 50.....	67
Figura 16 – Egeu assediando Berenice.....	68
Figura 17 – Berenice enclausurada, aprisionada.....	70
Figura 18 – Close up do rosto de Berenice, evidenciando seus dentes.....	71
Figura 19 – As cenas enfatizam os dentes de Berenice.....	71
Figura 20 – Berenice subjugada por Egeu.....	73
Figura 21 – Cena sequencial de lembranças de Egeu.....	74
Figura 22 – Egeu tirando o sudário de Berenice e revelando seu corpo moribundo.....	74
Figura 23 – Berenice no leito de morte.....	76
Figura 24 – Caixa prateada com os dentes de Berenice.....	78
Figura 25 – Os dentes de Berenice extraídos por Egeu.....	79
Figura 26 – Edgar inicia a narração da história, como na obra original de Poe.....	83
Figura 27 – Enquadramento com a placa tumular com a foto de Poe.....	85
Figura 28 – Edgar na Dedetizadora Nunca Mais.....	86
Figura 29 – Berê no palco apresentando-se como cantora.....	88
Figura 30 – Cícero na boate, tendo visões dos petiscos como se fossem dentes.....	89
Figura 31 – Close da boca de Berê.....	90
Figura 32 – Cemitério em cena noturna, iluminado no detalhe das lápides, com Jesus em destaque.....	91
Figura 33 – Cícero antes de arrancar os dentes de Berê.....	92
Figura 34 – Cícero abre a lata de graxa e se depara com os dentes de Berê.....	93
Figura 35 – Cícero abraça Berê subjugando-a.....	94
Figura 36 – Berê mostrando as próteses em contraste com os dentes estragados.....	96
Figura 37 – Berê angustiada com a opressão do primo.....	97
Figura 38 – Ambiente do bar em que Berê se apresenta.....	97
Figura 39 – Lápide com o nome de Egeu.....	98
Figura 40 – Berê dentro do caixão sendo atacada por Cícero.....	99
Figura 41 – Berê ainda viva, arranhando os braços de Cícero.....	100
Figura 42 – Berê aprisionada.....	101
Figura 43 – Cícero extrai os dentes de Berê e ela abre os olhos durante a extração.....	103
Figura 44 – Os “dentes” de Berê extraídos por Cícero.....	104

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1. CAPÍTULO 1 – EDGAR ALLAN POE E SEU LEGADO IMORTAL.....</b>	<b>19</b>
1.1 Vida e morte de Edgar Allan Poe.....	20
1.2 A psicanálise como proposta de investigação da obra de Edgar Allan Poe – O Feminino, a vida e a morte em <i>Berenice</i> .....	23
<b>2. BERENICE – A AMADA (I)MORTAL DE EDGAR ALLAN POE.....</b>	<b>28</b>
2.1 – O fantástico e o onírico na construção de ideias de morte e imortalidade.....	31
<b>3. O HORROR EM PRETO E BRANCO NO CURTA-METRAGEM <i>BÉRÉNICE</i> DE ÉRIC ROHMER.....</b>	<b>51</b>
3.1 – Entre sombras e contrastes — Uma metáfora entre a psicanálise e cinema.....	55
<b>4. O SORRISO DA <i>BERÊ</i> NA MINISSÉRIE <i>CONTOS DO EDGAR</i>.....</b>	<b>80</b>
4.1 - O corpo e o canto – os dentes secretos de Berê.....	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe se tornou conhecido por sua escrita marcante e pela predominância de contos grotescos e poemas sombrios em seu repertório. Apesar de encontrarmos opiniões múltiplas acerca de sua produção literária, não se pode negar o impacto de suas obras, nem diminuir sua merecida fama póstuma. De Howard Phillips Lovecraft a Arthur Conan Doyle, a influência de Poe é evidente em muitos autores e seu legado é levado adiante pelo contínuo debate e análise de suas obras no ambiente acadêmico. Como nos afirma Lovecraft:

Antes de Poe, o grosso dos escritores fantásticos havia trabalhado, largamente, no escuro, sem compreender a base psicológica da atração do horror e prejudicados, em maior ou menor grau, pela obediência de certas convenções literárias vazias como a do final feliz, a da virtude recompensada e, em geral, por um didatismo moral vazio, a aceitação de valores e modelos populares e o empenho do autor para imiscuir suas próprias emoções na história e se alinhar com os partidários das ideias artificiais da maioria (LOVECRAFT, 2008, p. 62).

Consoante ao pensamento de David Lodge (1935), na tradição gótica de horror à qual Poe pertence, ele é o autor americano que possibilitou o mais forte impulso ao gênero. O autor vem exercendo influências e acumulando admiradores e estudiosos dedicados, entre eles podemos citar Paul Valéry, Fiódor Dostoiévski, Julio Cortázar, Tzvetan Todorov e Charles Baudelaire (1821 – 1867), apreciador e tradutor da obra de Poe. Em prefácio do livro *Contos de Imaginação e Mistério*, Baudelaire apregoa:

Edgar Poe, ao contrário, dividindo o mundo do espírito em intelecto puro, gosto e sentido moral, aplicava a crítica de acordo com essas três categorias. Ele era, sobretudo, sensível à perfeição da estrutura e à correção da execução; desmontando obras literárias como se fossem peças mecânicas defeituosas (em relação à meta que visam alcançar), apontando cuidadosamente os vícios de fabricação; e, quando passava ao detalhe da obra, à sua expressão plástica, ao estilo, em uma palavra, descascava, sem omissão, as falhas de prosódia, os erros gramaticais e toda essa massa de dejetos, que, entre os escritores que não são artistas, maculam as melhores intenções e deformam as concepções mais nobres. Para ele, a imaginação é a rainha das faculdades; no entanto, por essa palavra entende-se algo maior do que aquilo que a maioria dos leitores percebe. Imaginação não é a fantasia; não é a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias (BAUDELAIRE, 1919, p. 16).

O amor, um tema atemporal, é tão relevante como a vida e a morte e dentro do efeito pretendido por Poe em seus contos, a morte é, então, a força que move e dá direção aos seus contos. A combinação (i)mortal da amada de Poe é feita num enlace de amor e morte e essa

combinação de amor e morte geralmente significa tragédia para os envolvidos. Edgar Allan Poe viveu e escreveu no próprio berço do que seria o cânone literário americano. Baudelaire assina o prefácio da edição da obra *Contos de Imaginação e Mistério*, definindo Poe como:

Aristocrata por natureza mais que por nascimento, o virginiano, o homem do sul, o Byron perdido em um mundo ruim sempre manteve sua impassibilidade filosófica, e, seja definindo o nariz da ralé, zombando dos fabricantes de religiões ou desprezando as bibliotecas, resta aquele que foi e será sempre o verdadeiro poeta — uma verdade vestida de forma bizarra, um paradoxo aparente, alguém que não quer ser acotovelado em meio à multidão e que corre ao extremo Oriente quando os fogos de artifício vão rumo ao poente (BAUDELAIRE, 2009, p. 9).

Vários estudiosos articularam suas obras baseando-se na combinação entre mulher e morte. Tzvetan Todorov (1939 – 2017) referencia autores que falam do feminino e da morte, por exemplo, Théophile Gautier<sup>4</sup> (1811 – 1872) em *A Morta Apaixonada*: [...] e, ao mesmo tempo, ele percebe que Clarimonde se mantém viva graças ao sangue que vem sugar durante a noite [...] ou na obra *O diabo apaixonado* de Cazotte (1719 – 1792)<sup>5</sup>:

Alvare, a personagem principal do livro de Cazotte *O Diabo Apaixonado*, vive há meses com um ser, do sexo feminino, que ele acredita ser um mau espírito, o diabo ou um de seus subordinados. O modo como apareceu esse ser indica claramente que se trata de um representante do outro mundo; mas seu comportamento especificamente humano (e mais ainda feminino), os ferimentos reais que recebe, parecem provar, ao contrário, que se trata simplesmente de uma mulher, e de uma mulher que ama (TODOROV, 2004, p. 147).

As mulheres das obras de Poe não desempenham o papel secundário de uma personagem que retorna dos mortos para assombrar o narrador, frequentemente considerado como o protagonista, que coloca a mulher em um nível inferior de importância. Deveras, estas mulheres desempenham um papel mais poderoso e independente do que parece à primeira vista, e podem até mesmo ocupar a posição superior em relação ao narrador. As chamadas *damas escuras*<sup>6</sup> de Poe são provavelmente as mais famosas mulheres de toda a sua obra, como ressalta o grande número de estudos dedicados a elas, sendo frequentemente investigadas, representando os epítomes de suas personagens femininas. Marcel Proust afirmava que o autor conseguia evocar o belo, sem introduzir efeitos morais em seus contos:

---

<sup>4</sup> Pierre Jules Théophile Gautier (1811 – 1872), escritor francês, poeta, jornalista e crítico literário, defensor do Romantismo, sua obra foi apreciada por Balzac, Baudelaire, Flaubert, Proust e Oscar Wilde.

<sup>5</sup> Jacques Cazotte (1719 – 1792), escritor francês, participante da corte de Luís XVI, ocupou-se de ocultismo. Foi executado como conspirador monarquista.

<sup>6</sup> As *Dark Ladies* estão presentes nos contos que mostram o conflito psíquico entre amor e morte na trama: *Berenice*, *Morella* e *Ligeia* e potencializam a teoria de Poe sobre a morte de uma bela mulher.

O compositor Claude Debussy morreu antes de completar as óperas que ele adaptava de “A queda da casa de Usher” e o “O diabo no campanário”. Outros franceses que se beneficiaram com a tradução das obras de Poe por Baudelaire foram os poetas Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, e o romancista Marcel Proust. **Este acreditava que a grandeza de Poe estava em suas tentativas de evocar o que era belo sem introduzir “motivos morais”** (BLOOMFIELD, 2008, p. 206, grifo meu).

Como dito por Blanchot (1997, p. 227), o homem precisa da morte para que as palavras se instaurem, pois, a morte é a própria fundação da linguagem. Em *The Philosophy of Composition*<sup>7</sup> (1846), Poe atribui a morte de uma formosa dama como um mote ecumênico, transformando o momento em poesia. Sua familiaridade com a morte reponta em toda a sua obra, revelando uma sensibilidade, na qual o amor se expressa sofredor, alumbrado e atormentado. Poe eterniza esse momento em narrativa poética e torna o tema recorrente em sua obra.

Esta dissertação está centrada na obra literária de Edgar Allan Poe, em particular no *corpus* — o conto *Berenice*, e no interesse do narrador pelos dentes da protagonista. Esse olhar obcecado do narrador em direção aos dentes ficará mais evidenciado no filme francês *Bérénice* (1954), dirigido por Éric Rohmer<sup>8</sup>, e no episódio *Berê*, da minissérie brasileira *Contos do Edgar* (2013), dirigida por Pedro Morelli<sup>9</sup>. A pesquisa tem sua justificativa diretamente ligada à proposta geral do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens / POSLING do CEFET-MG e, mais especificamente, à proposta da Linha I, tendo em vista o objetivo de investigar as relações entre literatura, arte e tecnologia.

Com a análise de textos, sendo esses verbais ou não-verbais, advindos de diversos campos da cultura, a área de Estudos de Linguagens dialoga com a proposta desta dissertação, tendo por base a psicanálise a partir da interpretação, investigando a relação da literatura com outras artes. A relevância desse estudo se dá através de uma análise das relações histórico-culturais inerentes ao campo artístico e literário, propondo uma reflexão sobre o processo de construção de saber filosófico e tecnológico na dimensão da cultura e estudo dessas relações. Aprofundar em um estudo utilizando outra categoria de linguagem, nesse caso, a linguagem

---

<sup>7</sup> Disponível em <<https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>. Acesso em 12 mar. 2021.

<sup>8</sup> A ficha catalográfica do filme pode ser encontrada no Anexo 1 dessa dissertação.

<sup>9</sup> A ficha catalográfica da série televisiva pode ser encontrada no Anexo 2 dessa dissertação.

cinematográfica e televisiva, se enquadra no escopo da contingência pluridisciplinar do POSLING,

O Programa visa a aprofundar os conhecimentos sobre a relação entre tecnologia, linguagem e discurso, associando as diversas práticas e produtos do homem às realizações de produção discursiva. Sob uma perspectiva intersemiótica e interdiscursiva, os estudos de linguagens possibilitam uma abordagem comparada de textos verbais e não-verbais oriundos dos vários campos da cultura, de diferentes campos do saber.<sup>10</sup>

As obras de Edgar Allan Poe abriram possibilidades para um debate gigantesco e muitos teóricos e estudiosos literários tentaram responder aos diversos questionamentos acerca de sua vida e obra. Ao formularmos as perguntas de pesquisa para esta dissertação, tomamos como hipótese a infância traumática de Poe e, se essa poderia ter se tornado um catalisador que faria com que suas personagens fossem mulheres moribundas? Ou se um homem que mata quase todas as mulheres em suas histórias, por vezes, até mais de uma única vez, poderia não ser misógino? Ou será que as mulheres têm um papel tão importante nas suas histórias, que ele necessite da morte de suas amadas para chegar a uma conclusão narrativa? Que elementos fílmicos apontam para essa presença fantasmática da mãe? De que forma essa suposta misoginia se apresenta no texto literário e em suas adaptações audiovisuais? É possível perceber essa relação de repulsa ao feminino em sua narrativa literária?

É certo que estas perguntas não podem ser respondidas com uma resposta singular, assim, foram reduzidas as considerações à seguinte pergunta de pesquisa: com base numa análise de *Berenice*, de que forma a linguagem literária e a linguagem fílmica moldam as noções psicanalíticas do feminino e da morte e que discursos são produzidos acerca do feminino nessas produções?

Edgar Allan Poe é um autor bastante debatido e estudado, e o pesquisador que busca pela fortuna crítica do autor se depara com diversas pesquisas sobre sua vida e obra disseminadas em dissertações e teses. Em busca por temas similares a essa pesquisa em entradas de título, subtítulo, resumo ou palavra-chave de trabalhos na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e

---

<sup>10</sup>Apresentação do Programa de Pós-Graduação em Linguagens / POSLING – CEFET-MG. Disponível em <[https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt\\_BR&id=307](https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt_BR&id=307)>. Acesso em 10 mar. 2021.

Dissertações (BDTD)<sup>11</sup>, foram lidas três dissertações, sendo a primeira, uma pesquisa que trabalha pelo viés da literatura comparada e da tradução semiótica<sup>12</sup>, a segunda, que foca no estudo da transposição da arte literária para arte de vídeo<sup>13</sup>, e a terceira, que foca na perspectiva dos estudos feministas<sup>14</sup>, além de uma tese de doutorado que contempla um estudo sobre a obra de Edgar Allan Poe e Baudelaire<sup>15</sup>.

No capítulo 1 deste trabalho, investigaremos alguns aspectos da vida e da obra de Edgar Allan Poe, a fim de compreender seu legado como autor e faremos um breve introito às leituras psicanalíticas, sinalizando as diferenças entre as teorias da abordagem freudiana e da abordagem lacaniana, ressaltando quais as ferramentas literárias e filmicas serão utilizadas para analisar os objetos de estudo investigados nesta dissertação.

O capítulo 2 consiste na análise do conto original *Berenice* (1835), através do viés literário e psicanalítico, no qual trabalharemos com conceitos de Roland Barthes, Maurice Blanchot, Tzvetan Todorov, Julio Cortázar e Jacques Rancière, revisitando reflexões sobre a literatura. Partindo dos estudos literários, investigaremos a personagem Berenice e suas intercessões com os estudos no campo da psicanálise sob a ótica de Sigmund Freud, Marie Bonaparte, Soshana Felman e Jacques Lacan. Considerando como pano de fundo as abordagens apresentadas na metodologia, buscaremos compreender algumas nuances da narrativa e das personagens do conto. Nesse contexto, serão investigadas tramas subjacentes da história,

---

<sup>11</sup> Disponível em <<http://bdt.d.ibict.br/vufind/>>. Acesso em 10 mar 2021.

<sup>12</sup> Dissertação de Mestrado de Mauricio Ferreira de Araujo Filho — *As personagens femininas de Edgar Allan Poe e as de Paulo Biscaia*, defendida em 2015 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, disponível em <<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/2450/2/PDF%20>>. Acesso em 10 mar 2021.

<sup>13</sup> Dissertação de Mestrado de Luciana Lacerda de Carvalho — *Do clássico americano ao popular brasileiro: uma (re)leitura interdisciplinar do conto “Berenice” de Edgar Allan Poe*, defendida em 2018 pelo Programa de Mestrado Profissional Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, disponível em <[http://acervo.ufvjm.edu.br/jspui/bitstream/1/1825/1/luciana\\_lacerda\\_carvalho.pdf](http://acervo.ufvjm.edu.br/jspui/bitstream/1/1825/1/luciana_lacerda_carvalho.pdf)>. Acesso em 11 mar 2021.

<sup>14</sup> Dissertação de Mestrado de Greicy Pinto Bellin — *Musas Interrompidas, vozes silenciadas*, defendida em 2010 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, disponível em <[http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/UFPR\\_14c52fe43cb7ad775be86c5b5ab7b55b](http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/UFPR_14c52fe43cb7ad775be86c5b5ab7b55b)>. Acesso em 11 mar 2021.

<sup>15</sup> Tese de Doutorado de Renata Philippov — *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética*, defendida em 2004 pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, disponível em <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-18072005-113116/publico/Tese\\_-\\_Renata\\_Philippov1.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-18072005-113116/publico/Tese_-_Renata_Philippov1.pdf)>. Acesso em 11 mar 2021.

elucidando de que forma as noções psicanalíticas do feminino e da morte são apresentadas nessa obra.

No capítulo 3, investigaremos o curta-metragem *Berénice* (1954), dirigido Éric Rohmer. Forneceremos uma introdução sobre a linguagem fílmica, passando pelos conceitos da *Novelle Vague*, buscando elucidar as influências do expressionismo no curta-metragem. Ademais, a linguagem cinematográfica será abordada conforme as percepções de Marcel Martin, Lotte Eisner e Sergei Eisestein, que fornecerão subsídios para a investigação das relações entre o curta-metragem e a obra original de Poe. Apresentaremos, ainda, uma análise utilizando a abordagem da psicanálise como ferramenta analítica. O objetivo é buscar o entendimento de como as tecnologias se articulam e quais ferramentas fílmicas são conectadas para a construção da personagem que dá título ao filme no curta-metragem através do viés da adaptação.

O capítulo 4 refere-se ao episódio *Berê* (2013), da minissérie brasileira *Contos do Edgar* (2013), dirigida por Pedro Morelli, no qual faremos uma introdução à estrutura e à forma de circulação das minisséries televisivas. Dando continuidade às análises iniciadas no capítulo anterior, utilizaremos conceitos do expressionismo, consoante às percepções de Marcel Martin, Lotte Eisner e Sergei Eisestein, Luis Buñuel Bunel e outros estudiosos. Na sequência, teceremos uma análise do episódio, dando continuidade ao viés da psicanálise como ferramenta analítica. O objetivo é investigar as relações entre literatura, arte e tecnologia e sua articulação com os conceitos trabalhados nos capítulos anteriores.

De maneira geral, buscamos elucidar a importância de *Berenice* e sua representação, apontando as similaridades e diferenças entre as narrativas analisadas pela pesquisa: conto, curta-metragem e série televisiva.

## CAPÍTULO 1 – EDGAR ALLAN POE E SEU LEGADO IMORTAL

As obras de Edgar Allan Poe não podem ser classificadas em uma única categoria. Desde suas obras-primas poéticas como *O Corvo*, até seus contos de raciocínio investigativo como *Os Assassinos na Rua Morgue*, Poe não é apenas um pioneiro de profusos estilos literários, mas também é um escritor com muitas singularidades. Uma explicação possível para o sucesso e popularidade de Poe ao longo do tempo, poderia ser o fato de que os temas de suas histórias e as provações de seus personagens ainda fazem parte do nosso cotidiano. Segundo Lopes (2021, p. 241), “os medos e os problemas sociais abordados nas entrelinhas de suas histórias são semelhantes àqueles que vivemos na atualidade”.

Edgar Allan Poe, na figuração de escritor, poeta e crítico literário, se destacou de forma produtiva e instigante, deixando um extenso legado literário, sendo classificado como um homem além de seu tempo. Como descrito pelo estudioso Jeffrey A. Savoye, membro da *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*<sup>16</sup>, em prefácio do livro da pesquisadora Shelley Costa Bloomfiels, *Edgar Allan Poe — A vida e a obra de gênio atormentado*:

Por mais de 150 anos, os leitores têm buscado a fonte da qual jorravam Roderick e Madeline Usher, Montresor e Fortunato, Annabel Lee e Lenore. Alguns diziam que Poe se inspirava em sua própria vida, enquanto outros encontraram influências de vários escritores e até de jornais da época. A busca por uma resposta definitiva coloca o pesquisador na pele de Legrand, mordido pelo escaravelho de ouro, ou do cavaleiro sem nome em “Eldorado”. Quando um tesouro se prova de tal forma evasivo, é provavelmente bom que sua busca seja tão prazerosa (SAVOYE, 2008, p. 16).

Explorando a morte da personagem *Berenice*, o curta-metragem *Bérénice* e o episódio da série televisa *Berê* nos abrem a possibilidade de compor uma análise das estruturas narrativas e da identidade visual e sonora da obra. O objetivo desta dissertação é aprofundar o estudo no campo literário, utilizando o apoio de outras linguagens, nesse caso, as linguagens cinematográfica e televisiva. Segundo Todorov: “a Literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem” (2017, p. 54).

---

<sup>16</sup> A The Edgar Allan Poe Society of Baltimore foi oficialmente estabelecida após uma celebração comemorativa do aniversário de Edgar Allan Poe em 19 de janeiro de 1923. É uma organização sem fins lucrativos legalmente estabelecida, incorporada ao estado de Maryland, nos EUA.

Nossa premissa é investigar através da morte da personagem e da extração dos dentes, como as tecnologias se articulam na produção desse discurso, abordando quais ferramentas literárias e filmicas são utilizadas para a construção de *Berenice* e que discursos sobre o feminino são sugeridos por essa figura. A linguagem presente no conto original de Poe será nosso ponto de partida e, nosso ponto de chegada, serão as imagens de *Bérénice* e *Berê*. Analisaremos o conto, o curta-metragem e a minissérie, e sua importância para que seus conteúdos simbólicos sejam devidamente identificados dentro dessas narrativas. Segundo Todorov,

[...] a literatura goza, como se vê, de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. Ela tem a **linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada**; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. A literatura se revela, portanto, não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem (TODOROV, 2017, p. 54, grifo meu).

### 1.1 Vida e morte de Edgar Allan Poe

Consoante à biografia de J. Gerald Kennedy sobre Poe (2001), o autor, filho dos atores David Poe Jr. e Elizabeth Arnold Hopkins Poe, nasceu no dia 19 de janeiro de 1809. David Poe fazia uso obsessivo do álcool e morreu de tuberculose, deixando Elizabeth Poe sozinha no sustento de três filhos, morrendo também de tuberculose próximo ao terceiro aniversário do pequeno Edgar. Poe foi acolhido pela família Allan no estado da Virgínia, mas nunca foi adotado oficialmente. John Allan era o chefe da família e sua esposa Frances Allan se parecia fisicamente com sua mãe: esbelta e delicada. As questões financeiras eram um tema recorrente em seus desentendimentos e o padrasto inclusive se recusou a subsidiar a educação de Poe na Universidade da Virgínia, e ele foi forçado a deixar a universidade após acumular dívidas de bebida e jogo. Poe resolveu deixar Richmond e se mudou para Boston, onde usou diferentes pseudônimos para evitar seus credores, se alistando no exército como Edgar A. Perry. Depois de uma longa doença, Frances Allan, frágil como a mãe biológica de Poe, morreu em 28 de fevereiro de 1829.

Poe entrou na Academia do Exército em West Point, mas foi forçado a deixar o exército em uma dispensa desonrosa. Viajou para Baltimore, encontrando seu irmão, também envolvido pelo alcoolismo, e os dois irmãos aparentemente compartilharam uma forte ligação como em

sua história *A Queda da Casa de Usher*<sup>17</sup>. Entretanto, o alcoolismo também acometeu Henry Poe, que morreu logo após seu reencontro com o irmão Edgar. Poe conseguiu publicar alguns de seus primeiros contos e ganhou uma competição no *Saturday Visiter*<sup>18</sup> por melhor conto de ficção. John Allan morreu em 1834, omitindo Poe completamente de seu testamento. Poe mudou-se para Baltimore em Maryland, estabelecendo-se na casa da sua tia viúva — Maria Clemm, e de sua filha, Virgínia Clemm, sua prima em primeiro grau. Ele começou a trabalhar em Richmond no *Southern Literary Messenger*, suas histórias lhe renderam fama no mundo literário e, em março de 1835, ele publicou *Berenice*, o que supostamente deixou muitos leitores chocados.

Bloomfield (2008, p. 88) afirma que, em 1835, Poe estava com 27 anos e se casou em uma cerimônia secreta com a prima Virgínia, na ocasião com 13 anos. Apenas em 1836, os votos foram confirmados e a união divulgada, causando comentários da sociedade conservadora. Em seguida, Poe se tornou o editor do jornal, tendo trabalhado nesta posição até 1837. O alcoolismo atingiu maiores proporções e isso fez com que seu editor o despedisse e a família se mudasse para Nova York e posteriormente para a Filadélfia em busca de novas oportunidades.

Poe publicou seu único romance, *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*<sup>19</sup>, em 1838. Em setembro de 1839, *Ligeia*<sup>20</sup> foi publicada na revista *American Museum*<sup>21</sup> e Poe tornou-se coeditor da revista *Gentleman's Magazine*<sup>22</sup>, conseguindo publicar sua primeira coleção de contos. Após ser demitido mais uma vez, deu início à sua própria publicação, a *Penn Magazine*<sup>23</sup>, um sonho que abandonou devido à doença e à pobreza. Em 1841, ele publicou

---

<sup>17</sup> *A Queda da Casa de Usher* é considerada exemplar na obra de Poe, na qual cada elemento e detalhe é relacionado e relevante, mostrando a capacidade do autor em criar um tom emocional para sua obra, especificamente os sentimentos de medo, desgraça e culpa.

<sup>18</sup> O *Baltimore Saturday Visiter* era um periódico semanal em Baltimore, Maryland, no século XIX. Publicou alguns dos primeiros trabalhos de Edgar Allan Poe.

<sup>19</sup> Único romance de Poe, *Gordon Pym* — capitão de um grande veleiro americano, narra o motim e o massacre ocorridos em seu navio e as terríveis aventuras da tripulação sobrevivente após seu resgate.

<sup>20</sup> A história segue um narrador sem nome e sua esposa Ligeia, uma mulher bonita e inteligente de cabelos negros. Ela adoece e, após sua morte, o narrador se casa com Lady Rowena.

<sup>21</sup> O *American Museum* evoluiu a partir da extinção da *The North American Magazine* (1832 – 1835), mais tarde chamada *The North American Quarterly* (1835 – 1838).

<sup>22</sup> O *Gentleman's Magazine* foi um dos mais importantes periódicos de sua época, fundado em 1731 em Londres, circulando até 1907.

<sup>23</sup> *The Stylus*, originalmente com o nome de *The Penn*, era um periódico editado por Edgar Allan Poe. Ele sonhava em estabelecer um jornal americano para elevar a literatura da época. Apesar das tentativas de inscrever assinantes e encontrar patrocinadores e colaboradores, a revista não conseguiu se estabelecer.

seu primeiro conto de raciocínio, *The Murders in the Rue Morgue*<sup>24</sup>, inventando assim, a história de detetive.

Virginia adoeceu gravemente em 1842, o que fez com que Poe retornasse ao consumo excessivo de álcool. Estavam à beira da pobreza, mas continuaram a se mudar pela América. Poe publicou seu aclamado poema *The Raven*<sup>25</sup> em 1845 e Virginia faleceu em 1847 — mais uma mulher na vida dele “roubada” pela morte. Ele publicou seu poema *Ulalume*<sup>26</sup> que, como outros poemas de sua autoria, se concentra na perda pelo narrador de sua amada e que “provavelmente era sobre suas visitas ao túmulo da Virgínia”<sup>27</sup> (Kennedy, 2001, p. 55)<sup>28</sup>. Poe se entregou à bebida depois da morte da esposa, coincidindo com uma paralisação literária de seus escritos. Após a passagem de seu luto por Virgínia, ele caiu em declínio, permanecendo constantemente bêbado. Foi encontrado embriagado, caído na rua em situação de delírio, sucumbindo quatro dias depois no hospital, falecendo em 7 de outubro de 1849, mas a causa de sua morte ainda permanece imprecisa, como afirma a pesquisadora Renata Philippov (2004, p. 36):

As circunstâncias envolvendo sua morte permanecem bastante nebulosas para a crítica. Inicialmente, talvez por influência do obituário difamatório de Griswold, pensou-se em alcoolismo exagerado, ou seja, *delirium tremens*. De fato, diversos críticos apoiaram tal hipótese por muito tempo. Também se aventou a ligação com ópio, na medida em que diversos narradores e personagens de seus contos aparecem sob influência dessa droga durante as narrativas. A ausência de documentos do hospital e a entrevista concedida pelo médico que cuidou de Poe durante seus últimos momentos de vida não esclarecem muito. Mais recentemente, aventaram-se outras possibilidades: por ter havido um provável surto de hidrofobia nos arredores de Baltimore, alguns biógrafos sugeriram que essa pudesse ser a causa mortis. Cartas de contemporâneos amigos de Poe, como Sarah Whitman, argumentam que Poe era alérgico a álcool e, portanto, incapaz de se embriagar. Outros mencionaram envenenamento, hipótese estudada recentemente por um grupo de médicos e pesquisadores da Johns Hopkins University. O resultado dessa pesquisa, publicado em 2003 e veiculado pelo Discovery Health Channel nos EUA no mesmo ano, relata que a análise laboratorial de fios de cabelo de Poe e Virginia atesta a presença, sim, de substâncias químicas venenosas liberadas pelo constante uso de lâmpadas como única forma de iluminação na primeira metade do século XIX. Segundo esse estudo, o acúmulo lento de tais substâncias poderia ter levado à estranha patologia que matou Edgar Allan Poe.

<sup>24</sup> Essa é considerada a primeira história de detetive moderna, na qual temos Dupin — o primeiro detetive. É um personagem que exibe muitos traços que se tornaram convenções literárias em detetives fictícios que surgiram posteriormente, incluindo Sherlock Holmes e Hercule Poirot.

<sup>25</sup> O poema é frequentemente citado por sua musicalidade, linguagem estilizada e atmosfera sobrenatural. Conta a história da visita misteriosa de um corvo falante a um amante perturbado, com sua constante repetição da palavra *Nunca Mais*. O poema faz uso de letras folclóricas, mitológicas, religiosas e clássicas referências.

<sup>26</sup> *Ulalume* é um poema escrito em 1847 e Poe originalmente o escreveu como uma peça de elocução e, como tal, é conhecido por seu foco sonoro.

<sup>27</sup> “*which was likely about his visits to Virginia’s tomb*”.

<sup>28</sup> Salvo menção em contrário, todas as traduções desta dissertação são de minha autoria.

## 1.2 A psicanálise como proposta de investigação da obra de Edgar Allan Poe – O feminino, a vida e a morte em *Berenice*

Os estudos psicanalíticos dos textos de Edgar Allan Poe já forneceram uma variedade de explicações e teorias sobre porque as histórias dele possuem os traços distintos que as tornam únicas. A proposta desta dissertação está centrada na história selecionada *Berenice* e, em alguns momentos, serão feitas comparações e analogias com outras obras de Poe, mas não é esperado que a conclusão seja aplicável às outras histórias do autor. Muitas opiniões diferentes podem ser encontradas acerca da obra de Poe e a opção pelos teóricos escolhidos foi exatamente por terem uma conexão às obras literárias de Poe, principalmente, os conceitos de Marie Bonaparte<sup>29</sup> e Sigmund Freud<sup>30</sup>, Shoshana Felman<sup>31</sup> e Jacques Lacan<sup>32</sup>. Cada um fornece um argumento a respeito da obra de Edgar Allan Poe e suas teorias servirão para fortalecer o ponto de vista sobre as muitas maneiras de ler o texto literário do autor.

Segundo Oscar Wilde, a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida (1882) e Edgar Allan Poe demonstrou ter a vida tão perturbada quanto as vidas dos personagens de suas histórias. Para Aristóteles (1987), a literatura é imitação da realidade e a semelhança entre a vida de Poe e suas histórias também tem sido objeto de leituras e comparações psicanalíticas. Tal fato foi ainda mais reforçado em função de muitos dos personagens de sua obra parecerem ser uma extensão dos medos e devaneios do autor. Bloomfiels (2008, p. 17) afirma que “considerar Poe como um de seus próprios personagens acrescenta mais ao terror, ao misticismo, ao drama. Teria sido sua própria vida um horror maior do que qualquer coisa que pudesse escrever?”

Nessa seara de assombros, o finamento permeou as histórias de Poe e o seguiu ao longo de sua breve vida, requisitando ainda jovem sua mãe, sua mãe adotiva e mais tarde, sua esposa. Nas histórias de Poe, a morte pareceria pouco significativa se não fosse por quem o protagonista sentia um profundo amor, paixão ou fascínio. Assim, o luto da *amada morta* tornou-se temática importante na literatura de Poe, gerando ecos desse argumento ao longo de

---

<sup>29</sup> Marie Bonaparte foi psicanalista e escritora francesa, bastante ligada à Sigmund Freud. Em vida, utilizou sua fortuna para popularizar a psicanálise, ajudando Freud a fugir da Alemanha nazista.

<sup>30</sup> Sigmund Freud foi um médico neurologista e psiquiatra, criador da psicanálise. Suas teorias e seus tratamentos foram controversos na Viena do século XIX e continuam debatidos até hoje, sendo sua teoria de grande influência na psicologia atual.

<sup>31</sup> Shoshana Felman é uma crítica literária estadunidense, professora da *Universidade Emory*. Estudiosa de literatura francesa, psicanálise e literatura de testemunho.

<sup>32</sup> Jacques-Marie Émile Lacan foi um médico e psicanalista francês que propôs uma releitura da obra de Freud.

sua efêmera existência até sua morte aos 40 anos. Como diz Bachelard em *A água e os sonhos* (1997), os contos e poemas de Poe podem ser examinados como “a unidade de imaginação”:

Edgar Poe é esse poeta, esse gênio. Nele, a unidade de imaginação é às vezes mascarada por construções intelectuais, pelo amor às deduções lógicas, pela pretensão a um pensamento matemático. Por vezes o humor exigido pelos leitores anglo-saxões das revistas díspares cobre e oculta a tonalidade profunda do devaneio criador. Mas tão logo a poesia retoma seus direitos, sua liberdade, sua vida, a imaginação de Edgar Poe recobra (sic) sua estranha unidade. [...] acreditamos poder caracterizar na obra de Edgar Poe uma unidade dos meios de expressão, uma tonalidade do verbo que faz da obra uma monotonia genial. As grandes obras trazem sempre esse duplo signo: a psicologia encontra nelas um lar secreto, a crítica literária um verbo original (BACHELARD, 1997, p. 47-48).

A psicanálise clássica é construída em torno do analista e o trabalho do analista é diagnosticar a fonte da neurose de seu paciente. Como Poe não está disponível para uma sessão psicanalítica póstuma, não podemos “analisá-lo”, mas trataremos essa discussão para suas produções literárias e essa é a principal razão para escolha de Bonaparte para esta dissertação: a profundidade de sua análise de Edgar Allan Poe. Sua análise é muito baseada na biografia do autor e ela vincula vários momentos cruciais da vida de Poe à sua escrita. Isso leva Bonaparte a concluir que “todo raciocínio, tanto na literatura quanto na vida, é fortemente afetado por nossas memórias e impulsos inconscientes e que nosso raciocínio e a própria razão, muitas vezes, parecem atravessar um ao outro” (LOPES, 2021 *apud* MULLER e RICHARDSON, 1988, p. 244).

Marie Bonaparte se destacou como uma das mais importantes alunas de Sigmund Freud (1856 – 1939) e durante muitos anos presidiu o Instituto Psicanalítico francês. Estudante diligente, ela aderiu à escola clássica de psicologia clínica, utilizando a estrutura de Freud para a psicanálise como base para fornecer uma análise das obras de Edgar Allan Poe e escreveu *A vida e obra de Edgar Allan Poe, uma interpretação psicanalítica* em 1933. No prefácio para o livro, Freud escreve “Neste livro, Marie Bonaparte (1996, p. 252), minha amiga e discípula, dirigiu a luz da psicanálise sobre a vida e a obra de um grande escritor de tipo patológico” e ele completa “podemos compreender agora em que medida as características da obra desse escritor foram determinadas pela natureza especial do mesmo”. Ele não deixa de apontar que “investigações como esta não se destinam a explicar caráter de um autor, porém mostram quais as forças motrizes que o moldaram e qual o material que lhe foi oferecido pelo destino” (FREUD, 1996, p. 252).

A intenção de Marie Bonaparte transfere o conceito freudiano da análise dos sonhos à literatura, pois ela afirma que a construção de obras literárias é muito semelhante à dos sonhos. Nessa seara, ela afirma que as obras literárias são uma extensão do nosso subconsciente, assim como Freud afirmava que os sonhos o eram. A vida e a literatura de Poe se mesclam, e Bonaparte vai ao ponto de atribuir toda a obra do autor à perda precoce da sua mãe, que por sua vez resultou num desejo sexual pela genitora. A autora afirma que nem Poe, nem o mundo literário tinha qualquer ideia de seus complexos e o efeito em sua escrita, mais uma vez usando como exemplo o deslocamento da mãe de Poe, Elizabeth, em *Berenice e Ligeia*, suspeitando que Poe escolheu Virgínia como sua esposa, sendo substituta de sua mãe (MULLER e RICHARDSON, 1998, p. 105).

Em carta recebida por Marie Bonaparte, escrita por Freud, ele aponta a seguinte questão: “a grande pergunta que não foi nunca respondida e que eu não fui capaz ainda de responder, apesar dos meus trinta anos de pesquisa sobre a alma feminina é – O que quer uma mulher?” (FREUD, 1996, p. 250). Já Shoshana Felman destaca uma distinção entre a sua “própria psicanálise” em comparação à de Freud e sustenta essa afirmação no início de seu livro:

[...] pode-se usar teorias apenas como dispositivos metafóricos, não como itens de conhecimento extrapolados e preconcebidos. Da mesma forma que não se pode simplesmente “aplicar” os conceitos de Freud a um paciente, não se pode aplicar Freud (ou Lacan) a um texto literário. [...] <sup>33</sup> (FELMAN, 1987, p. 11).

De acordo com Felman (1987), Jacques Lacan (1901 – 1981) realizou seminários sobre a psicanálise freudiana e em seus trabalhos posteriores, argumentou que as estruturas e papéis de poder em uma história de Poe deveriam ser invertidos. Nesses seminários, ele dedicou grande parte de seu tempo à análise da *A Carta Roubada*<sup>34</sup>, que, para ele, exemplificou a prática psicanalítica na forma como ela realmente funciona. Lacan usa parte do vocabulário freudiano, mas o aplica de uma maneira diferente. Neste estudo, empregaremos a perspectiva de Shoshana Felman (1987) sobre Lacan, por ser uma análise mais recente e que nos fornece

<sup>33</sup> [...] one can use theories only as enabling metaphorical devices, not as extrapolated, preconceived items of knowledge. In much the same way that one cannot simply “apply” Freud ‘s concepts to a patient, one cannot apply Freud (or Lacan) to a literary text. [...]

<sup>34</sup> *Purloined Letter* provocou um debate entre os teóricos da literatura nas décadas de 1960 e 1970. Jacques Lacan argumentou em *Escritos* que o conteúdo da carta da rainha é irrelevante para a história e que o próprio lugar do significante é determinado pela estrutura simbólica em que ele existe e acaba sendo deslocado.

mais informações sobre a leitura da literatura lacaniana, mas também amplia seu escopo teórico, oferecendo uma crítica sobre a análise psicanalítica de Marie Bonaparte acerca de Edgar Allan Poe. Alguns de seus pontos da análise de Felman são bastante válidos para provar o escopo estreito e a unilateralidade da análise de Bonaparte acerca dos escritos de Poe. Se seguirmos o impulso do trabalho de Felman, então, o próprio poeta não pode servir como objeto de nossa análise. Portanto, o que podemos analisar, se não o poeta? Felman oferece-nos duas maneiras de responder a essa questão:

Primeiramente, em uma leitura direta do texto poético, localizando os significantes da própria poesia. Uma análise textual focalizando a poesia e seus efeitos e como funcionam seus significantes, não em seu significado, mas como significantes do inconsciente. Em segundo lugar, estudar a própria história literária como um efeito do significante de Poe. As vastas quantidades de contradições nas análises de Poe são elas próprias sintomáticas do que se chama o *Poe-etic de effect*, pintando um quadro de uma especificidade nas obras de Poe como o locus de muita discordância literária e afirmar que essa discordância, e, portanto, a própria história literária, é um assunto digno de análise<sup>35</sup> (FELMAN, 1987, p. 50).

Freud toma posse dos versos do filósofo alemão Friedrich Schelling (1775 – 1854), para definir o *estranho* — *Das Unheimlich*, como “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1996, p. 243). Essa luz que emerge da relação entre o texto literário e a psicanálise se resume no registro do *imaginário*, como relação existente entre personagem e leitor, e o conteúdo *simbólico* como aquilo que rege as regras formais e a *realidade* enquanto ponto de *estranhamento* e modificação da narrativa. Ler é um ato de prazer, de fruição, e na esteira do pensamento oriundo da psicanálise, encontramos um meio indireto de apoiar a ideia *da oposição do texto de prazer e do texto de fruição*: “o prazer é dizível, a fruição não o é” (BARTHES, 2015, p. 28). A fruição poderia ser pensada como algo que não pode ser dito, mas que tem que ser apreciado. Barthes se refere a Lacan:

O que é preciso considerar é que a fruição está interdita a quem fala, como tal, ou ainda que ela só pode ser dita entre as linhas{...}”, ou a Leclaire: “{...}aquele que diz, por seu dito, se interdiz a fruição, ou, correlativamente, aquele que frui faz com que toda letra – e todo dito possível – se desvaneça no absoluto da anulação que ele celebra (BARTHES *apud* LACAN, 2015, p. 28-29).

---

<sup>35</sup> Firstly, in a direct reading of the poetic text, locating signifiers of poeticity itself. A textual analysis focusing on the poetry and its effects and how its signifiers work, not in their meaning, but as signifiers of the unconscious. Secondly, to study literary history itself as an effect of Poe’s signifier. The vast amounts of contradictions in the analyses of Poe are themselves symptomatic of what calls the — Poe-etic effect, painting a picture of a specificity in Poe’s works as the locus of much literary disagreement and stating that this disagreement, and thus literary history itself, is a worthy subject of analysis.

Jeffrey A. Savoye (2008, p. 17) destaca em prefácio já citado anteriormente que “Poe tem sido estudado e analisado, suas obras desconstruídas e examinadas do ponto de vista da psicanálise”, mas a premissa desta dissertação é analisar de que forma a linguagem literária e a linguagem fílmica moldam as noções psicanalíticas do feminino e da morte em *Berenice*. Nessa trilha, não podemos apenas considerar a análise de Bonaparte, uma vez que a autora tem como ponto fulcral não somente a obra de Poe, mas também sua personalidade. Nosso objetivo é a obra e as considerações sobre sua vida e sua personalidade podem nos fornecer pistas, mas não serão a base desse estudo. A análise que pretendemos, visa a entender de que forma os discursos são produzidos acerca do feminino e como os dentes de Berenice representam signos de morte e imortalidade.

## CAPÍTULO 2 – BERENICE – A AMADA (I)MORTAL DE EDGAR ALLAN POE

Edgar Allan Poe, escritor pioneiro em muitos estilos literários, incluiu em suas histórias várias personagens femininas moribundas. Quase todos os seus protagonistas das histórias eram homens e o papel do personagem mortiço sempre concerniu sobre uma mulher, muitas vezes jovem e apolínea. Isso se tornou um catalisador para muitas discussões sobre sua vida e sua obra. Sua infância traumática poderia ter se tornado um catalisador que faria com que suas personagens fossem mulheres moribundas. A história escolhida para o tema desta dissertação — *Berenice*, é uma das tantas publicações de Poe, e elenca em sua narrativa uma sensação de medo impressa em uma atmosfera sombria. Segundo Lopes (2021, p. 242): “a personagem é uma das *damas escuras*, e aborda o tema do amor na forma única como Poe o retrata evidenciando a sua marca registrada: as mulheres mortas”.

As obras literárias de Poe envolvem o leitor a ponto de não sucumbir ao tempo. A angústia e estranheza de seus poemas e contos tocam o legente de forma visceral e seu legado é passado de geração em geração. É certo que suas histórias tiveram um grande impacto em seu próprio tempo, mas, na sociedade atual, na qual a morte, a ressurreição, os vampiros, os mistérios e os amores sombrios ou as narrativas de universos de outros mundos podem ser experimentados via *streaming*<sup>36</sup>, suas histórias escritas em meados do século XIX, ainda excitam tanto quanto no momento em que foram lançadas. Baudelaire (2000, p. 35) afirma que “seu estilo é puro, adequado às ideias, dando delas a expressão exata. Poe é sempre correto”. Segundo Julio Cortázar (2004, p. 122), “um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” e as histórias curtas de Poe abordam com intensidade os temas cotidianos, o que o torna um contista diferenciado:

Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido.

Poe legou o drama, mistério, morte e amores impossíveis em suas histórias e a intensidade presente é o que torna sua escrita tão peculiar. Ainda no pensamento de Cortázar (2004, p.

---

<sup>36</sup> *Streaming* é a tecnologia que permite consumirmos filmes, séries e músicas em qualquer lugar e é bastante popular e acessível e vem de alguma forma, ajudando a combater a pirataria.

122), a intensidade “consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” e a tensão, “nos faz aproximar lentamente da narrativa”:

[...] é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Intensidade e tensão fazem parte de um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustam, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual, a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial.

Segundo Baudelaire (2000, p. 67), uma prática comum na escrita de Poe, é o uso de um personagem principal, aqui a amada (i)mortal — Berenice. A voz do narrador integra e relaciona todos os acontecimentos da história: “seus contos são quase sempre relatos ou manuscritos do personagem principal”. Em quase todas as histórias de Poe, principalmente nas quais temos a presença das *damas escuras*, conseguimos perceber a presença dessas mulheres em óbito, mas o foco particular desse estudo volta-se à (i)mortalidade de Berenice, cujos dentes marcam metonimicamente a permanência viva da personagem moribunda, realçando sua relação entre desejo e morte. O trecho que se segue, retirado da publicação original da obra de 1845, elucida o olhar do narrador em relação aos dentes de Berenice:

Eu os vi agora ainda mais inequivocamente do que os vi na época. Os dentes! - Os dentes! - Eles estavam aqui, e ali, e em todo lugar, e visivelmente, e palpavelmente diante de mim, longos, estreitos e excessivamente brancos, com os lábios pálidos contorcendo-se sobre eles, como no exato momento de seu primeiro terrível desenvolvimento. Depois veio a fúria total da minha monomania, e eu lutei em vão contra sua estranha e irresistível influência. Nos objetos multiplicados do mundo externo, eu não tinha pensamentos a não ser pelos dentes. Todos os outros assuntos e todos os diferentes interesses foram absorvidos em sua única contemplação. Eles - somente eles estavam presentes ao olho mental, e eles, em sua única individualidade, se tornaram a essência de minha vida mental. Eu os segurava em cada luz - eu os transformava em cada atitude. Eu examinei suas características - eu me debrucei sobre suas peculiaridades - eu ponderei sobre sua conformação - eu me lembrei da alteração em sua natureza - e estremei enquanto lhes atribuí a imaginação um poder sensível, e mesmo quando não era auxiliado pelos lábios, uma capacidade de expressão moral. De Mad'selle Sallé foi dito, "que todos os seus passos eram sentimentos", e de Berenice acreditei mais seriamente que todos os seus dentes eram ideias<sup>37</sup> (POE, 1845).<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Disponível em <<https://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>>. Acesso em 21 dez. 2020.

<sup>38</sup> I saw them now even more unequivocally than I beheld them then. The teeth! — The teeth! — They were here, and there, and every where, and visibly, and palpably before me, long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. Then came the full fury of my monomania, and I struggled in vain against its strange and irresistible influence. In the multiplied objects of the external world I had no thoughts but for the teeth. All other matters and all different interests became absorbed in their single contemplation. They — they alone were present to the mental eye, and they, in their sole individuality, became the essence of my mental life. I held them in every light — I turned them in every attitude. I surveyed their characteristics — I dwelt upon their peculiarities — I pondered upon their

“O horror e a fatalidade tem tido livre curso em todos os tempos”, assim Poe inicia seu conto *Metzengerstein*<sup>39</sup> e é exatamente esse horror que tem sido atrativo por diversas gerações, ultrapassando limites de experiência de leitura seduzindo e causando, em simultâneo, repulsa. Como foi dito por Todorov (2017, p. 54): “a outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico, mas ao que se poderia chamar de experiência dos limites” e que chancela a obra de Poe. A respeito de Poe, Charles Baudelaire (2000, p. 35-36) escreveu: “nenhum homem contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza [...] usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso”. Segundo Todorov (2017, p. 156), a trilha literária de Poe rumo à perfeição, passa por “um princípio gerador comum”, tornando única as suas obras e exaltando os limites e detalhes da experiência humana:

Poe é o autor do extremo, do excesso, do superlativo; leva cada coisa aos seus limites – além, se for possível. Interessa-se apenas pelo maior ou pelo menor: o ponto em que uma qualidade atinge seu grau superior, ou então (mas frequentemente isso dá na mesma) aquele em que ela corre o risco de se transformar em seu contrário. O mesmo princípio que determina os aspectos mais variados de sua obra. O que Baudelaire talvez resumisse da melhor maneira no título que inventou para a obra: *Histórias extraordinárias*.

Em *Berenice*, temos mais um conto com narrador em primeira pessoa — Egeu, de nobre ancestralidade, que relata a história de uma mulher moribunda, sua prima de nome homônimo à narrativa. Publicado pela primeira vez em 1835, quando Poe tinha 26 anos, é retratado numa mansão que apresenta muitas peculiaridades marcantes, “nos afrescos do salão principal — nas tapeçarias dos dormitórios — nos cinzelamentos de certos botaréis na sala de armas — mas, mais especialmente, na galeria de quadros antigos — no estilo da biblioteca” (POE, 2012, p. 154). Berenice, sua prima, seu oposto, outrora vivaz: “ágil, graciosa, transbordando de energia” (p. 155) é atacada por uma doença que a torna irreconhecível, enquanto ele é acometido de monomania.

---

conformation — I mused upon the alteration in their nature — and shuddered as I assigned to them in imagination a sensitive and sentient power, and even when unassisted by the lips, a capability of moral expression. Of Mad’selle Sallé it has been said, “que tous ses pas etoient des sentiments,” and of Berenice I more seriously believed que tous ses dents etaient des ideés.

<sup>39</sup> *Metzengerstein*, o primeiro conto de Edgar Allan Poe impresso, foi publicado pela primeira vez nas páginas da *Philadelphia's Saturday Courier Magazine*, em 1832.

## 2.1 O fantástico e o onírico na construção de ideias de morte e imortalidade

Os nomes dos personagens escolhidos por Poe remetem à mitologia, uma presença constante na literatura e está na gênese da evolução cultural da humanidade. O verdadeiro objeto do mito em *Berenice*, contudo, não são os deuses ou os ancestrais, mas a apresentação de um conjunto de ocorrências fantásticas que visam a dar sentido ao mundo de Egeu. Nessa esteira, Poe utilizava de referências míticas em seus escritos e graças às traduções de Baudelaire, seu trabalho tornou-se conhecido por contos repletos de representações e conteúdos simbólicos. Em *Berenice*, essa característica se torna bastante clara, pois o autor utiliza a mitologia para construção de seus personagens: Berenice<sup>40</sup> era a rainha que ofereceu seu longo e dourado cabelo à deusa Afrodite com o intuito de seu esposo voltar são e salvo da batalha. A deusa protegeu seu esposo e, grata pela oferenda, transformou Berenice em uma constelação, fazendo com que essa rainha se tornasse parte de um plano superior e não suscetível aos sofrimentos do mundo.

Podemos pensar em Berenice como aquela que “está acima de tudo”, que as ideias estão além dos pensamentos dos demais, e aquela que se tornou (i)mortal, pois se tornou constelação. Em contrapartida, no mito, Egeu foi um rei de Atenas, que foi obrigado a enviar seu filho para o labirinto do Minotauro. Ele acabou cometendo suicídio, jogando-se ao mar, ao ser informado inequivocamente que seu filho Teseu teria morrido ao tentar matar o monstro. Marcando sua mortalidade, Egeu poderia representar o mundo em que vivemos: o mundo real, com medos e ansiedades, com receio da mortalidade, aquele que obsessivamente tenta alcançar a imortalidade. Inserido no “mundo real”, Poe poderia ter colocado os personagens em um mundo “mortal”, carregado de medo e angústia, com antagonismos que prevalecem e marcam as diferenças entre Berenice e Egeu — entre vida e morte, masculino e feminino.

---

<sup>40</sup> Berenice foi uma rainha de extraordinária beleza, com cabelos longos e brilhantes. Após o casamento, Ptolomeu, seu marido, partiu para uma campanha militar e Berenice, preocupada com a segurança dele, fez um voto à Afrodite, oferecendo o seu cabelo se ela trouxesse o seu amado de volta ileso. Ptolomeu regressou triunfante e Berenice, mantendo a sua promessa, prendeu o seu cabelo numa longa trança que ela cortou e levou para o templo dedicado à deusa. No dia seguinte, Berenice ficou desesperada, pois, não havia vestígios da preciosa oferta, e o marido, comovido, mandou fechar todas as portas da cidade. A cidade procurou em vão, até que um grande sábio e astrólogo interveio apontando para três estrelas dizendo que não havia nada com que se preocupar, pois os deuses apreciaram tanto a oferta que levantaram a trança para o céu e a fixaram no firmamento. Foi assim que, a partir desse dia, aquelas três estrelas que vemos formaram um pequeno V tornaram-se a *Cabelereira de Berenice*, uma constelação que ainda hoje leva esse nome.

Egeu, ao cometer o abominável ato da extração dos dentes, torna-se um ser pertencente ao mundo das ideias, absorvendo e transformando as ideias de Berenice em suas, em uma imagem idealizada do desejo. Freud proclama que se a unidade dos nossos desejos estivesse satisfeita, não haveria motivo para *fantasiar*, pois, se alimenta dos nossos desejos não realizados — aqueles que não foram satisfeitos. Nessa esteira de pensamento, podemos seguir pelos trilhos de Freud em *Escritores criativos e devaneios* (1996), na qual ele postula que a criação do escritor constrói um mundo de fantasia, investido de afeto e fora da realidade, e que “os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos (sic) com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas” (p. 135). Essa capacidade de fantasiar que os escritores tanto utilizam e muito bem articulada por Poe é o que torna o conto Berenice tão rico para análise.

Essa diferenciação entre realidade e fantasia é implícita nos escritos de Poe e um dos motivos que causa prazer em seus leitores, posto que há um intervalo que separa esses enredos da realidade efetiva: “o que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança” (FREUD, 1996, p. 138). O principal ponto de crítica de Soshana Felman (1987) acerca da obra de Poe é o axioma freudiano do domínio do inconsciente sobre a escrita criativa. Já Bonaparte (1934) considera a criação de um trabalho de ficção muito semelhante à criação de sonhos na noite e, para ela, é o reino onde o inconsciente reina supremo. Felman (1987) pensa o contrário e problematiza a afirmação de que a obra de Poe é uma extensão direta de si mesmo. Bonaparte (1934) constata que as obras de Poe são recriações de suas neuroses e explica seu domínio sobre seu leitor por meio de um reconhecimento de suas tendências patológicas, tendências que normalmente as pessoas reprimiram com sucesso.

Os trabalhos de Poe são, para Bonaparte (1934), representações patológicas e versões exageradas de impulsos e instintos comuns em todos os seres humanos e isso explicaria a popularidade do autor. Entretanto, Felman (1987) indaga essa afirmação, salientando que Bonaparte permanece cega ao verdadeiro objeto da sua investigação: a poesia e o texto do autor, não o próprio autor. Felman (1987) afirma que Poe esteve no controle da sua escrita, perfeitamente são, e resume que: “o principal argumento por trás da psicanálise textual aplicada é encontrar a própria fonte e explicação para o gênio poético do artista em particular,

por que pessoas com as mesmas neuroses de Poe não produzem poesia igualmente genial?<sup>41</sup>” (FELMAN, p. 35).

Egeu não lamenta a morte de Berenice na história. Em vez disso, ele é completamente indiferente ao seu óbito. Aristóteles afirma em *Poética* (1987, p. 43), que “a tragédia despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções”. Assim, a hesitação e o medo, presentes nas narrativas de Poe, trazem ao leitor, um sentimento de pertencimento à obra, um sentimento quase catártico. Thomas Hobbes (1993, p. 111)<sup>42</sup> já dizia que: “as paixões que fazem os homens tenderem para a paz são o medo da morte” e o medo é o que seduz o público em suas histórias, como dito por Freud (1996, p. 3): “o perigo, que pode ser desconhecido, provoca um estado de espera e de preparação, e o medo, o *Furcht*, exige um objeto pré-determinado e dirige sua atenção para este”. E ainda nesse sentido, Maupassant<sup>43</sup>(1983) afirma que nós só temos medo daquilo que não podemos realmente compreender. Lacan (1998) acredita que as pessoas se submetem à psicanálise por conta do medo que tem das coisas que não compreendem e sofrem a partir daí.

Egeu, orgulhoso de sua biblioteca, não nos permitirá conhecer o conteúdo dos livros, mas relata que sua mãe morreu dando à luz onde ele passa todas as suas horas de vigília: “as memórias de meus anos mais tenros estão ligadas a esse lugar e a seus tomos — dos quais nada mais direi. Ali morreu minha mãe. Ali nasci” (POE, 2012, p. 154). Egeu exhibe rapidamente alguns traços estranhos e tem certeza de ter vivido antes de sua vida atual, mas não se preocupa em tentar convencer o leitor de tal fato. Ele, no entanto, afirma algumas memórias sensoriais desta “vida anterior”:

Há, entretanto, uma lembrança de formas aéreas — de olhos espirituais e expressivos — de sons musicais, porém tristes — uma lembrança que não se deixa elidir; uma recordação qual uma sombra, vaga, variável, indefinida, inconstante; e, qual uma sombra, também, na impossibilidade de dela me livrar enquanto o sol de minha razão continuar a existir (POE, 2012, p. 154).

---

<sup>41</sup> The main argument behind applied textual psychoanalysis is to find the very source of, and explanation for, the particular artist’s poetic genius, why do people with the same neuroses as Poe not produce equally genius poetry?

<sup>42</sup> Thomas Hobbes (1588 – 1679), filósofo inglês, conhecido por seu livro *Leviathan*, de 1651.

<sup>43</sup> Guy de Maupassant foi um escritor e poeta francês com preferência para situações psicológicas e de crítica social na escrita, adotando uma técnica realista em seus escritos.

Egeu nasceu no próprio plano da imaginação, pois sua realidade era os livros ao seu redor e, durante toda sua infância, juventude e até mesmo na vida adulta, ali viveu e se manteve em um mundo contemplativo, repleto de imaginação. O que ele mais tarde coloca como doença, é primeiramente sugerido como a completa inversão da realidade e da imaginação em sua mente:

Nesse lugar nasci. Desse modo despertando da longa noite do que parecia, mas não era, a não existência, subitamente mergulhado nas veras regiões do país das fadas — num palácio de imaginação — nos ermos domínios do pensamento e erudição monásticos — não causa espécie que eu contemplasse em torno de mim com um olhar espantado e ardente — que eu consumisse minha infância nos livros, e dissipasse minha juventude em devaneios; mas é de estranhar que, com o decorrer dos anos, e com o apogeu da virilidade colhendo-me ainda na mansão de meus pais — é extraordinário o modo como a estagnação se apossou de minha fontes vitais — extraordinária a completa inversão que se operou na natureza de meus pensamentos mais comuns. As realidades do mundo pareciam-me visões, e não mais do que apenas visões, ao passo que as fantásticas ideações do país dos sonhos tornaram-se, por sua vez — não a matéria mesma de minha existência cotidiana — mas completa e unicamente a própria existência em si (POE, 2012, p. 154-155).

O mundo dos sonhos e da imaginação presente nos livros de Egeu torna-se sua existência. Berenice é apresentada através das memórias do narrador, descrita como exatamente o oposto dele: “e, contudo, foi de modo diferente que crescemos — eu, debilitado de saúde e afundado na melancolia — ela, ágil, graciosa, transbordando de energia” (POE, 2012, p. 155). Infelizmente, a enfermidade a atinge, um componente típico das histórias de Poe, transformando-a tanto no corpo quanto no espírito:

A doença — uma doença fatal — se abateu como um simum sobre seu corpo, e, diante de meus próprios olhos, o espírito da mudança desceu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa! Ai de mim! o destruidor veio e partiu, e a vítima — onde estava ela? Eu não a conhecia — ou não mais a conhecia como Berenice (POE, 2012, p. 155).

*Berenice* é uma história sobre uma mulher jovem e bela, mas acometida por uma doença que muda sua vida e a consome por inteiro. Essa enfermidade carrega males físicos, deixando-a em um estado epiléptico de transe, mas Berenice não é a única personagem que sofre de doenças, pois Egeu sofre de uma doença da mente — a monomania, o que afeta obviamente a narração da história, já que ele parece bastante consciente de sua enfermidade, mas não da onipresença de efeitos sobre sua lucidez:

Nesse meio-tempo minha própria enfermidade — pois por nenhum outro nome deveria eu chamar aquilo, assim me foi dito — minha própria enfermidade, então, rapidamente tomou conta de minha pessoa, e assumiu no fim um caráter monomaniaco de uma forma nova e extraordinária — ganhando vigor a cada hora, a cada momento — até finalmente obter sobre mim a mais incompreensível ascendência. Essa monomania, se assim posso designá-la, consistia de uma irritabilidade mórbida dessas propriedades da mente que a ciência metafísica denomina atentivas (POE, 2012, p. 156).

Berenice não é a única que sofre de estados de transe, pois Egeu desvanece dentro e fora da realidade. Nem os livros já detinham por muito tempo o seu interesse. Ele cita alguns títulos em especial, mas um deles chama a atenção por falar de morte e ressurreição: *“Mortus est Dei filius; credibile est quia ineptum est; et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est”*, em tradução da edição de 2012: “o filho de Deus está morto; o absurdo é crível; e ressuscitou do túmulo; o impossível é certo”:

Lembro-me bem, entre outros, do tratado do nobre italiano Coelius Secundus Curio, De Amplitudine Beati Regni Dei; da grande obra de santo Agostinho, a Cidade de Deus; e Tertuliano, De Carne Christi, em que a paradoxal sentença *“Mortus est Dei filius; credibile est quia ineptum est; et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est”*, ocupou a totalidade do meu tempo, por várias semanas de laboriosa e infrutífera investigação (POE, 2012, p. 156-157).

Após Berenice adoecer, seu corpo se deteriora e gradualmente ela vai ficando debilitada. Egeu não está interessado na enfermidade do corpo de Berenice, mas seu interesse está relacionado ao seu fascínio pela morte. Arrebatado pela sua figura emblemática e sombria, e apesar de afirmar repetidamente que não ama Berenice, ele a pede em casamento:

À luz cinzenta do início da manhã — em meio à treliça de sombras da floresta ao meio-dia — e no silêncio de minha biblioteca à noite, ela flutuara diante de meus olhos, e eu a vi — não como a Berenice que vivia e respirava, mas como a Berenice de um sonho — não como um ser da terra, terreno, mas como a abstração de um tal ser — não como uma criatura a ser admirada, mas analisada — não como um objeto de amor, mas como o tema da mais abstrusa conquanto desconexa especulação. E agora — agora eu estremecia diante de sua presença, e era tomado pela palidez à sua aproximação; embora lamentando amargamente sua condição caída e desolada, lembrei-me do longo tempo em que me devotava seu amor e, num momento desgraçado, falei-lhe de casamento (POE, 2012, p. 157).

Dando asas ao conto fantástico, muitos trechos adquirem uma atmosfera onírica, nos quais leitor e narrador mantêm-se em dúvida do desenrolar da história. Um exemplo é quando Berenice visita Egeu na biblioteca e ele não percebe sua saída, só descobrindo que a jovem não está mais de pé diante dele algum tempo depois, mas, infelizmente, seus dentes ainda

“permanecem em sua companhia” e vagam livremente no recinto distorcido de seu cérebro. Isso provoca um desejo incontrollável no narrador e sua monomania<sup>44</sup> é desencadeada:

Sua frente estava alta, e muito pálida, e singularmente plácida; e os cabelos outrora negros como azeviche caíam parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. Os olhos estavam sem vida, e sem brilho, e como que sem pupilas, e me encolhi involuntariamente ante aquele olhar vidrado e contemplei os lábios finos e enrugados. Eles se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão os dentes da transformada Berenice revelaram-se vagarosamente à minha visão. Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvesse eu morrido! (POE, 2012, p. 158)

O fantástico se mostra presente na obra de Poe, marcando o terror e favorecendo o medo. De acordo com Tzvetan Todorov (2017, p. 30), “a realidade é regida por leis desconhecidas de nós”. Berenice, aquela que morre e revive, evoca essa ilusão de sentidos. A presença das mulheres nas obras de Poe — seja ela física, imaginada ou lembrada, exerce uma pauta importante em suas histórias.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é **regida por leis desconhecidas de nós** (TODOROV, 2017, p. 30, grifo meu).

Utilizando de elementos da literatura fantástica, Poe ilustra a doença e a mutação da personagem Berenice, marcando a inquietação e incredulidade junto ao leitor. Sobre o sofrimento e a hesitação, Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica*, afirma:

O fantástico se caracteriza pela hesitação. A incerteza, a hesitação chegam no auge. Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma função de leitor implícita no texto. A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. [...]. É necessário ao fantástico alguma coisa de involuntário, de sofrido, uma interrogação

---

<sup>44</sup> Em psiquiatria e psicologia, a monomania é uma categoria de paranoia na qual o paciente tem uma única ou várias ideias recorrentes. A monomania emocional, aqui expressa na figura protagonista de Egeu, é aquela em que o paciente é obcecado por uma única emoção ou por várias relacionadas a uma só, no caso Berenice ou os dentes de Berenice.

inquieta não menos que inquietante, surgida improvisadamente de não se sabe que trevas (TODOROV, 2017, p. 36-37).

Como Egeu se torna obcecado pela doença da prima, ele acredita que somente a posse desses dentes poderia restaurar sua sanidade e devolvê-lo à razão. Os dentes de Berenice se destacam, revelando sua importância para a história. Egeu implica uma identidade metonímica que os conecta com a própria essência das ideias: “*tous ses dents étaient des idées<sup>45</sup>!*” (POE, 2012, p. 159). A cada verso ou página de leitura de *Berenice*, temos por trás um pensamento correspondente, uma ideia de escrita ou de pensamento, uma ideia relacionada aos dentes da jovem. Segundo Ranciére (2009), não é apenas uma forma de manifestação da palavra, mas vai muito além dessas palavras, elas transmitem um significado. Elas indicam uma ideia da própria palavra e, claro, de sua potência essencial, particular. Ranciére (2009) resgata Platão: “sabe-se que a escrita não é simplesmente a materialidade do signo escrito sobre um suporte material, mas um estatuto específico da palavra”:

Para ele, a escrita é o *logos* mudo, a palavra que não pode nem dizer de outro modo o que diz, nem parar de falar: nem dar conta do que profere, nem discernir aqueles aos quais convém ou não convém ser endereçada. A essa palavra, ao mesmo tempo muda a tagarela, opõe-se uma palavra em ato, uma palavra guiada por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

Os horrores da ressurreição e desencarnação seguintes ainda são velados, pois, simplesmente não sabemos o suficiente, devido à memória seletiva de Egeu. Berenice, suas ideias, seus pensamentos, seus dentes, não estão em decadência, porque as características dentárias das pessoas moribundas persistem muito tempo após a morte. Egeu acredita que os dentes de Berenice são a chave para a conquista da imortalidade, e é daí o trocadilho desta dissertação: a amada (i)mortal. Nessa esteira, os dentes são significantes da vida eterna, devido à resistência à decadência física e o narrador se torna surpreso com sua superfície branca, quase brilhante: “os lábios lívidos entreabriam-se numa espécie de sorriso e, em meio à penumbra circundante, novamente resplandeceram diante de mim, com realidade por demais palpável, os dentes alvos, cintilantes, espectrais de Berenice” (POE, 2012, p. 161).

---

<sup>45</sup> “*Todos os seus dentes eram ideias*” (tradução de Daniel Abrão para edição: Contos de Imaginação e Mistério, 2012).

A busca de Egeu pela imortalidade, mostrando seu fascínio pela morte, é muito parecida com a busca de um significado, seguindo o significante,<sup>46</sup> algo que Lacan parece dizer ser, ao mesmo tempo, possível e impossível. Para Lacan (1988), nossos desejos, nossos anseios, nossos amores, enfim, tudo o que advém de nós, estaria na dependência do discurso do *Outro*. Assim, tudo que é de Egeu vem de Berenice e essa progressão de olhar Berenice pelos seus dentes está ligada à progressão da doença do narrador. Bonaparte (1933) afirma que a alusão à Mademoiselle Sallé<sup>47</sup>, bailarina e coreógrafa francesa do século XVIII, de quem se dizia: “*tous ses pas étaient de sentiments*” — todos os seus passos eram sentimentos, verso que Egeu adaptou para Berenice: “*tous ses dents étaient des idées*”, gera uma metáfora entre dentes e ideias. Os dentes de Berenice geraram ideias, pensamentos e, por conseguinte, ao possuir esses dentes, ele tomaria posse de Berenice. Pode-se dizer que Egeu reduz Berenice a exatamente essa característica: arrancar-lhe os dentes é uma extração total de sua identidade, marcando expressamente seu desarranjo mental.

Egeu desperta de seu sonho, certo de que o funeral de Berenice aconteceu, mas ele não tem nenhuma lembrança do acontecido e acorda angustiado após ouvir um grito perturbador: “Após algum tempo irrompeu em meus sonhos um grito como de horror e angústia; e então, após uma pausa, sucedeu o som de vozes aflitas, entremeadas a inúmeros gemidos surdos de pesar, ou dor” (POE, 2012, p. 161). Ele se levanta para abrir as portas da biblioteca, onde é recebido por uma criada que lhe diz que Berenice morreu: um de seus ataques epiléticos havia levado sua vida pela manhã e, à noite, ela estava pronta para ser sepultada. Berenice pode ter sido enterrada viva ou pode ter voltado dos mortos. Ambas explicações podem ser consideradas plausíveis se pensarmos na obra de Poe. Apesar da maneira como ela “ressuscita”, seu túmulo foi profanado e seu corpo desfigurado.

A visita de Egeu à Berenice morta para constatar a sua mortalidade realça ainda mais a doença de Egeu: “o odor peculiar do caixão me nauseou; e imaginei que um cheiro deletério já exalava do cadáver. Eu teria dado mundos para fugir — para escapar da pernicioso influência da mortalidade — para respirar uma vez mais o puro ar dos céus eternos” (POE, 2012, p. 161). O criado leva Egeu a um objeto colocado contra a parede da biblioteca — uma

---

<sup>46</sup> A noção de significante usada por Lacan é proveniente de Saussure, um linguista que propôs uma visão estruturalista da linguagem, pois essa seria formada por signos. Esses seriam compostos de duas dimensões, unidas arbitrariamente: o significante e o significado. O significante seria a parcela material do signo linguístico. Já o significado seria o conceito, o sentido, a ideia associada ao significante.

<sup>47</sup> A francesa Marie Sallé foi uma célebre bailarina e coreógrafa.

pá, o que o faz gritar e forçar a abertura da caixa, jogando-a no chão. A caixa se estilhaça, expondo seu conteúdo: “em meio a trinta e duas pequenas matérias brancas, como que de marfim, que se esparramaram aqui e ali pelo soalho” (POE, 2012, p. 162).

Poe aborda diferentes sensações de medo e inquietude em sua obra e o terror permite contemplar a beleza de suas damas, mas também a perda do viço, a morte, mais evidente em seus contos cuja personagem central é uma mulher. Todos os seus afetos são transferidos para os dentes da jovem, marcando opostos entre vida e morte. Em *Berenice*, a presença da protagonista é mais forte quando ela morre do que quando está viva, marcando uma onipresença na mente do narrador: a amada é reduzida a um resíduo assombroso. Através desse espectro de *Berenice*, Egeu entra em contato com a (i)mortalidade através de sua própria experiência de morte.

Em *Berenice*, a morte está entrelaçada com o conhecimento — ou a falta dele e Egeu não consegue encontrar a verdade última da morte, pois lhe falta o segredo da flor que cresce no reino da morte de Hades<sup>48</sup>. A morte abala o narrador através dessa confrontação com a possibilidade da morte, tornando a narrativa sombria, atravessada pelas incertezas do fantástico. Muitas leituras das obras de Poe são possíveis, como cita David Lodge<sup>49</sup> (1935) em respeito à opinião de Todorov sobre o autor:

O próprio Todorov foi obrigado a reconhecer que existiam obras que desafiam essa categorização e precisam ser classificadas como “fantástico-estranhas” ou “fantástico-maravilhosas”. “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, é uma dessas obras. Ainda que Todorov leia o conto como a alegoria ou a parábola de uma consciência perturbada (o que o torna “estranho”, segundo sua própria classificação), a história traz um elemento de ambiguidade que o crítico encara como sendo a característica essencial do fantástico (LODGE, 1935, p. 256).

No texto *Das Unheimliche* — em tradução usada na língua portuguesa, Sigmund Freud, afirma que: “O Estranho ou O Infamiliar” apregoa que o homem quando se vê diante daquilo que lhe parece ser misterioso e enigmático, reage com atitudes de medo e horror. Contudo, é preciso enfatizar que o “O Estranho” não é o oposto ao “Familiar”, como elucida Freud:

<sup>48</sup> Jacinto praticava lançamento de disco com Apolo, Zéfiro jogou uma rajada de vento sobre o disco de Jacinto, e esse bateu com muita força na cabeça dele causando a morte. Apolo não conseguiu reanimá-lo, mas evitou que Hades — o Deus do submundo, o levasse com ele. Ele pegou o sangue derramado de Jacinto e transformou-o em uma flor, que ficaria para todo o sempre com o nome do jovem amado por Apolo, sendo uma prova eterna da sua saudade.

<sup>49</sup> David Lodge é considerado um dos mais relevantes autores da moderna literatura inglesa.

[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. [...] [...] nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1996, p. 238-239).

Portanto, o *Das Unheimliche* reúne experiências que nos apontam para o sentimento de estranheza e nos remetem ao que é assustador, mas é conhecido, velho e familiar. Ernst Jentsch<sup>50</sup> (2021), afirma que “o horror é uma emoção que, com cuidado e conhecimento especializado, pode ser usado também para aumentar efeitos emocionais em geral”. Então, “O Estranho” assusta e causa horror rigorosamente pelo fato de ser *familiar*, mesmo que ele tenha sido recalçado<sup>51</sup>. Um dos recursos mencionados por Freud aponta para o autor não informar ao leitor onde ele está entreposto, pois é à frente do “desconhecido”, que a insegurança e o medo produzidos causam “estranheza”. Se há essa informação, não há produção do sentimento do estranho. No conto *Berenice*, a morte, mesmo já conhecida de Egeu, eleva o sentimento do estranho: “afastei-me convulsivamente do leito e, sem pronunciar palavra, precipitei-me como um maníaco para fora daquele aposento de tríplice horror, mistério e morte” (POE, 2012, p. 161).

Segundo Freud, ao consumir histórias de terror, o leitor sabe que se está no terreno do irreal e o *estranho* é um afeto diferente do terror. Para o psicanalista, o escritor consegue produzir essa sensação de *estranheza* em suas histórias, tornando o conteúdo mais palatável ao leitor: “os escritores estão submetidos à necessidade de criar prazer intelectual e estético, bem como certos efeitos emocionais. Por essa razão, eles não podem reproduzir a essência da realidade tal como” (FREUD, 1996, p. 149). Os leitores esperam a realidade, mas esbarram com o fantástico, visto que o *estranho* é o *familiar*: a magia, a bruxaria, a morte e as experiências primitivas, dentre tantos medos escondidos no inconsciente. A experiência *estranha* pode também retornar estimulada pela leitura de um texto mobilizante, aterrorizante, no caso, um texto de Poe. Freud afirma que

a arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de

<sup>50</sup> In *On the psychology of the uncanny*. Angelaki — a new journal in philosophy, literature and the social sciences, v. 2. Disponível em <[http://art3idea.psu.edu/metalepsis/texts/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://art3idea.psu.edu/metalepsis/texts/Jentsch_uncanny.pdf)>. Acesso em 21 fev. 2021.

<sup>51</sup> De acordo com Freud, o recalque é um dos conceitos fulcrais da psicanálise. Consiste em um mecanismo que remete para o inconsciente, emoções, pulsões e afetos considerados repugnantes para um determinado indivíduo.

desejos realizados da imaginação – uma região em que, por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se acham em pleno vigor (1996, p. 222).

Nessa perspectiva, uma *experiência estranha* ocorre quando os complexos infantis — aqueles que haviam sido reprimidos ou recalçados, são revividos através de algum sentimento. Berenice vem para reproduzir em sua essência, essa sensação de *estranhamento* com sua vida, com sua morte, com seus dentes. Nessa esteira, o pensamento freudiano nos fala do *sentir*, e do *fühlen*, palavra que mobiliza o corpo e os sentidos, o afeto que amplifica a teoria do belo e nos diz mais do que é *familiar* e conhecido. Freud nos aponta que

o estranho é bem mais fácil de ser percebido na ficção do que na vida real” [...] o estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real (FREUD, 1996, p. 24).

O leitor que não está muito familiarizado com Poe pode ver essas mulheres como criaturas assustadoras, que retornam dos mortos para assombrar seus amantes do passado, mas à medida que lemos mais profundamente estes contos, percebemos haver mais nelas do que se enxerga numa primeira instância. Segundo Lopes (2021, p. 243), “Poe nos aponta vestígios que considera a mulher redentora de sua beleza na morte e em cada ação discursiva impressa em seus versos e contos há uma ação de poder”. E ainda: “a descrição da Berenice doente parece ser a de um fantasma”, que persegue Egeu em seus pensamentos monomaníacos. Esse duplo significado dos dentes como *ideias* marca uma interseção de metáfora e metonímia, já que os dentes de Berenice são talvez uma metáfora para ideias e eles se revelaram metonimicamente ao narrador, incorporando a noção de uma ideia que aparece lentamente na mente dele. Segundo Todorov, “as novelas de Poe prendem-se quase todas ao estranho e, algumas, ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico”:

A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico, mas ao que se poderia chamar de uma “experiência dos limites” e que caracteriza o conjunto da obra de Poe. Baudelaire já escreveu sobre ele: “Nenhum homem contou com mais magia as exceções da vida humana e da natureza”; e Dostoiévski: “Ele [Poe] escolhe quase sempre a mais excepcional realidade, coloca sua personagem na mais excepcional situação, no plano exterior ou psicológico...” (Poe escreveu aliás um conto sobre esse tema, um conto “meta-estranho”, intitulado “O Anjo do bizarro”. Em “A Queda da casa de Usher” é o estado extremamente doentio do irmão e da irmã que desconcerta o leitor. Em outras partes serão as cenas de crueldade, o gozo do mal, o assassinato, que provocam o mesmo efeito. O sentimento de estranheza parte pois dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos. Se admite que a experiência primitiva é constituída pela

transgressão, pode-se aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho (TODOROV, 2017, p. 54-55).

As mulheres de Poe são entidades divinas, etéreas e angélicas nas suas características e no seu carácter, e a análise desta dissertação se dedicará às alusões, metáforas, metonímias e conteúdos intertextuais. Segundo Bonaparte (1933), o conteúdo dos textos de Poe está relacionado a uma profunda ansiedade inconsciente, muitas vezes, confrontada com os impulsos ligados às mortes da sua mãe e esposa. Há muitos pontos nos quais a vida e a obra de Edgar Allan Poe se cruzam de uma maneira impressionantemente semelhante. Na teoria de Marie Bonaparte (1933), ele tenta continuamente recriar sua mãe morta e se de fato Berenice é um espelho, um duplo personagem de Elizabeth Poe. Outra semelhança impressionante com a vida do autor é o casamento de Egeu com sua prima, pois já sabemos que Poe também se casou com a prima Virgínia, no mesmo ano em que o conto *Berenice* foi publicado. Poderíamos pensar que Berenice morre para que Egeu renasça? Assim como sua mãe morre quando ele nasce? “As memórias de meus anos mais tenros estão ligadas a esse lugar e a seus tomos — dos quais nada mais direi. Ali morreu minha mãe. Ali nasci” (POE, 2012, p. 154).

Um dos principais axiomas da psicanálise freudiana é que a infância tem um impacto significativo e a prática clínica da psicanálise frequentemente busca eventos traumáticos nessa fase. Para Bonaparte (1933), o ato da escrita criativa é um objeto digno de análise: “[...] a escrita criativa gratifica os desejos infantis, arcaicos e inconscientes mais profundos do artista em desejos imaginários e, mais ou menos, disfarçados” (MULLER e RICHARDSON, 1998, p. 101)<sup>52</sup>. Esta, por si só, prova ser a premissa mais importante da análise de Bonaparte (1933) sobre Poe, ou seja, que a literatura fornece um caminho para a personalidade do autor, nos deixando chegar à análise de suas obras, em especial em *Berenice*.

Ranciére (2009) dialoga sobre a transferência do conceito freudiano da análise dos sonhos para as diversas linguagens, da literatura ao curta-metragem e à minissérie, pois, como ele afirma, a construção de obras artísticas é muito semelhante à dos sonhos:

A grande regra freudiana de que não existem “detalhes” desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética. Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos

---

<sup>52</sup> No original: [...] creative writing gratifies the artist's deepest infantile, archaic, and unconscious wishes in imaginary and, more or less, disguised form.

acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra (RANCIÈRE, 2009, p. 36-37).

A disposição de conteúdos em *Berenice* elenca várias significações e abre várias possibilidades de análise num conteúdo literário tão rico quanto o legado de Poe. Marie Bonaparte (1933) afirma que as obras literárias são uma extensão do nosso subconsciente, assim como Freud afirmava que os sonhos o eram. Então, como os sonhos são uma janela para nosso inconsciente, por vezes, as histórias do autor podem parecer proféticas: “*Ligeia, Berenice, Morella, Madeleine e Eleonora*” podem ser analisadas, pois, todas elas apresentam mulheres jovens morrendo à moda de sua esposa e mãe. Edgar Allan Poe é, em resumo, um escravo de seus pensamentos inconscientes, pois “[...] nosso ego consciente nunca é senão o espectador mais ou menos vigilante de nós mesmos”<sup>53</sup> (MULLER; RICHARDSON, 1988, p. 104).

Bonaparte (1933) mostrou que a vida pessoal de Poe e as suas histórias coincidem, mas a necessidade de validar sua própria teoria supera a necessidade de proporcionar uma leitura da sua escrita em seus próprios termos. Bonaparte (1933) acreditava que as personagens femininas das histórias passem pela morte como uma transcendência. Assim Egeu também vê *Berenice*: “estremeci conforme lhes atribuía na imaginação um poder sensitivo e senciente” (POE, 2012, p. 158). Pignatari (2004) acreditava que se deva submeter a crítica de sua obra às circunstâncias de caráter pessoal e psicológico, acrescentando que deveria ser deixado aos psicanalistas a tarefa de se ocupar do “caso de Poe”.

Aí estão, como que tatuadas na narrativa, em linha d’água, as marcas do choque cultural narcotizante, insensibilizante, provocado pela tirania dos signos que se impõe como única realidade (neste caso, a palavra escrita). O que não se explica, porém, é a alucinante transcodificação dos dentes em signos – ponto-chave (sic) da narrativa, que culmina com uma sequência de horror grotesco sem paralelo na literatura (PIGNATARI, 2004, p. 121).

Consoante a teoria freudiana, os temas sombrios e a escuridão não provocam medo e angústia somente no público infantil, mas também nos adultos. Nessa medida, podemos asseverar que as causas da angústia infantil não desaparecem na vida adulta. Segundo Lopes (2021, p. 245):

---

<sup>53</sup> [...] our conscious ego is never but the more or less watchful spectator of ourselves.

Bonaparte vincula as histórias de Poe à sua vida pessoal de forma detalhista. O trauma da primeira infância de Poe com a morte de sua mãe — Elizabeth, e o desaparecimento de seu pai — David, conferem terreno fértil para a análise freudiana, especialmente no que tange à observância do Complexo de Édipo<sup>54</sup>.

A mãe, como primeiro objeto do qual aprendemos a nos diferenciar, serve como um grande objeto de afeto da criança, e o luto de um personagem tão importante na vida da criança, como foi o caso de Poe, é provável que tenha causado uma neurose tardia, derivada da perda de sua mãe. O que, então, podemos analisar, se não o poeta? Soshana Felman (1987) sugere duas maneiras de responder a essa pergunta:

Primeiramente, em uma leitura direta do texto poético, localizando os significantes da própria poesia. Uma análise textual focalizando a poesia e seus efeitos e como funcionam seus significantes, não em seu significado, mas como significantes do inconsciente. Em segundo lugar, estudar a própria história literária como um efeito do significante de Poe. As vastas quantidades de contradições nas análises de Poe são elas próprias sintomáticas do que se chama o *Poe-etic de effect*, pintando um quadro de uma especificidade nas obras de Poe como o *locus* de muita discordância literária e afirmando que essa discordância, e, portanto, a própria história literária, é um assunto digno de análise (FELMAN, 1987, p. 50)<sup>55</sup>.

Shoshana Felman acha interessante que a ampla gama de análises de Poe inclua tantas leituras diferentes e ela chama isso de efeito poético. A força da literatura de Poe pode ser observada na forma como ele conduz o leitor a um ato de leitura, pois cada leitor ganha algo diferente de sua leitura. A esse respeito, Julio Cortázar alega que:

[...] há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais (sic), as dimensões da natureza do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrines das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos (CORTÁZAR, 2008, p. 104).

---

<sup>54</sup> Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo e desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia (LAPLANCE; PONTALIS, 1992, p. 98).

<sup>55</sup> Firstly, in a direct reading of the poetic text, locating signifiers of poeticity itself. A textual analysis focusing on the poetry and its effects and how its signifiers work, not in their meaning, but as signifiers of the unconscious. Secondly, to study literary history itself as an effect of Poe's signifier. The vast amounts of contradictions in the analyses of Poe are themselves symptomatic of what Felman calls the — Poe-etic effect, painting a picture of a specificity in Poe's works as the locus of much literary disagreement and stating that this disagreement, and thus literary history itself, is a worthy subject of analysis.

Lacan (1988) afirmou que lemos por nós mesmos e somos todos, de certa forma, significantes da vasta obra de Poe. No entanto, ao falar de Egeu, devemos falar de seu desejo pelos dentes de Berenice, pois este é alimentado. Ele não faz mais distinção entre o significante e o significado, atribuindo as características do significado — verdade da morte, ao significante — os dentes. Felman (1987) enfatiza ainda outra diferença na leitura de Bonaparte (1933), resgatando o pensamento de Lacan, pois esta busca constantemente o significado por trás das palavras, enquanto Lacan analisa as próprias palavras, não necessariamente como um símbolo de algo mais, mas como um significante: “a falta de significado pode e deve ser interpretada como tal, sem necessariamente ser transformada em significado” (FELMAN, 1987, p. 45).<sup>56</sup>

Berenice é uma moça de beleza peculiar, que se torna doente e sua decadência física culmina com o ato final de violência do primo. Egeu a subjuga e extrai seus dentes com a jovem ainda viva, aos gritos. O gênero permeia a obra de Poe, seja em prosa ou poesia, já que suas histórias quase sempre incluem mulheres, geralmente vinculadas a algum final trágico e sombrio. Pensando em todo esse cenário, o propósito dessa aparente repetição de temas pode trazer uma ideia de que uma mulher deve morrer para que um homem possa realmente sentir a sua partida. Na esteira do que nos traz Ranciére (2009), a ideia obsessiva o impede de ouvir, de constatar a verdade, e a tragédia é a consumação do desejo:

Dessa forma, exclui-se precisamente o fundamental da performance edípica, o páthos do saber: a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa a reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se do mundo do visível. A tragédia de Sófocles é feita desse páthos (RANCIÈRE, 2009, p. 22-23).

É possível que uma das razões pelas quais as histórias de Poe continuam a influenciar o leitor contemporâneo seja porque, aparentemente, ele reduz as mulheres às histórias secundárias em detrimento ao tormento do personagem masculino, cujo sofrimento é o ponto central, em vez da vida ou morte de sua companheira moribunda ou falecida. É através da morte de Berenice, que um espectro ronda Egeu e a mansão, e a narrativa se finda, como pensado por Todorov:

A literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que a linguagem diz, ultrapassar as divisões verbais. Ela é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a toda linguagem. O próprio do discurso literário é ir

---

<sup>56</sup> [...] the lack of meaning can and should be interpreted as such, without necessarily being transformed into meaning.

além da linguagem (senão ele não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio (TODOROV, 2008, p. 165).

Na trilha da literatura, várias personagens femininas foram silenciadas e permaneceram sem voz ativa, sem ação. Como afirma Lopes (2021, p. 243), “nos contos de Poe, elas são muitas vezes descritas como seres abjetos, ao invés de mulheres moribundas ou mortas”. Assim, mesmo que Berenice possa não se vingar, ela causa incômodo ao narrador ao penetrar em sua atmosfera masculina, estampando sua marca. A descrição de Berenice doente parece ser a de “um fantasma em um pesadelo, e ela retorna, mostrando a potência de sua marca” (LOPES, 2021, p. 243). Berenice não tem voz, é passiva, abafada em seu sorriso. Ao iniciar a história, recebemos uma descrição de sua personalidade e uma ode à sua beleza, mas quando ela adocece, obtemos apenas referências à sua aparência, nunca aos seus sentimentos. Não vemos como a doença afeta seu *eu interior*, apenas como seu *eu exterior* está se deteriorando e que efeito essa deterioração tem sobre o narrador. Essas sutilezas ficam claras em trecho do conto original publicado em 1835<sup>57</sup>:

Berenice! - Eu invoco o nome dela - Berenice! - E das ruínas cinzentas da memória, mil lembranças tumultuadas se assustam com o som! Ah! Vividamente é sua imagem perante mim agora, como nos primeiros dias de sua leveza de coração e alegria! Ah! Linda, mas fantástica beleza! Oh! Sylph no meio dos arbustos de Arnheim! - Oh! Naiad no meio de suas fontes! - E então - então tudo é mistério e terror, e uma história que não deve ser contada. A doença - uma doença fatal - caiu como a Simoom sobre sua moldura, e, mesmo enquanto eu a contemplava, o espírito de mudança varreu-a, penetrando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, de certa forma, o mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a própria identidade de sua pessoa! Ai de mim! O destruidor veio e foi, e a vítima - onde estava ela? Eu não a conhecia - ou não a conhecia mais como Berenice (POE, 1835).<sup>58</sup>

Podemos pensar na sensação que consome o legente, com toda gama de sentimentos e intensidades acerca da potência dessa personagem. *Berenice* é exaltada em sua condição de mulher moribunda — mulher morta, mas ela desaparece em partes do corpo, objetivada, fragmentada e sem nenhuma identidade pessoal ou voz, pois nem mesmo o “o grito estridente e penetrante de uma voz feminina” (POE, 2012, p. 161) no final da história é especificamente

<sup>57</sup> Disponível em <<https://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>>. Acesso em 12 mar. 2020.

<sup>58</sup> Berenice! — I call upon her name — Berenice! — and from the grey ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah! vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh! gorgeous yet fantastic beauty! Oh! Sylph amid the shrubberies of Arnheim! — Oh! Naiad among her fountains! — And then — then all is mystery and terror, and a tale which should not be told. Disease — a fatal disease — fell like the Simoom upon her frame, and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the very identity of her person! Alas! The destroyer came and went, and the victim — where was she? I knew her not — or knew her no longer as Berenice.

atribuído à Berenice. A jovem é reduzida a uma remanescente assombrosa e ela revive na morte. Quando adoece, toda sua aparência é afetada, mas seus dentes permanecem perfeitos, “Não havia mancha em sua superfície — nem sombra em seu esmalte — nem falha em suas pontas” (POE, 2012, p. 158). O cotejo entre os dentes fortes e saudáveis e sua aparência doente é acentuado e o narrador atraído por esse contraste, fica obcecado. É inevitável a percepção desse aspecto da narrativa para o legente consciente dos debates que permeiam os estudos de gênero, já que as personagens femininas servem unicamente para representar um papel na morte. É possível observar que as mulheres moribundas idealizadas nos contos de Poe sempre retornam para se afirmarem, de uma forma compulsiva e aterrorizante. No entanto, as interpretações da obra de Poe baseadas nos estudos de gênero podem ser problemáticas porque tecem críticas ao repertório do autor baseadas em estudos produzidos muito depois de sua morte.

Virginia Woolf<sup>59</sup>(1882 – 1941) afirma que “a literatura é uma dama, e uma dama que de certa maneira se encontra em apuros” (WOOLF, 2017, p. 95), e essa é uma ideia que atravessa a literatura de uma forma geral, principalmente nas obras de Poe. Suas histórias não mudaram desde que foram publicadas pela primeira vez e isso poderia levar à conclusão de que as histórias de Poe podem apresentar uma perspectiva de gênero. Edgar Allan Poe repete quase compulsivamente esse mote em suas histórias, ele próprio utilizou sua definição como “o tema mais poético do mundo” ao escrever em sua *A Filosofia da Composição* (1846)<sup>60</sup>, e a descreve como tal:

Eu me perguntei - De todos os tópicos melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? Morte - foi a resposta óbvia. E quando, eu disse, este é o mais melancólico dos tópicos, o mais poético? Do que já expliquei longamente, a resposta, aqui também, é óbvia - Quando ela se alia mais estreitamente à Beleza: a morte, então, de uma bela mulher é, sem dúvida, o tópico mais poético do mundo - e também é inquestionável que os lábios mais adequados para tal tópico são os de um amante enlutado (POE, 1846).<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Virginia Woolf é considerada uma das escritoras mais importantes do século XX. Sua técnica narrativa do monólogo e seu estilo poético se destacam como as contribuições mais importantes para o romance moderno.

<sup>60</sup> Disponível em <<https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>> Acesso em 12 mar. 2021.

<sup>61</sup> I asked myself — Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy? Death — was the obvious reply. And when, I said, is this most melancholy of topics most poetical? From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious — When it most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world — and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.

O ideal feminino de Edgar Allan Poe é o ideal poético e ele descreve isso como o auge da poesia, equacionando que todas as mulheres devem morrer para serem belas, mas sua morte serve à beleza da poesia. Essas mulheres não desempenham o papel secundário de uma personagem que retorna dos mortos para assombrar o narrador, considerando-a como o protagonista, mas colocam a mulher em um nível inferior de importância. Diversas considerações remetem ao fato de Poe escrever sobre o amor e a morte, o que certamente, aponta para uma relação bilateral entre leitor e escritor, como dito por Roland Barthes (1915 – 1980) em “O Prazer do Texto”:

Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer (Lacan, a propósito de Sade). Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (remeto a Pleyne, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido; eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública solitaria grandes gritos, pois ela não quer que se “desfigure a natureza” (BARTHES, 2015, p. 46)

Geralmente, é através de um narrador que compreendemos a base da história. Ter um narrador que não é o protagonista não é de forma alguma fora do comum. Na verdade, só temos que olhar para a trilogia de histórias de detetives de Poe<sup>62</sup>, nas quais ninguém contestaria que o detetive Dupin é o protagonista, mas ele não é o narrador. Embora as histórias protagonizadas pelas *damas escuras* levem o nome das mulheres da história, ninguém jamais contestou que o narrador é o protagonista, marcando a hierarquização dos homens sobre as mulheres. Ultrapassando fronteiras do seu papel de gênero, “a mulher corre risco de virar monstro” (JEHA *apud* COHEN, 2009, p. 120). O investimento feminino se torna absurdo para ela se inserir nos espaços da sociedade numa “estrutura simbólica recorrente da geração de monstros horrendos” (JEHA *apud* COHEN, *idem*, p. 120).

Berenice não mostra uma força ativa, pois ela é despojada do poder. Somente no final do conto, quando suas unhas deixam marcas na carne do narrador, encontramos uma evidência, uma vontade de escapar da sepultura e voltar para enfrentar os vivos e, assim, enfrentar Egeu. As *damas escuras* podem ser lidas como uma representação de todas as mulheres silenciadas, reprimidas, frustradas e presas em seus papéis de gênero. Para essas protagonistas de Poe, a mulher de fato se recusa a ser reprimida e retorna para afirmar sua liberdade da dominação e

---

<sup>62</sup> Em 1841, Poe escreveu o conto *Os assassinos na Rua Morgue*, em que conhecemos o primeiro detetive da ficção, C. Auguste Dupin. Além desse conto, Dupin aparece em *Mistério de Marie Rogêt* e *A carta roubada*.

manipulação masculina. Mesmo que Berenice possa não se vingar, ainda sentimos a ameaça que ela representa. Podemos encontrar pistas que mostram sua influência inconsciente sobre o narrador através de seus dentes e de suas ideias. Berenice pálida e sombria — mas onipresente, mesmo submissa e sem voz, é uma ameaça ao narrador, pois lhe coloca em confronto com suas próprias obsessões, enfatizando sua angústia e sua culpa. Como afirma Jean Delumenau (2018), as produções literárias sempre foram hostis ao se referirem às mulheres:

Os defeitos femininos justificam, nas coletâneas de ditados, essas advertências desencantadas. A mulher é desperdiçadora: “Tudo que é instruído labora, louca mulher devora”. “As mulheres só amam os rubis.” Além disso o luxo do vestuário muitas vezes esconde – ou revela – a feiura da alma: “Mulher de rico traje enfeitada a estreme é comparada. De verdade disfarçada, a descoberto surge a porcaria”. Quanto à beleza, é suspeita e perigosa: “Beleza de mulher não enrique homem”. “Bela mulher, má cabeça. Boa mula, má besta”. “Dize uma só vez a uma mulher que é bela, o diabo lho repetirá dez vezes.” Ela cansa o homem à força de chorar. Mas suas lágrimas não são sinceras. “A toda hora cão mija e mulher chora.” “Mulher ri quando pode e chora quando quer”. “Choro de mulher, lágrimas de crocodilo”. Daí a acusação de duplicidade lançada contra ela: “Mulher se queixa, mulher se lamenta. Mulher fica doente quando quer.” “Mulheres são anjos na igreja, diabos na casa e macacos na cama” (DELUMENAU, 2018, p. 513).

Como pensado por Blanchot (2005), do outro lado da morte, está a literatura. Nas linhas do conto de Poe, a morte é protagonista e o fascínio de Egeu por Berenice aumenta conforme sua saúde se deteriora. Esse vulto por sua condição física supera de longe sua indiferença aos problemas provocados por sua doença. Mesmo com sua aparência fantasmagórica diante do narrador, ele se envolve e a morte conduz o texto e tece a narrativa. Do outro lado da vida, os seus dentes não estão morrendo, pois a arcada dentária persiste por muito tempo após a morte<sup>63</sup>.

Quando Egeu desperta, sobre sua mesa há um livro aberto com a frase destacada: “diziam-me os amigos que se eu visitasse o túmulo da amiga, minhas preocupações seriam suavizadas”<sup>64</sup> (2012, p. 162). Podemos supor que Egeu busca o mundo das ideias de Berenice e acredita que os dentes da jovem são a chave para os questionamentos que ele tem acerca da morte, a

<sup>63</sup> Os dentes são compostos inorgânicos, predominando o fosfato de cálcio, substância que não apodrece. Porém, não significa que elas não sejam alteradas com o passar dos anos. Trata-se de um processo de fossilização que demora milênios: no lugar do material original entram os minerais presentes no terreno onde estiver o cadáver. Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-os-ossos-e-os-dentes-nao-se-decompoem-apos-a-morte>>. Acesso em 30 dez. 2021.

<sup>64</sup> “Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas” (tradução disponível em <<https://www.webtran.pt/latin/para-portugues/>>. Acesso em 18 jan. 2021).

verdade que ele acredita que Berenice possui. Os dentes são assim, significantes da vida eterna, de sua resistência à decadência física, por isso Egeu fica tão obcecado. Na sua obsessão, há a ideia, a certeza de que existe uma (i)mortalidade: “mas é simplesmente ocioso dizer que eu não vivera antes — que a alma não possui existência prévia. Vós o negais”? (POE, 2012, p. 154).

### CAPÍTULO 3 – O HORROR EM PRETO E BRANCO NO CURTA-METRAGEM *BÉRÉNICE*, DE ÉRIC ROHMER

A obra de Edgar Allan Poe vem sendo levada para o cinema há décadas, colocando-o no patamar de um dos autores mais adaptados de todos os tempos. As adaptações cinematográficas e televisivas são fundamentais ao desenvolvimento da cultura mundial e confirmam o que Walter Benjamin afirmou sobre “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (1994, p. 90). Em consulta ao IMDb — Internet Movie Database,<sup>65</sup> a análise resultou em um total de mais de 400 adaptações da obra de Poe até o momento. A primeira obra cinematográfica baseada na obra de Edgar Allan Poe é uma produção americana de 1908, um curta-metragem mudo, realizado no começo do século XX, com o título *Sherlock Holmes and the great murder mystery*. O elenco e o diretor são desconhecidos, pois esse é considerado um filme perdido. O curta-metragem narra a história de um crime cometido por um gorila que escapa de sua jaula, inspirado no conto de Poe, *The Murders in the Rue Morgue*.

Admirador de Poe, David Wark Griffith (1875 – 1948), um dos grandes precursores da arte cinematográfica, produziu dois curtas-metragens mudos em preto e branco em homenagem à obra do autor: *Edgar Allan Poe (1908)*, *The sealed room (1909)* e *The two paths (1911)*. Em 1914, ele dirige o filme *The Avenging Conscience*<sup>66</sup>, que exhibe aparições fantasmagóricas, insanidade, assassinato e variações temáticas da produção literária do autor, sendo aclamado como uma inovação para a época. O filme chegou a utilizar um segundo título *Thou Shalt Not Kill*. A película se inspira no conto *O Coração Delator* e no poema *Annabel Lee*, sendo referenciada como a primeira adaptação de Poe para o cinema a que conseguimos ter acesso atualmente.

Mais de um século após a publicação do conto *Berenice*, o curta-metragem francês *Bérénice*<sup>67</sup> chegou às telas no ano de 1954 em preto e branco. Aos 34 anos, Éric Rohmer<sup>68</sup> ainda não se sentia capaz de fazer um longa-metragem e, como tantos grandes diretores, entra no mundo

<sup>65</sup> Disponível em <<http://www.imdb.com>>. Acesso em 18 jan. 2021.

<sup>66</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QVU09LEti9M>>. Acesso em 19 mar. 2021.

<sup>67</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EUugzwdxnfk&t=759s>>. Acesso em 19 mar. 2021.

<sup>68</sup> Filmografia disponível em <[https://mubi.com/pt/cast/eric-rohmer?gclid=EAIaIQobChMIiauz6oue9QIVAYSGCh0nJAdaEAAYASAAEgKz4\\_D\\_BwE](https://mubi.com/pt/cast/eric-rohmer?gclid=EAIaIQobChMIiauz6oue9QIVAYSGCh0nJAdaEAAYASAAEgKz4_D_BwE)>. Acesso em 18 jul. 2021.

dos curtas-metragens e começa a contar histórias emprestadas do mundo da literatura. Rohmer editou o influente jornal de cinema *Cahiers du cinéma*<sup>69</sup> de 1957 a 1963 e se inspira na história de Edgar Allan Poe, um escritor que ele sempre admirou. No curta-metragem com duração de 21 minutos, ele realiza a transposição cinematográfica de uma história desconcertante, na qual o horror e o mistério são ingredientes. O filme, além de muito elogiado, foi um dos precursores da *Nouvelle Vague*, tendo Jacques Rivette<sup>70</sup> na função de diretor de fotografia e o próprio Rohmer como protagonista. A *Nouvelle Vague* habita lugar de destaque na história do cinema, pois foi um movimento da juventude francesa do final dos anos 1950, que se uniu para transgredir as normas que regiam os filmes até então, revolucionando a forma de se fazer filmes. A *Nova Onda* do cinema francês conjugava realismo, subjetividade e, claro, muito experimentalismo realizado pelas lentes de Éric Rohmer, Jacques Rivette, Alain Resnais, Agnès Varda, François Truffaut e Jean-Luc Godard.

Figura 1 - Éric Rohmer protagonizando Egeu.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 1min21s

Muitos filmes da *Nouvelle Vague* elegeram sua força inspiradora nas sombras do Expressionismo Alemão, um dos estilos do cinema mudo mais reconhecidos. O movimento expressionista despontou no início do século XX, influenciando além de outras artes, o cinema, em especial depois da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). O Expressionismo

---

<sup>69</sup> *Cahiers du Cinéma*, revista sobre cinema editada na França e criada em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. É uma das mais importantes revistas de cinema do mundo.

<sup>70</sup> Jacques Rivette foi um cineasta francês. Com François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer e Claude Chabrol, faz parte do grupo de críticos da revista *Cahiers du Cinéma* que se tornaram posteriormente cineastas.

objetivou fazer uma representação subjetiva do mundo, que conseguisse revelar as angústias pessoais e subjetivas da existência humana através de imagens distorcidas e afastadas da realidade, assemelhando-se a pesadelos. Como dito por Luiz Nazário (1999, p. 164):

o expressionismo alemão tinha, como características, a interpretação exagerada, o clima de loucura e pesadelo, a maquiagem carregada, cenários com perspectivas retorcidas, iluminação claro-escuro e sombras pintadas.

Através do uso de sombras e contrastes, as narrativas abordavam temas inquietantes, apresentadas com cenários, maquiagens e figurinos exagerados. Nesse cerne, o cinema mudo alemão dos anos 20 foi fundamental para o desenvolvimento de dois grandes gêneros do cinema moderno: o filme de terror e o filme *noir*<sup>71</sup>. Os filmes abordavam temas mais sombrios, com *sets*<sup>72</sup> pouco realistas, ângulos profundos e sombras marcantes. É advindo dessa fase, o termo italiano *chiaroscuro* (claro-escuro), frequentemente usado para descrever essa categoria de alto contraste entre luz e escuridão. A crítica alemã Lotte Eisner (1896 – 1983) utilizou uma expressão de sua própria língua para definir: *Hell Dunkel*, que ela estabeleceu como se fosse uma espécie de crepúsculo da alma alemã, que se expressa em sombrias e enigmáticas cenas interiores ou em nebulosas e insubstanciais paisagens. Ela ainda explica em seu clássico livro sobre o cinema expressionista, *A tela demoníaca*, que se refere à *demoníaca*, não em relação aos demônios, mas no sentido da etimologia grega *daimon*: “no título desta obra, demoníaca não significa diabólica, como alguns parecem crer. O sentido é o que lhe davam os gregos e como o entendia Goethe” (EISNER, 1985, p. 13). A expressão vem se relacionar com o que Goethe dizia acerca da natureza dos poderes sobrenaturais e esse fato se torna claro nesse jogo de sombras e luzes que lembram a escuridão, de algo que é demoníaco, percebido nas imagens do curta-metragem de Rohmer, com Berenice “retornando” da morte. Segundo Sijll (2017, p. 238): “a iluminação contrastante do chiaroscuro torna dramática a insanidade”.

Eisenstein<sup>73</sup> (1898 – 1948) e os formalistas russos<sup>74</sup> alegavam que a forma de arte como o cinema se apresenta é distintiva, pois apresenta diversas possibilidades que oferecem

<sup>71</sup> *Film noir* é uma expressão francesa designada a um subgênero de filme policial, derivado do romance de suspense influenciado pelo expressionismo alemão. Teve o seu ápice nos Estados Unidos entre 1939 e 1950.

<sup>72</sup> É o cenário preparado para representação e filmagem da narrativa cinematográfica.

<sup>73</sup> Sergei Mikhailovich Eisenstein foi um professor, pensador, diretor, roteirista e editor russo. É um dos nomes fundamentais na consolidação da linguagem das imagens em movimento. Sua obra é até hoje objeto de estudo para admiradores e profissionais da sétima arte.

significados apoiados em técnicas diversas, abordadas de diferentes formas pelos seus realizadores. Martin (2005, p. 143) afirma que “a imagem readquire o verdadeiro valor realista graças ao acompanhamento sonoro”. Seguindo a premissa do cinema expressionista alemão, a música dramática é bastante peculiar, sendo recuperada no curta-metragem *Bérénice*, vinculando uma tensão angustiante, como um mau presságio, um acontecimento que vem para definir a narrativa a qualquer instante, amplificando a hesitação e o medo, explicitando a função de “tornar sensível o próprio som”:

Eisenstein escreveu: “O som não se introduziu no cinema mudo: saiu dele. Saiu da necessidade que levava o nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica.” “O filme mudo” – escreveu André Bazin – “constituía um universo privado de som, de onde os múltiplos simbolismos destinados a compensar esta enfermidade.” Os realizadores encontravam-se perante um duplo problema: - representar visualmente a percepção de um som pela personagem – tornar sensível o próprio som (MARTIN, 2005, p. 140).

O cinema conta histórias repletas de sentimentos e sensações e o curta-metragem *Bérénice* foi todo realizado no castelo em *Bry-sur-Marne*<sup>75</sup> (figura 2) e os exteriores evocam bem os “corredores sombrios, cinzentos e hereditários” das histórias de Poe, embora alguns dos interiores mais escuros sejam do apartamento de André Bazin<sup>76</sup> (figura 1), um dos fundadores dos *Cahiers du cinéma*. Essa visão gótica da sombria mansão pertence a uma rica tradição do cinema francês, na qual a casa isolada vista como lugar de mistério ou terror é muito bem explorada pela direção de Rohmer. Com mobiliário de época e um jardim coberto de mato seco, o castelo tornou-se o local ideal para uma história repleta de cenas angustiantes. O cinema realizado por cineastas como Éric Rohmer expressa o mal-estar da juventude da época, elucidando ainda mais o ponto de vista subjetivo de outros cineastas como Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard.

---

<sup>74</sup> O formalismo russo foi uma influente escola de crítica literária que existiu na Rússia de 1910 até 1930. Faziam parte as obras de um grande número de acadêmicos russos e soviéticos de grande influência como Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson e Grigory Vinokur, que revolucionaram a crítica literária, considerados os fundadores da crítica literária moderna, principalmente durante o período do estruturalismo e pós-estruturalismo.

<sup>75</sup> *Bry-sur-Marne* é uma comunidade francesa.

<sup>76</sup> André Bazin foi um renomado e influente crítico e teórico do cinema.

Figura 2 – O castelo em Bry-sur-Marne, cenário externo de *Bérénice*.



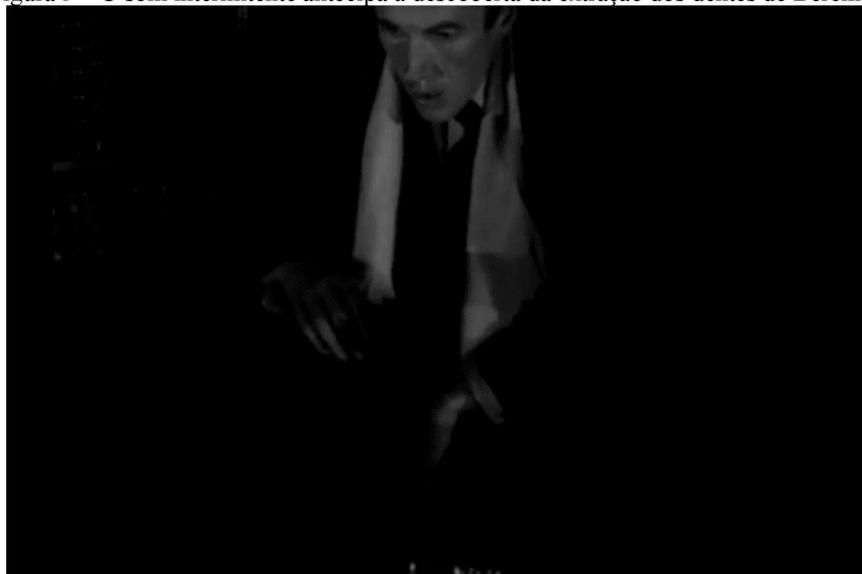
Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 46s

### 3.1 Entre sombras e contrastes — Uma metáfora entre a psicanálise e cinema

As linguagens artísticas não são concorrentes — mas complementares e constroem uma relação interdisciplinar e intertextual. A linguagem cinematográfica com o passar do tempo, foi se adaptando às mudanças sociais e culturais e compendiando ideias e ideologias com a psicanálise. Muitos estudiosos classificam a união entre psicanálise e cinema como ideal, visto que a psicanálise lida com sentimentos e frustrações ligadas ao inconsciente. Já o cinema opera com esses constituintes, criando cenas que refletem situações cotidianas conectadas com os sentimentos mais intensos presentes em cada um de nós. Em *Bérénice*, numa adaptação fiel ao conto de Poe, Egeu se afeiçoa pela prima Berenice e essa relação é construída no inconsciente da personagem através de pensamentos recorrentes.

Segundo Pignatari (1963), Edgar Allan Poe é “mestre de escrever aos recuos”, um “experimentador deliberado em matéria de criação antecipatória e regressiva” (PIGNATARI *apud* JAKOBSON, 1963, p. 240). Nesse sentido, a obra do autor adapta-se bem à estrutura da narrativa fílmica, pois é marcada por pistas visuais e sonoras, antecipando o desenrolar das cenas. No curta-metragem de Rohmer, o som antecipa a imagem que virá: Egeu escuta o som intermitente, como se fosse o barulho de uma pá abrindo a tampa do caixão, antes mesmo de abrir a pequena caixa com os dentes. O som antecipa e consolida a cena de suspense que virá a acontecer: os dentes de Berenice cairão em cima da mesa no final da narrativa (Figura 3).

Figura 3 – O som intermitente antecipa a descoberta da extração dos dentes de Berenice.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 20 min48s

Em *Bérénice*, Rohmer recria a atmosfera do conto de origem e a personagem de Poe é representada numa paleta de sombras que evocam emoções de medo. Nessa seara, mesmo reconhecendo a renovação das representações da sedução feminina de uma maneira menos sexista, o cinema da *Nouvelle Vague*, desprivilegia os corpos femininos. A visão da mulher representada na protagonista enfatiza o que já foi debatido anteriormente neste trabalho, que Egeu se interessa pela figura da amada bela e (i)mortal, aquela em quem ele pode depositar suas próprias frustrações, uma figura sem voz, subjugada e preterida. Na figura 4, é perceptível o ângulo escolhido pelo diretor, que desprivilegia a figura do feminino e abarca a protagonista, colocando-a na condição de menor valência. Na cena, a câmera subjetiva em *plongée*<sup>77</sup> convida o espectador a observar a personagem a partir do espaço físico ocupado por Egeu. No enquadramento de cima para baixo, vê-se um ângulo tal como a câmera estivesse “mergulhando” na cena e “diminuindo” Berenice.

---

<sup>77</sup> *Plongée* é uma palavra francesa, que significa “mergulho”. A ideia é fazer um enquadramento de cima para baixo, como se a câmera estivesse mergulhando.

Figura 4 – Berenice acuada em cena.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 13min25s

A famosa história de Poe foi exibida em *Bérénice* numa atmosfera inspirada pelo expressionismo, em um curta-metragem perturbador realçado em preto e branco. O figurino contrasta com o cenário e essa atmosfera de nuances e sombras é realçada pela atuação da jovem atriz Teresa Gratia, que assume um olhar etéreo, tão próprio das *damas* de Poe (figura 5).

Figura 5 – Olhar etéreo de Berenice.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 40min40s

A obsessão de Egeu se desenvolve entre a ternura mórbida e a monomania macabra. Os dois personagens são primos (figura 6) e afligidos por males. Mesmo os espectadores que já conhecem o conto original de Poe se deparam com novas possibilidades de fruição estética, o que elenca uma relação múltipla entre as imagens e suas representações:

Talvez possamos distinguir também um primeiro tempo do roteiro, no qual a imagem está na expectativa das palavras [...] os roteiristas encontram-se numa relação múltipla e complexa com a imagem, a representação, a figura, a apresentação (PIGNATARI, 2004 p. 85).

Figura 6 – Cena interna com Egeu e Berenice, filmada na casa de André Bazin.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 2min14s

Segundo Lopes (2021, p. 244), “o cinema nos mostra o que não queremos exibir, o que pode nos escapar” e, como não existe uma teoria unificada sobre o cinema, o discurso psicanalítico no que concerne a este destaca, entre outros elementos do filme, o conteúdo onírico — aquele que é latente, precipuamente nos gêneros do suspense e terror, nos quais se encontram as histórias de Poe. O cinema é caracterizado pela união de imagens em movimento, similar ao trabalho da psicanálise, que reúne frações imagéticas nativas do inconsciente, formando cenas e imagens que permitem chegar à premissa proposta pelos cineastas. Como já citado, o cinema assemelha-se à relação com os sonhos e, nessa esteira, muitos cineastas como Federico Fellini, Stanley Kubrick Ingmar Bergman e Andrei Tarkovsky se inspiraram na psicanálise para compor seus filmes. Freud (1996, p. 29) menciona que os artistas se impressionam com “coisas visíveis e tangíveis — preferivelmente por ações tais como

aquelas vistas no cinema”. Décio Pignatari (2004) fala sobre a personalidade do protagonista Egeu, que passa a viver em pensamentos obsessivos com a prima:

cobriram as fontes de sua vida, provocando uma inversão total na sua visão das coisas: as realidades do mundo passaram a ser sonhos e estes passaram a compor a própria tessitura de sua existência; Berenice, sua prima, seu oposto, outrora estuante (sic) de vida (PIGNATARI, 2004, p. 117).

As circunstâncias da morte de Berenice representam o ponto central de interesse da história. Rohmer encontra uma maneira de abordar o nascimento do amor e o desenvolvimento tortuoso dos sentimentos e, através da dinâmica da morte, nem sempre governável, liga a doença às relações interpessoais da jovem com o primo. O curta-metragem toma uma posição na qual a subjetividade, tão presente na *Nouvelle Vague*, reforça ainda mais o poder masculino (figura 7), que ocupa sempre lugar central na trama desse filme. A representação do homem aqui é figurada como um intelectual, invadido pela presença de sua prima. Sua “alma” é tomada pela imagem de Berenice:

Do ponto de vista da psicanálise, a *alma*, o “aparelho psíquico” e a “vida do espírito” levam o mesmo nome; e este nome só vigora verdadeiramente em nome da fala. Se em todos os casos figurados a fala nunca desiste totalmente de *fazer imagem*, o cinema não passa de um caso particular, permitindo “realizar” um questionamento a respeito dos segredos da alma (LACOSTE, 1990, p. 84).

Figura 7 – A obscuridade de Egeu retoma a personalidade monomaniaca do protagonista.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 6min23s

O personagem masculino, interpretado por Rohmer, apesar de sofrer da monomania, não é representado na narrativa como um homem doente, ao contrário de Berenice, que sofre desmaios e convulsões. Além de ser retratada como uma mulher frágil (figura 8), ela é apontada como catalisador das ideias monomaniacas de Egeu. As imagens mostram a essência da personalidade pacata da jovem. Elas encenam, mas também abstraem.

Da excursão rumo às origens da abstração filmada, trazer a ideia de que, se o cinema julgou-se (sic) inicialmente capaz de exprimir a alma em imagens, o surgimento da palavra deve ter-lhe apresentado de forma muito diferente a questão da representação do homem (e deve sobretudo ter complicado a estilização do homem “cósmico”) ao introduzir uma expressão mais “natural” do pensamento (LACOSTE, 1990, p. 84).

Figura 8 – Berenice frágil, submissa à doença.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 8min34s

A linguagem cinematográfica é composta de imagens diversas, construindo interações semióticas, que compõem personagens e comportamentos. Essa expressão, através das imagens, nos mostra que haverá sempre múltiplas possibilidades de leitura das narrativas filmicas, principalmente em Berenice. Muito além de seus dentes, a dama nos mostra sua força como mulher, aquela que incomoda o primo, que passa a obsessivamente mantê-la em sua mente. Na figura 9, percebemos o olhar de Egeu para Berenice:

Através daquele crepúsculo no início da manhã, entre sombras da floresta, e no silêncio da minha biblioteca à noite, ela passara pelos meus olhos. E eu a vira, não como a Berenice de um sonho, mas como um ser da terra, como a abstração de tal ser. Não como uma coisa para se admirar, mas para se analisar. Não como um objeto de amor,

mas como o tema de uma especulação mais abstrata, embora desoladora (BÉRÉNICE, 1954, 12min28s).

Figura 9 – Berenice e Egeu.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> -12min28s

Segundo Peter Brook (1938, p. 72), o cinema é a arte de tornar visível o invisível. E essa também é a premissa da análise psicanalítica dos sonhos. No inconsciente, criamos uma trama de imagens e palavras quase inefáveis, pois, como os sonhos, o cinema vive de associações, de condensações, de metáforas e metonímias. Aristóteles em *Poética* (1987), afirma que a metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, por analogia. A esse respeito, Martin (2015, p. 56) acrescenta:

Quantas metáforas disso ou daquilo não são encontradas no menor recôndito dos “grandes filmes” por gerações de comentaristas que perseguem o “sentido oculto”! Durante a época de ouro de Hollywood, as metáforas participavam da concepção artesanal do cinema e permitiam combater a gratuidade formal desprezada pelo artesão. A escolha de um parâmetro técnico, de um cenário, de um figurino, seria mais fácil caso se perguntasse em que ele serviria à história. Em geral, as metáforas não enfatizavam apenas os pontos importantes e o filme terminava sempre dizendo diretamente o que eles haviam sugerido de antemão.

Barthes (2004, p. 23) em *O Grão da Voz* afirma que “a metáfora é o protótipo de todos os signos que pedem substituir-se uns após outros”, então, um calendário que se desfolha é uma metáfora e estaríamos tentados a dizer que, no cinema, toda montagem, isto é, toda contiguidade significante é uma metonímia e, como o cinema é montagem, então, é uma arte metonímica. Arrematando essa costura, podemos considerar as adaptações cinematográficas e

televisivas de Edgar Allan Poe como o tecido de Barthes, na qual se mantém oculto o sentido original e a obra trabalha por meio de um entrelaçamento infinito de sentidos transmitidos através da adaptação, perpetuando a obra do autor. Na esteira dessa textura de sentidos, nos diz Martin (2005, p. 39): “no cinema, um e outro universo se completam, se refletem ou se combatem em uma interação perpétua”.

O cinema surrealista de Buñuel<sup>78</sup> conseguiu emergir essa “verdade freudiana”, inferindo que aquilo que insistimos chamar de “realidade” é o que nos é mais “infamiliar”. Em síntese, podemos pensar nesse “estranhamento” que o cinema e a psicanálise se encontram e convergem, confirmando o enunciado da obra de Poe. Freud (1996) afirma que os artistas fornecem em suas criações diligência ao que a psicanálise se dedica, atuando de forma lúdica com os conteúdos. Nesse sentido, para Freud (1996), quando a psicanálise se insere em um contexto, a arte já havia estado ali antes, deliberando e ressignificando através das cenas. Freud (1996), por muitas vezes, identifica a teoria psicanalítica como o “dizer do artista”, com as histórias que ele quer contar. Rohmer emociona através do curta-metragem *Bérénice*, elucidando aquilo que Freud (1996) afirma no texto *O interesse científico da psicanálise*:

A arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação – uma região em que, por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se acham em pleno vigor (FREUD, 1996, p. 222)

No caso de Egeu, a fantasia de extrair as ideias ou os dentes de Berenice remete-se aos desejos insatisfeitos. Para Freud (1996, p. 152), “toda fantasia é a realização de um desejo”. Portanto, os sonhos e os devaneios de Egeu são realizações desses desejos. No curta-metragem, a imagem dos dentes de Berenice explicita o desejo dele em casar e possuir carnalmente a prima, em contraste ao desejo de matar e possuir os dentes e as ideias, subjugando a sua amada bela e (i)mortal. No discurso “sem querer, evitei seu olhar assustador, para olhar seus olhos pálidos. Eles se separaram e, em um sorriso significativo, os dentes de Berenice se revelaram à minha vista”, Egeu deixa claro, na figura 10, que o personagem se interessa obsessivamente pelos dentes (BÉRÉNICE, 1954, 17min24s).

---

<sup>78</sup> Luís Buñuel foi um cineasta espanhol, posteriormente naturalizado mexicano, que trabalhou na França, México e Espanha e criou filmes das décadas de 1920 a 1970. Ele é frequentemente associado ao movimento surrealista da década de 1920.

Figura 10 – Os closes sempre evidenciam os dentes de Berenice.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 14min31s

Como pontua Patrick Lacoste (1990, p. 20), esboça-se “entre a psicanálise e o cinema uma variante da situação do analista, sempre entre duas línguas”. Os cineastas conseguem provocar o espectador de forma catártica, pois o cinema é capaz de representar o conteúdo onírico. Para o psicanalista e filósofo francês Félix Gatarri (1984, p. 230): “o cinema é o divã do pobre e muitos filmes são catalisadores de emoções e reflexões sobre a vida. Porque, na verdade, o cinema é uma arte que estuda a alma humana”. Como afirma Marcel Martin,

o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exata e unívoca com a informação conceptual que veicula (o significado) (MARTIN, 2005, p. 24).

No curta-metragem *Bérénice*, temos a atualização da história de Poe baseada na tradução de Baudelaire, filmada na casa de Bazin, recitada pelo próprio diretor Rohmer e fotografada por Rivette. Além da fronteira da proposta da *Novelle Vaugue*, o diretor remonta a obra do autor, mostrando em cena, Egeu — o portador de uma perturbação a que o curta-metragem se refere fielmente. O cenário representado na figura 11 ilustra a postura melancólica do narrador: “e a escuridão se foi e o dia amanheceu novamente e as névoas de uma segunda noite estavam agora se reunindo e, assim, me sentei imóvel naquele quarto solitário e entrei em meditação” (BÉRÉNICE, 1954, 17min24s).

Figura 11 – Egeu em destaque, meditativo e monomaniaco.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 17min24s

Para acompanhar a narração sombria do curta, há narração em *voz off*<sup>79</sup> e trilha sonora orquestrada<sup>80</sup>. O minimalismo é a palavra de ordem de *Bérénice*, com micropassagens de efeito, capazes de imprimir marcas indeléveis na memória do espectador. A narrativa nasce, cresce e explode em um piscar de olhos, assim como Poe gostava de escrever. Um simples jardim e um jogo de sombras de luz natural tornam majestoso o cenário, capaz de prender o espectador na grande tela (figura 12). A imagem, no filme, amplifica a relação do narrador com sua amada e de forma quase eufórica, a imagem salta da tela, ela deleita o espectador, o filme é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela” (BARTHES, 2015, p. 20).

<sup>79</sup> A *voz off* ou *em off* é aquele registro sonoro que faz parte da cena, mas que não aparece no quadro/enquadramento quando o público a escuta.

<sup>80</sup> Não existem relatos dos créditos da trilha sonora do curta-metragem *Bérénice*.

Figura 12 – O claro-escuro evidenciado nas cenas externas.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 6min49s

Egeu, um homem doente, vive na sua própria realidade, atormentado pelas suas alucinações. É apaixonado por Berenice, a prima que lhe representa o ideal supremo da beleza feminina. O corpo dessa ideia obsessiva é um corpo sexuado e à mercê de seus desejos, representado pelos dentes da amada. Como pensando por Pignatari (2004, p. 185), “filmar a paixão e a morte permite desfigurar o real”. Observamos na figura 12, a composição em um cenário preto e branco, em que Rohmer grava uma fábula com tons expressionistas, aliado ao uso da música dramática e ao movimento das câmeras. Nessa cena, Rohmer utiliza o espaço fílmico conforme dito por Deleuze:

Num estudo exemplar sobre o *Fausto* [*Faust*,1926]<sup>81</sup> de Murnau, **Éric Rohmer mostrava como os movimentos de expansão e de contração se distribuíam entre as pessoas e os objetos num "espaço pictural", mas também exprimiam verdadeiras ideias no "espaço fílmico"**, o Bem e o Mal, Deus e Satã (DELEUZE, 2018, p. 42, grifo meu).

Como no conto original de Poe, o narrador está sempre em sua biblioteca, cercado de livros e com pensamentos recorrentes, buscando afirmação para suas perguntas e devaneios. Recuperando os pensamentos de Blanchot (2005), ele permanece na biblioteca, pois ali ele está próximo da literatura como um lugar do sentido, do segredo e do mistério. Esse mistério do mundo e da arte não só o fascina, mas suplementam sua monomania.

<sup>81</sup> Éric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, col. 10-18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

A forma como a narração é feita no curta-metragem, permite a identificação com o pensamento louco e obsessivo de Egeu, concentrado apenas em uma parte do corpo de Berenice: seus dentes. Na figura 13, Egeu está na biblioteca e testemunhamos uma cena onde as palavras do narrador reforçam a obscuridade do espaço cênico: “ocuparam e enterram-me na contemplação” (BÉRÉNICE, 1954, 4min57s).

Figura 13 – A biblioteca obscura de Egeu.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 4min57s

Na época da realização do curta-metragem, havia na França um contexto de modernização econômica e política e a libertação da moral após os puritanos anos que antecederam o movimento da *Nouvelle Vague*. Os jovens cineastas tinham um desejo comum de romper a estética clássica, trabalhando com estruturas de produção sob formas variadas de expressão. No curta-metragem, tanto a introdução quanto o final são assustadores e fazem a atmosfera parecer estranha, suja e doentia, evidenciada na expressão facial do protagonista Egeu. Nas cenas gravadas internamente, podemos perceber o pouco uso da iluminação e ângulos de câmera deliberadamente exagerados e dramáticos para enfatizar aspectos particulares dos personagens, a indagação, o medo, horror, dor e, no caso da figura 14, a expressão doentia de Egeu, absorto em seus pensamentos monomaniacos.

Figura 14 – Expressão doentia de Egeu.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 15min17s

O curta-metragem revela a fotografia de Jacques Rivette, que evidencia a fragilidade de Berenice em consoante à doença de Egeu: “nos momentos lúcidos da minha enfermidade, sua calamidade de fato, causou-me dor, e o naufrágio total de sua vida justa e gentil, tocou-me profundamente o coração” (BÉRÉNICE, 1954, 9min26s). Na figura 15, percebemos a cena com Berenice pensativa no canto de um aposento, uma mulher típica dos anos 50, retratada em ambiente doméstico.

Figura 15 – Berenice, uma mulher típica dos anos 50.

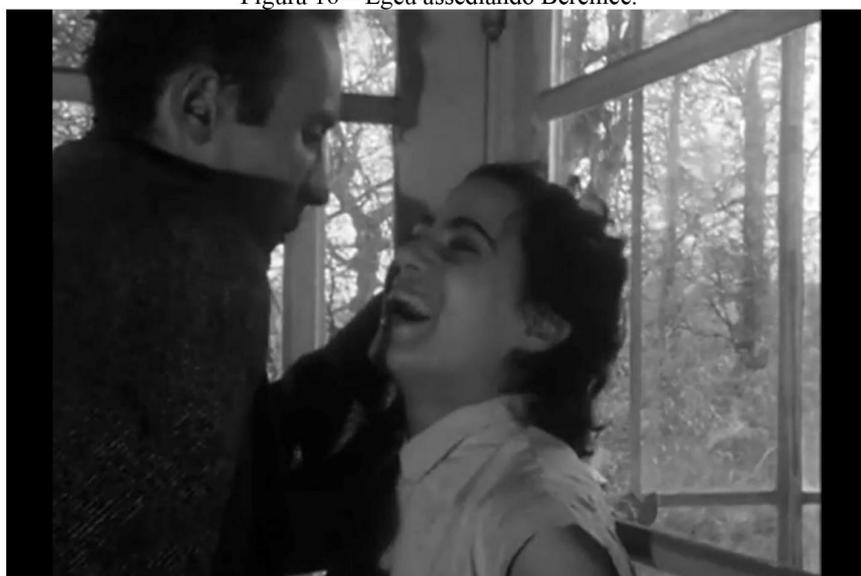


Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 9min30s

Edgar Allan Poe destaca na personagem Berenice, uma anomalia mórbida, condição tipicamente atribuída às mulheres em alguns de seus contos. Na sociedade patriarcal, apresentada como a anormal, ela é o “o outro<sup>82</sup>”, o “segundo sexo<sup>83</sup>”, em oposição à mulher normal, ou seja, que adere às normas da sociedade, que, por acaso, foram criadas pelos homens. As diferentes representações das mulheres nos filmes da *Nouvelle Vague* marcaram a luta por novas condições estéticas e, apesar da sociedade patriarcal da época, Rohmer convida para uma viagem na qual as mulheres são catalisadoras, inspirado na obra de Edgar Allan Poe.

Egeu procura a beleza como uma ideia e transcende o desejo dessa beleza carnal, pois essa busca por ela pode ser traduzida pela metáfora dos dentes de Berenice, “porque eles são ideias” e personificam a forma mais alta da escada platônica da beleza que se pode aspirar e a forma simples, eterna e etérea da beleza, criando o sentido de que “as fêmeas devem morrer por causa do desejo do macho”<sup>84</sup> e “os amantes masculinos nas histórias de amor de Poe desejam um ideal platônico ao invés de uma mulher corpórea” (SORENSEN, 2008, p. 69). Na figura 16, Egeu subjuga Berenice, forçando o seu corpo frágil em um movimento amoroso, elucidando que a prima deve ceder ao seu desejo carnal de posse:

Figura 16 – Egeu assediando Berenice.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 13min7s

<sup>82</sup> Freud tematiza o inconsciente como o outro exterior e íntimo ao qual estamos mais ligados que a nós mesmos, ainda que não queiramos saber nada a respeito disso.

<sup>83</sup> *O Segundo Sexo* trata do sexo feminino sem rodeios, analisando a vagina, a menstruação, o prazer feminino e outros detalhes, em linguagem direta. Foi lançado em 1949 e, na época, o lançamento foi um divisor de águas no pensamento feminista, quando o conservadorismo impunha diversas proibições à vida das mulheres.

<sup>84</sup> The females must die because of the male's desire.

Edgar Allan Poe expressa a divindade da feminilidade em suas histórias e Berenice, no filme de Rohmer, é a mulher jovem e bela e a narrativa vai além da monomania de Egeu, pois mostra como a doença muda a vida da jovem. Os horrores de sua desencarnação e ressurreição seguintes ainda são velados, pois, simplesmente não sabemos o suficiente sobre eles devido à memória muito seletiva de Egeu. A metáfora dos dentes da jovem mostra uma ideia interior, uma metáfora do aprisionamento real da prima:

A matéria freudiana do roteiro poderia ter intrigado os defensores do expressionismo a ponto de fazer com que suas interpretações do mundo interno “figurado”, como metáfora absoluta do mundo exterior, encontrassem nela, num único filme, um limite dos mais significativos. Com efeito, que recuo da realidade do *mundo interior* poderia ser subitamente reduzido de suas interpretações sistemáticas, invariavelmente voltadas, para a realidade social? (LACOSTE, 1990, p. 78)

A psicanálise expõe a fundação dos sentimentos da natureza humana e o curta-metragem *Bérénice* tem a vantagem de ter encontrado algo de novo: a ação dramática é tomada da realidade e, assim, o caráter verossímil da doença de Egeu fundamenta uma construção que repousa sobre os acontecimentos da vida cotidiana dos dois primos. Consoante ao pensamento de Freud (1910 – 1977), quando um indivíduo não consegue transformar seus anseios, seus objetivos de vida em projetos reais, mas possui dons artísticos, ele consegue transformar essas fantasias em arte, sem somatizar. Éric Rohmer configura a arte como redentora de sentidos e desejos oprimidos, mostrando um protagonista que se apaixona pela doença da prima, não por sua figura real: “durante os dias mais brilhantes de sua beleza, certamente eu nunca a tinha amado. Na estranha anomalia da minha existência, os meus sentimentos nunca tinham vindo do coração e minhas paixões sempre foram do espírito” (BÉRÉNICE, 1954, 11min). Por trás desse cotidiano apresentado na narrativa, as fantasias reprimidas de Egeu perscrutam sob a superfície de uma película em *nuanças* góticas. Berenice é aprisionada em seu corpo, e em suas ideias, “as paixões desenfreadas, os afetos selvagens, as fantasias e os desejos espreitam, como monstros marinhos sob a superfície” (LACOSTE, 1990, p. 28). Como uma imagem etérea (figura 17), Berenice é vista através das grades que compõem o quadro:

Seus olhos emprestavam-me sua imobilidade, mas como eu poderia descobrir a estranha razão do fascínio que estava exercendo sobre mim o seu rosto, que mal se alterara e um acinzentado temporário que eu não poderia explicar? (BÉRÉNICE, 1954, 11min)

Figura 17 – Berenice enclausurada, aprisionada.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 11min

Berenice é atormentada por desmaios e momentos de catalepsia, fazendo com que o primo fascinado por ela a deseje ainda mais. O amor de Egeu se concentra cada vez mais não na personalidade de Berenice, mas em sua doença, fragmentado em um aspecto de seu corpo — seus dentes, uma parte pelo todo, em sua monomania fetichista:

Nos objetos multiplicados do exterior, eu não tinha pensamentos, a não ser pelos dentes. Por estes, eu ansiava com um desejo frenético. Eles sozinhos estavam presentes em olho mental e sua única individualidade tornou-se a essência de minha vida espiritual (BÉRÉNICE, 1954, 15min50s).

Em várias cenas do curta-metragem, o rosto de Berenice é ampliado, dando *close-up*<sup>85</sup> nos dentes, objetos de destaque na narrativa. O recurso, além de destacar os dentes da protagonista, tende a aumentar a intimidade entre a personagem e o espectador. Como nos fala Martin:

Entre o espectáculo (sic) e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente... É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro de pele (MARTIN, 2005, p. 48).

<sup>85</sup> Close-up, ou simplesmente close, em cinema e audiovisual, é um plano caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado, em geral, o rosto de uma pessoa.

Figura 18 – *Close up* do rosto de Berenice, evidenciando seus dentes.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 15min49s

A partir dessa relação que poderíamos definir como fraterna e amigável, Egeu acaba desejando possuir o corpo e os dentes de Berenice e a pede em casamento: “e num mau momento, falei-lhe de casamento” (BÉRÉNICE, 1954, 12min37s). Como dito por Patrick Lacoste, a ação dramática é tomada na realidade:

A psicanálise descobre os alicerces profundos da natureza humana – o filme psicanalítico não pode ser um “filme pedagógico”, no melhor sentido do termo. Este filme tem a vantagem de ter encontrado algo de absolutamente novo: a ação dramática é tomada da vida real – assim, o caráter verossímil de um caso clínico fundamenta uma construção que repousa sobre os acontecimentos da vida cotidiana (LACOSTE, 1990, p. 28).

Figura 19 – As cenas enfatizam os dentes de Berenice.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 12min37s

Egeu é interpelado pelos sentimentos da prima, através de suas ideias obsessivas: “todos os seus passos eram sentimentos. E de *Bérénice* eu acreditei mais seriamente, que todos os seus dentes eram ideias” (BÉRÉNICE, 1954, 16min10s). Patrick Lacoste, afirma que as imagens produzem ideias, então, os dentes de Berenice repousam nas cenas, que tornam a diegese de Poe presente como um signo:

Talvez nos tenhamos por demais familiarizado com o postulado de que o cinema faz pensar. Se as imagens podem produzir “ideias”, isto permite esquecer facilmente que a ideia tende sempre para a imagem – para nela repousar, raramente para tentar ir mais longe (LACOSTE, 2004, p. 101).

No curta-metragem de Rohmer, assim como no conto de Poe, Egeu subjuga a prima. Berenice, por sua índole livre e despreocupada, não se encaixa nos padrões de mulher submissa, daí a necessidade de sufocá-la e de usurpar-lhe os dentes: “mas do cômodo desordenado do meu cérebro, o espectro branco e horrível de seus dentes não havia saído, infelizmente! Partiu, mas não se afastava” (BÉRÉNICE, 1954, 15min17s).

Na figura 20, percebemos na cena, essa dominação, ilustrada pela *plongée*, mostrando-a como uma figura impotente ou como um animal domesticado e ameaçado. O uso da iluminação e do figurino reforça a ideia da mulher subjugada. A roupa de Egeu é preta e confunde-se com a escuridão do ambiente, enquanto a roupa de Berenice é branca, único ponto claro no ambiente. O curta-metragem produzido em *preto e branco* aparece como um elemento susceptível de aumentar o realismo da imagem, como afirma Martin:

A utilização de sombras salientes foi também lançada pelo expressionismo. Podem ter uma significação elíptica e constituir um poderoso factor (sic) de angústia devido à ameaça do desconhecido que deixam entrever [...] Mas também podem revestir um valor simbólico e esse aspecto é muito mais interessante (MARTIN, 2005, p. 74).

Berenice, cuja saúde está gravemente deteriorada, é consumida pela doença nos dias anteriores ao casamento. Egeu, para preservar a presença da jovem, intensifica a sua fixação fetichista, que o levará a cometer de fato, o ato “libertador” de seus desejos: “eu senti que a sua posse, poderia me restabelecer a paz, devolver-me a razão” (BÉRÉNICE, 1954, 16min26s).

Figura 20 – Berenice subjugada por Egeu.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 13min28s

Através de uma ideia sedutora, Egeu utiliza de forma consciente o “trabalho do sonho”, no qual seu “desejo contido” é realizado. O cineasta tem a tarefa de montar um sonho em imagens cinematográficas e, em seguida, interpretá-lo. Éric Rohmer assumiu esse risco e no centro do curta-metragem *Bérénice*, ele apresenta as imagens dispostas de forma similar à uma sequência de sonho. As cenas do curta-metragem formam uma sequência de lembranças do protagonista/narrador. Sergei Eisenstein (1898 – 1948) utilizava muito o ato de gravar imagens separadas e combiná-las em sequências dinâmicas e esse efeito serviu de inspiração para outros diretores, como Éric Rohmer, fato que se torna bastante claro na sequência de imagens em que o protagonista se lembra da prima, mostrando o ritmo da loucura já instalada em sua mente.

A paixão, a monomania, são elucidadas pela narração do protagonista em *voice-off*, assinalando os sentimentos oníricos:

Eu os via agora mais inequivocamente, mais do que os vi então. Os dentes! Os dentes! Eles estavam aqui e lá, em toda parte. Visíveis e palpáveis diante de mim. Então, veio toda a fúria da minha monomania e eu lutava em vão contra sua invisível influência (BÉRÉNICE, 1954, 15mins28s).

Figura 21 - Cena sequencial de lembranças de Egeu.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> -15min28s

Como dito por Maurice Blanchot (2005), a morte é o que dá sentido à vida, é o que torna o mundo possível, é humana, é o fim, é a busca do finito, do que pode morrer. Quando Egeu se depara com o corpo de Berenice, fica a dúvida: “a própria atmosfera do quarto tinha aroma de morte e eu achava que um odor delirante já estava exalando do cadáver. Abruptamente tirei o sudário” (BÉRÉNICE, 1954, 18mins18s).

Figura 22 – Egeu tirando o sudário de Berenice e revelando seu corpo moribundo.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 18min18s

Em *A câmara clara* (1984), Barthes nos aponta para um paradoxo entre a história e a fotografia, pois ambas, assim como o cinema, revelam explicitamente o desejo de adiar a morte. Essa simbologia da morte, “a Morte é o eidos dessa Foto” (BARTHES, 1984, p. 29) se mostra presente no curta-metragem *Bérénice*, na qual a morte é frequentemente objetivada por processos que vêm sobrepor-se à imagem da protagonista. A imagem, como possibilidade de *iluminar*, é uma lembrança, é uma imagem de Berenice (i)mortal:

As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era Monumento. Mas ao fazer da fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural ‘daquilo que foi’, a sociedade moderna renunciou ao Monumento. Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, tudo prepara a nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a duração: a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento” (BARTHES, 1984, p. 139).

Ao pensar nessas imagens de Berenice morta, podemos evocar o pensamento de Blanchot: “após a morte, sabe-se que os seres belos voltam a ser, por um instante, jovens e belos” (1997, p. 28). Na figura 23, Berenice, apesar de ainda viva, parece morta, mas sobrevive em seu leito de enfermidade:

Foi meu cérebro titubeando, ou foi o dedo da morta que se agitou na mortalha branca? Eu teria dado mundos para respirar mais uma vez o ar puro dos eternos céus. Mas eu não conseguia fazer outra coisa além de olhar os lábios de *Bérénice*. Eles se abriram em uma espécie de sombra no meio da envolvente escuridão e, mais uma vez, seus dentes olhavam para mim (BÉRÉNICE, 1954, 18 min46s).

Figura 23 – Berenice no leito de morte.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 18min27s

Barthes (1984) chama de *punctum* aquele detalhe na fotografia que atinge o *sujeito que olha*, fazendo com que este a perceba. Em outros termos, para Barthes (1984, p. 46): “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Essa relação referencial se estabelece no processo de produção dessa imagem — a captação das luzes através das velas (figura 24), que expressam a imagem. O autor postula que esse detalhe, ou seja, esse objeto parcial é o que atrai:

[...] Para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto, me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes, a lembrança): basta que a imagem seja suficientemente grande, que eu não tenha de escrutá-la (isso não serviria para nada), que, dada em plena página, eu a receba em pleno rosto (BARTHES, 1984, p. 69).

Rohmer consegue imprimir nessas cenas uma sensação de contraste, um sentimento de dúvida entre vida e morte, uma atmosfera em claro e escuro. As vestes de Berenice são claras em contraste com o ambiente, da mesma forma que os pontos de luz das velas, como afirma Jennifer Sijll (2017, p. 238):

A iluminação de alto contraste – ou *chiaroscuro* – foi desenvolvida pelo pintor italiano Caravaggio. Ela parece vir muitas vezes de refletores que dão brilho à ação, enquanto outras áreas desaparecem na escuridão das sombras. Dizem que essa técnica é capaz de conseguir um nível maior de dramaticidade ou um realismo maior. Ela geralmente é reservada para cenas importantes que expressem questões filosóficas fundamentais a respeito do bem e do mal, da vida e da morte.

Os dentes de Berenice, o único motivo real de atração e amor de Egeu, são também a única coisa bela e saudável que ela possuía mesmo no auge de sua doença. Arrancados um a um devido à monomania de Egeu, ilustram o fechamento do filme de Rohmer, que encerra o curta metragem com a mesma maestria literária de Poe. Egeu, onisciente de morte e paixão, se envolve numa dança dos signos que se impõe como realidade cruel: a extração dos dentes de sua amada bela e (i)mortal. Em uma sequência de horror, o protagonista traz-lhe as ideias e pensamentos de sua amada e, finalmente, a subjugua à sua vontade. A boca entreaberta de Berenice simula um sorriso, uma surpresa para Egeu. Marcel Martin resgata o pensamento de Paul Valéry: “os mortos revivem e riem”:

Paul Valéry exprimiu muito bem o deslumbramento e a surpresa que lhe causava este poder total do cinema: na tela esticada, no plano sempre puro onde nem a vida nem o próprio sangue deixam traços, os acontecimentos mais complexos reproduzem-se o número de vezes que quisermos. As acções (sic) são aceleradas ou demoradas. A ordem dos acontecimentos pode ser alterada. **Os mortos revivem e riem.** [...] Vemos a precisão do real revestir-se de todos os atributos do sonho. É um sonho artificial. É também uma memória exterior, dotada de uma perfeição mecânica. Finalmente, por meio das paragens e das ampliações, a própria atenção deixa-se prender. A minha alma encontra-se dividida por estes fascínios. Ela vive na tela toda-poderosa (sic) e movimentada; participa nas paixões dos fantasmas que ali tomam forma. [...] Mas o outro efeito dessas imagens é mais estranho. Esta facilidade critica a vida. Que valor têm agora estas acções e estas emoções a cujas mudanças e monótona diversidade eu assisto? Já não tenho vontade de viver, porque não passa de aparência. Sei o futuro de cor<sup>86</sup> (MARTIN, 2005, p. 26, grifo meu).

Nas palavras de Egeu: “Eu ainda tenho a visão daquela caixa prateada na mesa da biblioteca. A escuridão das trevas sobreviveu. Todas as sensações pareceram engolidas numa descida apressada da alma para o Hades”<sup>87</sup> (BÉRÉNICE, 21min28s). As histórias das *damas de Poe* são contadas através de uma retrospectiva feita pelo narrador, portanto, o esquema temporal de causa e efeito já está à altura dos caprichos desse narrador. Irracional, o narrador geralmente não tem a ordem das coisas completamente sob controle. Fazer da morte de Berenice a realização de seu desejo permite que Egeu enfatize o impacto que a prima tem sobre ele, causando um anseio de que a identidade dele, até então velada, se manifeste em vários atos.

<sup>86</sup> Citado na revista *Film*, n.º 1, 1957.

<sup>87</sup> Expressão usada na forma do *Credo de Aquiléia* (cerca de 390 A.D), *descendit in inferna*. Entre os gregos, alguns traduziram “inferno” por *Hades*, e outros por *partes inferiores*.

Consoante ao pensamento de Freud (2019, p. 87): “em muitas pessoas, o mais elevado grau de *infamiliar* aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas”. A obra de Poe, conhecida do público pelo assombro de suas narrativas, pode traduzir a finitude da vida passando por personagens repletos de angústias vivendo em cenários de assombros. Nas figuras 24 e 25, a iluminação e contraste em claro-escuro tornam a atmosfera propícia aos sentimentos de medo por parte do espectador. No curta-metragem, as imagens fazem reverberar o sentimento de angústia instigado pelos dentes de Berenice e, como dito por Martin, os efeitos da iluminação

constituem um factor (sic) decisivo de criação da expressividade da imagem. No entanto, a sua importância é desconhecida e o seu papel não se impõe directamente (sic) aos olhos do espectador inexperiente, porque contribuem sobretudo para criar a “atmosfera”, elemento dificilmente analisável; por outro lado, os filmes actuais (sic) manifestam, na maior parte das vezes, uma grande preocupação pela verdade na iluminação e uma concepção sã do realismo tende a suprimir o seu uso exacerbado e melodramático (MARTIN, 2005, p. 71).

Figura 24 – Caixa prateada com os dentes de Berenice.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 21min28s

Figura 25 – Os dentes de Berenice extraídos por Egeu.



Extraída de: <https://youtu.be/EUugzwdxnfk> - 21min07s

O cinema, aqui configurado no curta-metragem de Éric Rohmer, consegue repetir as cenas de morte de Berenice, perpetuando a sensação de “dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (BARTHES, 1984, p. 115). De acordo com Deleuze: “o presente se transforma em passado” em virtude da montagem e, no curta-metragem de Rohmer, vemos que esse passado “aparece sempre como um presente” (DELEUZE *apud* PASOLINI, 2018, p. 60), em virtude da natureza da imagem de dúvida de Egeu, que evoca o passado para o presente, evidenciando a imagem eterna e etérea da obra de Poe realçada pelas mãos do curta-metragem de Rohmer. Como afirma Ernani Chaves (2020) em ensaio que compõe o livro *O Infamiliar [Das Unheimliche]* de Freud:

Nem belos, nem sublimes, os fenômenos abordados por Freud relembram o horror, o medo, a angústia causada pelo mundo dos fantasmas, as assombrações e os duplos, nada que acene para uma espécie de destinação das “belas-artes” para encantar e apaziguar angústias e insatisfações. [...] O papel fundamental da literatura “fantástica” do século XIX, ressaltada no texto por meio das obras de E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe: elas provocam um deslocamento fundamental, aos olhos de Freud, em relação aos padrões renascentistas, que ele tanto amou, como se preparassem o advento de outra grande obra, a de Dostoiévski, na qual **os demônios não estão mais fora de nós, não chegam a nós vindos de fora, mas, ao contrário, habitam-nos** (CHAVES, 2019, p. 156, grifo meu).

#### CAPÍTULO 4 – O SORRISO DA *BERÊ* NA MINISSÉRIE *CONTOS DO EDGAR*

As narrativas em série são um importante produto audiovisual que vem ganhando força através da ampla distribuição digital, transformando a indústria em vários aspectos. No Brasil, o formato seriado contou com a popularização e a aprovação junto ao público, em função da já popular e conhecida apresentação diária das telenovelas no horário “nobre”, ocasião na qual a maior parte das famílias se encontra em casa assistindo televisão. Ramos (1995, p. 63) afirma que “as minisséries seriam obras mais bem acabadas, como se fosse um longuíssimo filme apresentado em várias exhibições”. O autor acrescenta que “a aproximação das minisséries com as obras literárias, sejam *best-sellers* ou consagradas culturalmente aumenta sua popularidade, garantindo seu sucesso” (p. 63).

De acordo com Brash (2018), de 1912 a 1956, os filmes em série fizeram parte da programação cinematográfica, ganhando destaque, e as séries ofereciam aos espectadores de cinema uma alternativa de diversão. As séries desenvolveram e consolidaram não só as suas próprias estratégias de distribuição e exposição, mas também dispositivos próprios para contar histórias de uma forma estética peculiar. Enquanto os filmes dependiam implicitamente do interesse de uma audiência, a série requeria espectadores que regressassem episódio após episódio. O suspense dos próximos capítulos atraía o público, pois “o episódio seguinte combinaria uma recapitulação altamente condensada de enredos anteriores com uma reintrodução dos personagens mais relevantes da série” (BRASH, 2018, p. 9).<sup>88</sup>

A dialética de repetição era fulcral para qualquer forma de serialização popular e, assim, a cultura virou-se fortemente para a repetição das séries. O arranjo e a relação de um elemento com o próximo ofereciam uma constante forma de diversão, afetando a estética operacional dos seriados e estabelecendo sua aderência ao público. Também chamado de *chapter-play* ou *cliff-hanger*, as séries floresceram ainda nos dias dos filmes mudos, quando o cinema era um hábito semanal. Talvez as mais famosas tenham sido *Fantômas* (1913-14) e *Judex* (1916) de Louis Feuillade na França e a série americana do mesmo período com Pearl White, como *The Perils of Pauline*. Séries antigas foram reavivadas a partir dos anos 60 como peças de arte popular da época, com as suas tramas improváveis, representação exagerada inspirada no expressionismo e decoração antiquada apelativa para o público moderno. Com o advento dos

---

<sup>88</sup>The ensuing episode would combine a highly condensed recap of previous storylines with a re-introduction of the most relevant characters of the serial.

canais pagos, o bloco de programas *Must See TV*<sup>89</sup> da NBC criou o apogeu das minisséries de televisão, lançando séries de sucessos como *Seinfeld*, *Friends* e *Frasier*. Em 1997, a *Netflix*<sup>90</sup> surgiu nos Estados Unidos, oferecendo filmes e séries de televisão via *streaming*<sup>91</sup>. Nos últimos anos, o *streaming* se tornou ainda mais popular, possibilitando a pessoas de todo o mundo, inclusive no Brasil, terem acesso a diversos tipos de conteúdo de diferentes países, pagando uma taxa para ter o serviço disponível 24 horas por dia, com liberdade e flexibilidade de horário. Esse é um dos principais fatores para a enorme popularidade desse tipo de serviço, além da comercialização em grande escala da *Smart TV* — ou *tevé inteligente*, permitindo aos espectadores reproduzirem música, navegarem pelo *YouTube*<sup>92</sup>, dentre tantas outras possibilidades.

Sobre as minisséries, o cineasta brasileiro Fernando Meirelles<sup>93</sup> (2013) explica que “o baixo custo da produção, o público amplo e o tempo de filmagem são as principais vantagens deste formato”. Ele compara a adesão do público para cinema e para a televisão: “um filme nacional de sucesso leva dois milhões de pessoas ao cinema, com uma minissérie na TV, você atinge 20 milhões”. O cineasta é o responsável pela minissérie *Contos do Edgar* de 2013, produzida pela O2 Filmes e transmitida pelo canal a cabo *FOX*. A minissérie teve apenas uma temporada com cinco episódios independentes, esteve disponível na *Netflix* por um período e, atualmente, está disponível no *YouTube*<sup>94</sup>.

A minissérie *Contos do Edgar* foi adaptada de contos de Edgar Allan Poe e dirigida por Pedro Morelli. Os episódios foram batizados com os nomes de mulheres protagonistas da obra do autor: *Berê*, *Cecília*, *Íris*, *Priscila* e *Lenora*, inspirados nos contos *Berenice*, *A máscara da morte rubra*, *O coração delator*, *Metzengerstein*, *O Gato Preto* e em *O Barril do Amontilhado*. Uma série tradicional tem um final que dará um gancho para as próximas temporadas, já na minissérie costuma-se apresentar o fim no último episódio. Em *Contos do Edgar*, o espectador consegue assistir aos episódios independentemente da sequência. Cada

---

<sup>89</sup> *Must See TV* foi o bloco de programação da NBC, exibido nas quintas-feiras durante quase 25 anos. Entre os programas exibidos dentro destes blocos estavam séries de televisão de sucesso como *Seinfeld*, *The Cosby Show*, *Cheers*, *ER*, *Will & Grace*, *Frasier* e *Friends*. Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Must\\_See\\_TV](https://pt.wikipedia.org/wiki/Must_See_TV)>. Acesso em 02 jan 2022.

<sup>90</sup> A primeira websérie original de sucesso da plataforma foi *House of Cards*, lançada em 2013.

<sup>91</sup> Exemplos de serviços de *streaming* são a *Netflix* e *Hulu*, e o *Spotify* e o *YouTube Music*.

<sup>92</sup> Lançado em 2005, o *YouTube* é a maior e a plataforma popular de compartilhamento de vídeos.

<sup>93</sup> *Para filmar em português, eu prefiro televisão*, Fernando Meirelles em entrevista da Folha, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u585746.shtml>> acesso em 24 set. 2021>.

<sup>94</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/results?search\\_query=contos+do+edgar](https://www.youtube.com/results?search_query=contos+do+edgar)>. Acesso em 21 jan. 2021.

episódio tem duração média de 30 minutos, o que nos lembra o que o próprio Poe dizia a respeito do gênero que o consagrou como o maior contista de todos os tempos, sobre o chamado “conto de efeito”:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida em uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão — pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído<sup>95</sup> (POE, 1846)<sup>96</sup>.

Produzida por Fernando Meirelles e dirigida por Pedro Morelli, a minissérie foi definida pelo diretor como “um clássico do terror brasileiro” e “a série mostra o submundo de uma São Paulo fria e impessoal, cenário ideal para retratar os desejos e os medos de todos os paulistanos”, afirma Morelli em entrevista à jornalista Anna Carolina Oliveira, da *Veja São Paulo* (2013)<sup>97</sup>. Na entrevista, o diretor conta como surgiu a ideia de adaptar os contos de Poe: “o universo do terror, do suspense é muito pouco explorado pelo cinema e pela TV brasileiros”, relatou em entrevista à jornalista Márcia Abos, do *Jornal O Globo* (2013)<sup>98</sup>. Meirelles, que também é diretor da O2 Filmes, desenvolveu juntamente com os roteiristas Gabriel Hirschhorn e Vitor Brandt, o projeto da minissérie *Contos do Edgar*. Em declaração ao site da O2 Filmes<sup>99</sup>, empresa produtora dos episódios, o diretor Morelli afirma:

Sempre quisemos criar algo que se comunicasse com o público, histórias com forte dramaturgia e impacto visual. Surgiu então a ideia de adaptar algum clássico da literatura para a realidade brasileira contemporânea, usando uma dramaturgia já existente e bastante sólida, mas trazendo-a para um universo viável para a produção. Pensamos em alguns autores, mas o nome que mais nos encantou foi Poe (MORELLI, 2013).

Em *Contos do Edgar*, a pretensão de Meirelles e Morelli era criar uma obra baseada nos contos de Poe, mas com liberdade criativa. A obra do autor consegue atingir diferentes camadas da população, pois seus textos falam de um cotidiano que independe de classe social.

<sup>95</sup> O ensaio *A Filosofia da Composição* foi publicado pela primeira vez em abril 1846 na *Graham's Magazine*.

<sup>96</sup> The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at onesitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unityof impression — for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, andevery thing like totality is at once destroyed.

<sup>97</sup> Disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/bastidores-contos-do-edgar>>. Acesso em 21 fev. 2021.

<sup>98</sup> Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/contos-do-edgar-suspense-tupiniquim-estrea-na-fox-7988217/>>. Acesso em 21 fev. 2021.

<sup>99</sup> Disponível em <<http://www.o2filmes.com/noticias/1834/contos-do-edgar-entrevista-com-criadores/>>. Acesso em 21 fev 2021.

A ficção presente na obra de Poe expõe vários elementos horríveis escondidos na vida cotidiana, principalmente a dor da perda e o mistério da morte. Como nos destaca Lovecraft, a característica mais importante da narrativa fantástica é a atmosfera (1973, p. 11) e, ao descrever o horror e a vida costumeira, o episódio *Berê* transporta o espectador para o universo da personagem Berenice, mas em uma metrópole, nos apresentando um cenário atemporal.

Meirelles e Morelli traduziram para a minissérie uma atmosfera sombria na adaptação dos contos de Poe e, em especial, no episódio *Berê*, inserindo elementos comuns na vida das pessoas e transformando uma relação até então proibida entre primos, em uma situação aterrorizante, macabra e perturbadora. Em muitas de suas histórias, Poe usa seu personagem principal como narrador em primeira pessoa para aumentar o suspense e atrair os leitores para a situação do personagem. Assim, ele concede aos leitores uma visão íntima da personalidade do personagem e fornece uma camada adicional de realismo às histórias, permitindo que os espectadores se sintam mais conectados e com mais medo dos personagens. Essa característica típica das obras do autor foi preservada na minissérie (figura 26). Edgar inicia a narração em *voice over*: “foi naquele dia, lá atrás da boate mesmo, que eu a vi pela primeira vez: Berê Bitoca. Ela era linda mesmo, a não ser por uns defeitinhos. Eu nem sei se eu devia, mas eu vou te contar como a Berê Bitoca virou e desvirou a Berê Sorriso” (4min46s).

Figura 26 – Edgar inicia a narração da história, como na obra original de Poe.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 4min46s

Cada um dos episódios tem nome de uma mulher — as *damas escuras* de Poe e, como afirma Morelli (2013), a ideia veio para compor uma alusão ao pensamento do autor a respeito da morte de suas personagens femininas, fato já explicado anteriormente nesta dissertação. Poe usa linguagem descritiva e visuais arrepiantes para dar às histórias uma sensação gráfica e realista de terror, fato recuperado nas locações da minissérie. A decisão do local de filmagem ocorreu, devido à cidade de São Paulo apresentar “certo lado sombrio”, o que contribuiu para o desenvolvimento de um tom obscuro e amedrontador, tão presente da obra de Poe:

Para fazer a adaptação, buscamos a essência de cada conto, os elementos mais importantes de cada um deles. A partir disso, fizemos uma recontextualização das histórias originais para o universo paulistano contemporâneo, fugindo dos clichês de filmes de terror. Ao invés de castelos e casas mal-assombradas, nossas locações são realistas e voltadas à cultura popular brasileira: oficinas mecânicas, botecos etc., retratando o lado *underground* de São Paulo. O objetivo é abordar diversos meios sociais da cidade, sempre mostrando seu lado obscuro ao tratar de temas indigestos (MORELLI, 2013).

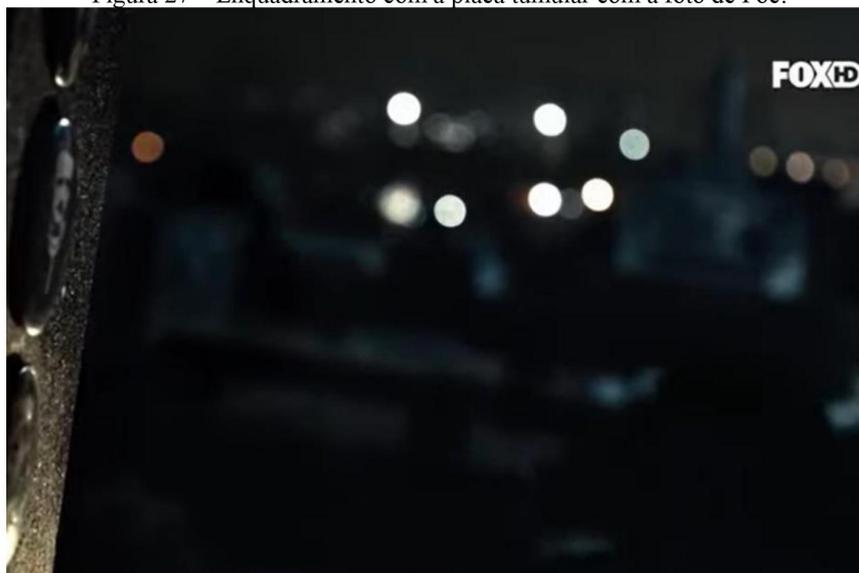
#### 4.1 O corpo e o canto – os dentes secretos de Berê

O horror é um termo que descreve um afeto e Morelli recuperou elementos da história original construindo um cenário que transmitiu essa sensação de horror ao espectador, emocionando e prendendo sua atenção. No conto *Berenice*, o cenário era uma mansão, um ambiente de luxo, com uma suntuosa biblioteca e esse cenário foi repetido por Éric Rohmer no curta-metragem *Bérénice*. Já no episódio televisivo *Berê*, a ambientação foi realizada em São Paulo e a maior parte das cenas foram gravadas em um bar, além dos cenários da oficina, dedetizadora, consultório dentário, velório, cemitério e fundos do bar. O cenário é simples, sem nenhum luxo ou requinte, e o bar contempla uma cena obscura, com homens bêbados, em um ambiente *underground*<sup>100</sup>, como já descrito por Morelli em entrevista citada. Em suma, o cenário do episódio atravessa endereços atuais e reais, que fazem parte do cotidiano do paulistano. A fotografia também colabora para a expressão sombria, em uma paleta de cores elaborada em tons frios e escuros, contribuindo para manter o clima obscuro e melancólico. Nas cenas gravadas no *Cemitério da Quarta Parada na Mooca*, percebemos um enquadramento numa placa tumular com foto de Edgar Allan Poe (figura 27):

---

<sup>100</sup> *Underground* significa subterrâneo na tradução para o português, utilizado para se referir a uma cultura que foge dos padrões normais, que não segue modismos.

Figura 27 – Enquadramento com a placa tumular com a foto de Poe.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 10min24s

O diretor não renunciou ao tom humorístico reconfigurado no episódio *Berê*, pois segundo ele: “quando rimos, ficamos mais vulneráveis, ou seja, o medo ou o susto tende a ser maior” (2013). Os únicos personagens que participam de todos os capítulos da série são Edgar e seu colega Fortunato, e podemos perceber nessa relação o humor e a ironia presente entre os personagens. O nome da dedetizadora *Nunca Mais* alude ao célebre poema de Poe, *O Corvo*, no qual o narrador pergunta se terá mais uma oportunidade de ouvir a voz de sua amada, Lenora, e a ave responde “nunca mais”: “tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais! Disse o corvo, nunca mais”<sup>101</sup> (POE, 1845). Implora, mas ouve outro “nunca mais”. No final do episódio, há a presença de um pombo, que aparece na janela da dedetizadora, que leva o nome *Nunca Mais*. A presença de um corvo nessa cena estaria mais próxima da obra de Poe, mas por essa ave não existir em uma metrópole como São Paulo, foi escolhido um pombo, também sombrio — portador de doenças e comum nos céus da cidade, o que colabora para a contemporaneidade em *Berê*.

Alfred Hitchcock eventualmente realizava aparições no início de seus filmes<sup>102</sup> e o ator que interpreta Edgar — Marcos de Andrade (figura 28) é fisicamente parecido com Edgar Allan Poe, recuperando essa ideia do aclamado diretor. Morelli conta como transformou Berenice

<sup>101</sup> Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000003.pdf>>. Acesso em 19 dez 2021.

<sup>102</sup> Alfred Hitchcock, o famoso diretor, usou em vários de seus filmes o que é conhecido como *cameo*, no qual uma pessoa famosa aparece em um filme. Ele era visto em aparições rápidas, geralmente, no início de seus filmes.

em uma cantora popular: “começamos a pensar em como adaptar os contos para São Paulo hoje em dia. Essa foi a parte mais divertida. Transformar Berenice em cantora de música brega” (MORELLI, 2013). Segundo Morelli, “os episódios eram inspirados em contos diferentes, por isso ele necessitava criar algo que os unisse, um *alter-ego*<sup>103</sup> de Poe”:

Queríamos um personagem que visse as histórias acontecendo e as contasse informalmente para alguém. Esse parecia um caminho mais interessante. Qual seria uma profissão que permitiria ao personagem andar por toda a cidade, interagindo com todo tipo de gente? Passamos por várias ideias até chegarmos aos detetizadores. De cara essa ideia nos agradou porque está diretamente ligada à morte. A profissão dessas pessoas é matar pragas – de certa forma, eles são matadores. Há um tom ironicamente mórbido nessa profissão e, ao mesmo tempo, é um universo popular, o que cola muito bem com a nossa proposta de adaptação ao contexto popular brasileiro (MORELLI, 2013).

Figura 28 – Edgar na Detetizadora Nunca Mais.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 26min30s

O recorte do episódio *Berê* — adaptação do conto *Berenice*, encena a história de uma cantora de bar que pensava não conseguir fazer sucesso com seus dentes deteriorados. O canto da personagem, interpretada pela cantora Gabi Amarantos, como apregoa Barthes, amplifica a fruição, “toma de muito perto o som da fala”, amplificando a obra de Edgar Allan Poe:

Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia desta escritura vocal; mas, como a melodia está morta, é talvez hoje no cinema que a encontraríamos mais facilmente.

<sup>103</sup> O *alter-ego* se trata da personificação de outra identidade fictícia e distinta da personalidade padrão, criada e encarnada a identidade de um personagem, agindo conforme com a índole dele, com uma essência própria e independente do criador.

Basta com efeito que o cinema tome *de muito perto* o som da fala (é, em suma, a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento (sic), a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finalmente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui (BARTHES, 1980, p. 78).

Berenice, a personagem original de Poe não se comunica durante e narrativa, mas no episódio televisivo, Berê apesar de submissa ao primo e ao apelo estético da plateia, consegue se apresentar como cantora — sua voz é o seu canto. A voz, a face e a linguagem corporal expressiva de Amarantos, também desempenham um papel fundamental na percepção da personagem pelo espectador. A palavra de Berê é muda, ela é inscrita no corpo — objetificada e traduzida na monomania de Cícero. Como nos aponta Rancière, de um lado a palavra muda, essa voz anônima, esse corpo fantasmagórico:

O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, se manifesta na polaridade dessa dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente (RANCIÈRE, 2009, p. 41).

Em sua música, Berê cantarola: “*O sorriso da Berê*” e, enquanto fala de si, ela fala sobre o incômodo que é ter os dentes estragados, como ela mesmo diz à Cícero no episódio: “Cisso, eu tenho que ir ao dentista, eu tenho que fazer alguma coisa, eu tenho que arrumar esses dentes”. Como afirma Eisenstein, o sentido puramente gramatical se perde na fala:

Na língua falada, toda a idéia (sic) de significado no sentido puramente gramatical, desaparece. [...] Os limites da sentença gramatical são tão ardilosos que é melhor desistirmos de todas as tentativas de determiná-los. Num certo sentido, existe apenas uma sentença. A imagem verbal é uma idéia (sic) que segue uma espécie de desenvolvimento inemático (sic). Mas toda vez que a língua escrita é apresentada como um conjunto, quando falada é cortada em pequenas seções cujo número e intensidade correspondero (sic) às impressões do locutor, ou à necessidade que ele sente de comunicá-las vividamente aos outros (EISENSTEIN *apud* VENDREYES, 2002, p. 197).

No episódio *Berê*, o sorriso da cantora representa o objeto fetichista de Cícero e isso estará mais evidenciado após a colocação das próteses dentárias custeadas por ele, que desenvolve

uma espécie de obsessão pelos novos dentes da moça. Quando ela adoece, toda sua aparência é afetada para pior, mas seus dentes permanecem perfeitos. “Não havia mancha em sua superfície — nem sombra em seu esmalte — nem falha em suas pontas” (POE, 2012, p. 158). Para Barthes, o texto já é um fetiche<sup>104</sup> e, nas imagens do episódio *Berê* (figura 29), a imagem fala por si.

Figura 29 – Berê no palco apresentando-se como cantora



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) -13min30s

No conto de Poe, Berenice pertencia à classe aristocrata. Em *Berê*, é uma cantora de origem humilde, interpretada por Gaby Amarantos, atriz e intérprete. O episódio também apresenta uma crítica à beleza estética convencional, pois a personagem se vê forçada a arrumar seus dentes para agradar o público e obter aprovação social. Como diz Comparato (2009, p. 20): “uma obra literária é escrita para o olho do leitor, enquanto o roteiro é concebido para trabalhar com o olho da câmera e o espaço cênico”. Poe configurou Berenice como uma jovem bela e saudável: “ela, ágil, graciosa, transbordando de energia” e “Oh! Beleza

<sup>104</sup> O fetiche pode ser definido como uma “adoração” a determinado objeto ou algo específico com o intuito de estimulação própria.

deslumbrante e, no entanto, fantástica! Oh! Sílfide entre os arbustos de Arnheim<sup>105</sup>! Oh! Náíade<sup>106</sup> entre suas fontes” (POE, 2012, p. 155).

Na adaptação televisiva, Berê inicia o episódio com os dentes estragados, numa inversão da narrativa e, em seguida, eles são reconfigurados através da colocação das próteses dentárias. A adaptação permite essa nova leitura e o que veremos é o fio que costura a narrativa, seguindo por um viés diferente do curta-metragem de Rohmer. No episódio, o corpo de Berê é objetificado e ela é desejada por sua forma voluptuosa, convergente aos desejos de Cícero. Percebemos traços de uma abordagem misógina,<sup>107</sup> pois, enquanto o protagonista a deseja, ele também a despreza, se interessando primitivamente pelos seus dentes. O primo também é acometido pela monomania da mesma forma que no conto original, conduzindo-o a pensar obsessivamente em Berenice (figura 30). Assim como Egeu, ele também se torna mais descontrolado à medida que a narrativa evolui.

Figura 30 – Cícero na boate, tendo visões dos petiscos como se fossem dentes.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 7min17s

<sup>105</sup> A partir de leituras de dois contos de Poe: *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden* (1842) e *Landor's cottage, A pendant to the domain of Arnheim* (1846), podemos pensar na jovem Berenice como uma musa dos jardins — bela e jovial como uma ninfa, jovem e esbelta.

<sup>106</sup> As náíades na mitologia grega são ninfas de água doce, rios, lagos e riachos e possuem o dom da cura e da profecia. Têm controle sobre as águas, assemelhando-se às sereias e, com voz bela, vivem em fontes e cachoeiras.

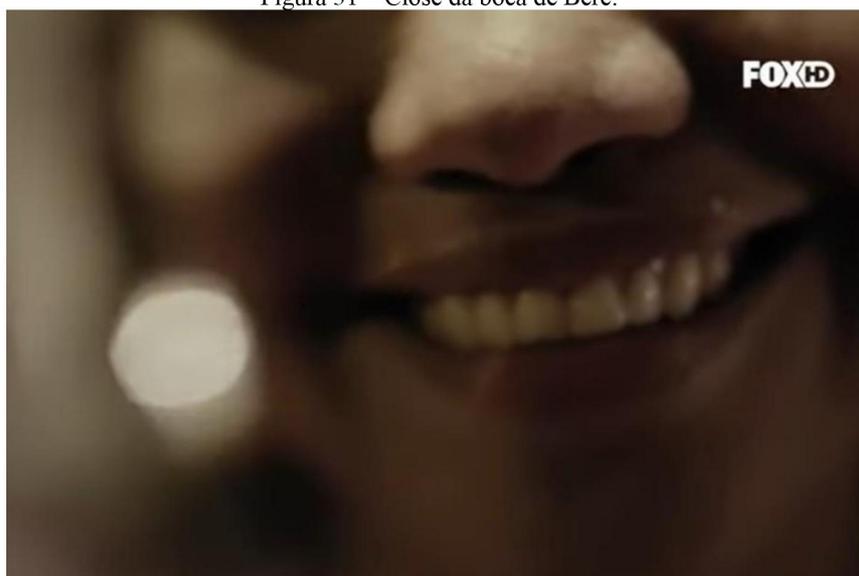
<sup>107</sup> Misoginia é a repulsa, desprezo ou ódio contra as mulheres, centrada em uma visão sexista, que coloca a mulher como subalterna em relação ao homem.

No cinema e na televisão, há diversos elementos estilísticos responsáveis pela construção da narrativa, um deles é a escolha do enquadramento. Em *Berê*, há um uso exacerbado do primeiro plano ou *close-up*, o que leva o espectador a conhecer melhor a protagonista, assim como o olhar de Cícero em direção a ela. Segundo Marcel Martin:

O *close-up* rompe essa unidade isolando uma de suas partes (classicamente, a passagem em *close-up* pode apresentar uma ‘aproximação’ no sentido próprio e figurado – que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com um personagem) ou isolar um detalhe que importa na história (em Alfred Hitchcock ou em Martin Scorsese); mas há também motivações psicológicas (esboçar o retrato de um personagem “em pedaços”) (MARTIN, 2005, p. 18).

Para Cícero, os dentes de Berê simbolizam a possibilidade de imortalidade, em contraponto à sua condição de mortalidade. Eles são signo de uma vida eterna, pois os dentes, assim como os ossos, não se decompõem depois da morte. Para ele, arrancar as próteses dentárias brancas e perfeitas, sem sinais de deterioração, equivale a roubar suas ideias e, por consequência — sua imortalidade. A monomania é responsável por suas atitudes obsessivas, mas é a presença dessa mulher, representada de maneira fantasmagórica pelos seus dentes, que faz com que Cícero interroge a sua percepção da realidade. Nessa medida, ele quer possuí-los, guardá-los, agarrando-se à esperança da “salvação”, de uma “vida eterna”: a imortalidade obtida através do roubo das ideias de Berê. O *close* na boca (figura 31) e nos dentes da protagonista vem reforçar o que o roteiro já mostra:

Figura 31 – Close da boca de Berê.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 14min05s

O efeito de iluminação nas cenas noturnas traz um peso de horror à narrativa (figura 32). Segundo Lotte Eisner (1985, p. 17), “os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como as sombras do Hades ao beberem sangue”. Bebendo das fontes do expressionismo, Morelli nos traz um sombrio e melancólico cenário na minissérie, elevando sua ação dramática. Relembramos que, no curta-metragem *Bérénice* de Éric Rohmer, a descida ao Hades<sup>108</sup> na finalização do curta-metragem também se apropria desse efeito na narrativa. Rohmer utiliza pouca iluminação em cena e trabalha com efeitos de claro-escuro, o que retoma a ideia de dramaticidade e melancolia. A cena do cemitério em *Berê*, mostra similaridades com o que já apontamos no curta-metragem, visto que há um sentimento de dúvida entre vida e morte, uma atmosfera em claro e escuro. A placa tumular com a figura de Jesus é mais clara, em contraste com o ambiente, da mesma forma que os pontos de luz da iluminação das janelas em panorama.

Figura 32 – Cemitério em cena noturna, iluminado no detalhe das lápides, com Jesus em destaque.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 10min27s

Para o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein (2002, p. 34) a montagem cinematográfica deveria ser vista como discurso e, em síntese, poderia ser vista como o próprio cinema: “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”. A montagem ou edição é um processo que seleciona e ordena de modo a alcançar o resultado desejado, e é essa montagem de cenas de *Berê* que funcionam como um discurso de terror,

<sup>108</sup> “Eu ainda tenho a visão daquela caixa prateada na mesa da biblioteca. A escuridão das trevas sobreviveu. Todas as sensações pareceram engolidas numa descida apressada da alma para o Hades.”

então, o que traz o terror à série é a combinação de imagem e som que remonta ao conhecimento prévio que o espectador traz da obra de Poe. Edgar Allan Poe apropriou-se do horror em seus contos, evocando um sentimento avassalador e doloroso, causado por algo assustadoramente chocante, aterrorizante ou revoltante.

A cadência assustadora do episódio aproxima ao ritmo de uma correspondente aceleração e mudança de tom da música à medida que vai construindo para um crescente lento. Antes do cinema falado, os cineastas tinham que “mostrar o som”, torná-lo sensível à imagem e, em *Berê*, a narrativa tem uma sonoplastia que adere à imagem, trazendo unicidade às cenas. A música cria uma atmosfera de presságio e o espectador passa da observação à experiência da cena. Enquanto a música guia, o espectador é empurrado nessa sequência de imagens de morte. Como no curta-metragem, o som antecipa a cena e essas cenas assombram o resto da narrativa, tanto ao nível visual como auditivo. O olhar aterrorizante de Cícero demonstra o horror presente na obra de Poe recuperado na cena (figura 33):

Figura 33 – Cícero antes de arrancar os dentes de Berê.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 24min11s

Dando sequência ao horror da obra de Poe, as cenas do episódio *Berê* evocam a dor e a tristeza do que está acontecendo nas ideias de Cícero que, de forma monomaniaca, quer roubar os dentes e as ideias da prima. A luz fraca reflete formas acinzentadas e lança sombras bizarras à medida que a música evolui em intensidade. Combinados, esses elementos produzem uma sensação de incompreensão, desorientação e medo, enquanto

estimulam os sentidos do espectador. Em outras palavras, é o sentido de percepção do espectador e não a sua compreensão, que é acentuada no episódio. Essa percepção intertextual não é meramente visual: música assustadora e sons estranhos combinam-se com contrastes de luz e escuridão. Como exemplo, tomamos a cena (figura 34) em que Cícero pega a lata de graxa e se depara com os dentes de Berê. O que segue é o relato de Edgar a Fortunato, contando o episódio acontecido. O espectador que já leu o conto de Poe tem uma ideia do que virá acontecer, mas mesmo assim, a percepção é o sentido que fala mais alto, enaltecendo a sensação do medo e da ansiedade do que está por vir.

Figura 34 – Cícero abre a lata de graxa e se depara com os dentes de Berê.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 1min46s

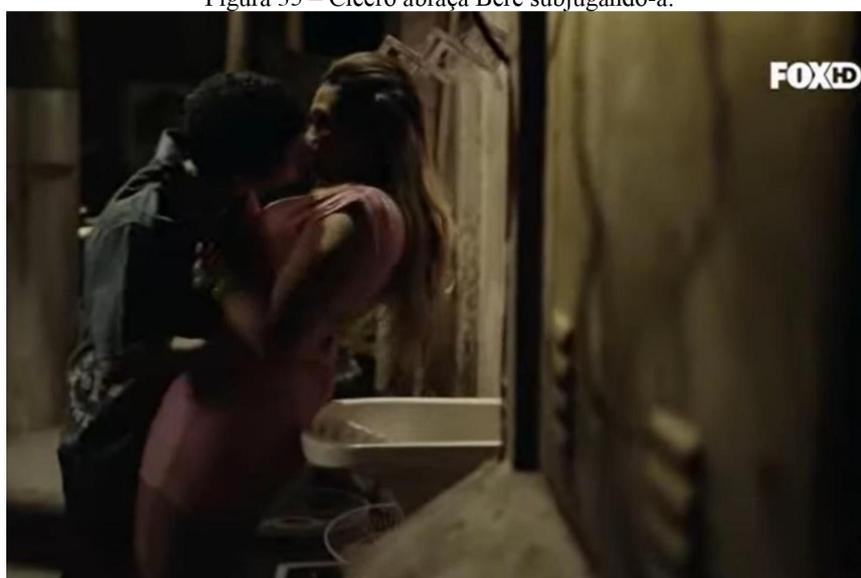
A linguagem das imagens de Éric Rohmer e Fernando Meirelles recuperam nuances de sombras e sonhos. No curta-metragem ou na minissérie, toda montagem, ou seja, toda relação dos significantes é uma metonímia. Consoante a Morelli, podemos pensar em “uma metáfora poderosa para as histórias que veremos”:

A personalidade do novo Edgar foi livremente inspirada pelo que se conta da vida de Edgar Allan Poe. Fizemos um homem perturbado, cuja vida está desmoronando. O Edgar da série não consegue esquecer sua esposa que desapareceu, trabalha e mora de favor e bebe muito. Além disso, escolhemos um detetizador por duas razões principais: primeiro, é uma atividade que leva o profissional para dentro da casa dos clientes, fazendo-o entrar na intimidade deles e, assim, permitindo que se conheça um pouco mais de suas vidas privadas (o que é importante para a estrutura da série, em que a cada capítulo Edgar narra a estória de um novo personagem); além disso, os detetizadores lidam de forma fúnebre com as pragas da sociedade, as coisas sujas e nojentas nas quais nós não queremos mexer. **É uma metáfora poderosa para as**

**histórias que veremos, já que elas mostram justamente os elementos obscuros da mente humana, aqueles que preferimos não investigar a fundo** (MORELLI, 2013, grifo meu).

Os contos de Poe elegeram a ideia da amada morta como mote de suas narrativas e, assim, ele entrelaçou em sua própria obra esse desejo e, ao mesmo tempo, uma repulsa ao feminino, revisitando esse debate tão importante para nossa análise. Essa repulsa é mostrada na figura 35 e vem arraigada no seguinte desejo de Egeu: possuir a jovem e subjugá-la aos seus anseios carniais.

Figura 35 – Cícero abraça Berê subjugando-a.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 15min25s

Buñel (1983, p. 336) alega que o cinema é de todas as artes, a mais expressiva, portanto, ele mostra tanta compatibilidade com os estudos no campo da psicanálise: “[...] o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para expressar o medo dos sonhos, das emoções, do instinto”. A arte não é apenas uma representação, o cinema é da ordem do sonho, como disse Glauber Rocha (2004) e na esteira do pensamento de Luis Buñel:

o cinema é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. Em todos os filmes, bons ou maus, além e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir a (sic) tona e se manifestar. (1983, p. 334)

A riqueza do conto de Poe, adaptada na minissérie dirigida por Morelli, permite várias interlocuções entre a literatura e outras artes, proporcionando um diálogo copioso com a

psicanálise. O *estranhamento*, já descrito anteriormente, é a vivência emocional diante daquilo que é em simultâneo — *familiar* e *infamiliar*, e que constitui a essência do fantástico e, claro, do conteúdo onírico. Freud (2019, p. 282), ao falar que “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”, poderia ter se referido a uma análise do episódio *Berê*, visto que as imagens desconcertantes do episódio amplificam todas as perguntas feitas anteriormente e permitem uma elucidação maior da condição estética e fetichista dos dentes da personagem.

A arte deleita o espectador ao ver coisas que ele não entende e julga sobrenaturais, reagindo à dor e ao terror de *Berê*. O horror, comum na obra de Poe, não representa um perigo imediato e é uma emoção que pode ser usada também para aumentar efeitos emocionais em geral, atingido em seu universo *familiar*. A ameaça percebida é “invisível” e “indescritível”, e a confusão resultante serve para intensificar os seus sentimentos de terror. A genialidade de Poe reside na sua capacidade de evocar vários sentidos em suas obras e que, em *Berê*, pode-se ver e ouvir através dessas cenas, propondo novos sentidos cinematográficos ao espectador. Como nos afirma Buñel (1983, p. 335): “bastaria à branca pupila da tela de cinema para refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo”.

Cícero, quando se vê diante daquilo que lhe parece ser misterioso e enigmático, mas que lhe é *familiar*, busca reagir com atitudes de medo e horror. O *Das Unheimliche*, o *estranho* de Freud (2020), assusta e causa horror pelo fato de ser “familiar” e bem mais facilmente percebido na ficção do que na realidade. *Berê* vem para reproduzir, em sua essência, essa sensação de “estranhamento” com sua vida, com sua morte, com seus dentes — a estética dessa mulher amada e (i)mortal. Na figura 36, observamos a personagem *Berê* sorrindo, mostrando os dentes apodrecidos e as próteses dentárias que irá colocar. A cena aproxima o espectador da ideia central do episódio, do centro da narrativa. De acordo com Marcel Martin (2005):

Entre o espetáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente. É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma romã descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele (MARTIN *apud* JEAN EPSTEIN, 2005, p. 48-49).

Figura 36 – Berê mostrando as próteses em contraste com os dentes estragados.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 7min48s

No conto de Poe, a representação da beleza de Berenice está em seus dentes e, em *Berê*, essa representação está nas próteses dentárias. A linguagem audiovisual da minissérie, além de relacionar o feminino com a morte, suscitada pela adaptação no conto de Poe, mostra o protagonista subjugando a jovem cantora, seguindo a mesma via que vimos no capítulo anterior com o curta-metragem de Eric Rohmer. Esse ideal feminino — um ideal de desejo e posse, é também elencado na obra de Edgar Allan Poe e alcançado através da morte de Berenice, seja no curta-metragem ou no episódio televisivo. A descrição de Berê com os dentes apodrecidos parece ser a de um fantasma em um pesadelo, como no conto original, e a comparação entre os dentes e a sua aparência doente aqui é acentuada. O primo é atraído por esse contraste e fica obcecado por esses dentes, como observamos na representação da figura 37, instigando no espectador um sentimento de angústia pela ameaça do protagonista em relação à prima. O jogo de sombras é determinante na cena e traz o tom de martírio e sofrimento. Segundo Marcel Martin:

esse papel diabólico e misterioso das sombras não estaria baseado na angústia mortal do homem ante a obscuridade? A tela parece ressuscitar todos os mitos milenares da luta do homem contra a sombra, o medo e a ignorância, do eterno conflito entre o bem e o mal (MARTIN, 2005, p. 52).

Figura 37 – Berê angustiada com a opressão do primo.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 15min26s

No episódio *Berê*, temos um cenário adaptado para os dias atuais, onde não há mansão, e as cenas são quase todas realizadas dentro do bar, o que mostra várias similaridades com o curta-metragem de Rohmer, no qual a maior parte das cenas é gravada internamente e com uma atmosfera mais sombria. Quanto à música, aqui temos “música de cena”, ouvida pelos próprios personagens no bar em que Berê trabalha como cantora. A linguagem musical está muito próxima da protagonista, já que ela é uma cantora na minissérie, o que permite o acesso aos efeitos que a música provoca nos sentidos dos espectadores.

Figura 38 – Ambiente do bar em que Berê se apresenta.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 13min1s

Cícero, assim como Egeu, mostra momentos de lucidez, mas também expressa suas ideias obsessivas e os sintomas de sua monomania nas cenas, prendendo a atenção do espectador e aumentando exponencialmente a falta de compreensão do que está por vir. A incompreensão e a dúvida tornam-se rapidamente medo: os elementos conhecidos tornam-se desconhecidos e o invisível torna-se onipresente, penetrando cada quadro, aproximando a narrativa audiovisual às interpretações do fantástico. Como nos deixa claro Todorov (2017, p. 54), Poe é mestre em escrever extrapolando fronteiras: “exaltando os limites e detalhes da experiência humana” e Morelli personifica as nuances da narrativa do autor de forma singular.

Cícero rouba as joias de um defunto para pagar os implantes dentários da prima e, no enquadramento, percebemos que o túmulo do defunto leva o nome do protagonista original da história de Poe — Egeu. Essas referências são importantes para aproximar as narrativas, que mesmo diferindo, mostram semelhanças (figura 39).

Figura 39 – Lápide com o nome de Egeu.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 10min44s

Segundo Aristóteles (1987), o drama é a ordenação de ações e, nessa medida, as cenas dispostas numa sequência de horror mostram a extração dos dentes da jovem. Os rostos e objetos ficam pouco visíveis numa “semiescuridão”, na qual ângulos de câmara simulam as memórias de Cícero, evocando a consciência cinematográfica do espectador no que tange à obra original de Poe. As silhuetas escuras de Berê no caixão (figura 40) impõem-se tanto pelo seu domínio da moldura, como pelo seu contorno estilizado.

Figura 40 – Berê dentro do caixão sendo atacada por Cícero.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 24min19s

Numa sequência de horror, similar ao conto original de Poe, Cícero começa a ter fragmentos de memória que vem como *flashes*, fazendo-o se recordar de ter arrancado os dentes da prima. Não vemos *Berê* como uma força ativa, pois o quadro narrativo é desenhado de tal forma que ela é despojada do poder. Somente no final do episódio, quando suas unhas deixam marcas na carne de Cícero, encontramos uma evidência real, inscrita no campo físico, que culmina numa vontade de escapar da sepultura e voltar para enfrentar os vivos e escapar do mundo dos mortos. Fellini chamou a atenção para a importância da luz no espaço cênico, pois isso a torna ainda mais tocante ao espectador quando há pouca luz e aqui ela acrescenta uma atmosfera bastante sombria (figura 41), uma profundidade subjetiva e carregada de horror:

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho e, ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana [...]. **Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo** (FELLINI, p. 182, grifo meu).

Figura 41 – Berê ainda viva, arranhando os braços de Cícero.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 24min17s

No episódio *Berê*, as imagens revisitam a racionalização da afeição de Cícero pela prima e a objetificação do corpo da cantora, que se torna a metonímia da efigie feminina. A imagem explicita a relação obsessiva do narrador com os dentes da jovem e o desejo de posse da prima. Após colocar as próteses dentárias custeadas pelo primo, ela é totalmente controlada por ele, conservando a relação dependente da personagem feminina à masculina. Cícero passa a desejá-la ainda mais e é justamente essa mudança, que torna a figura feminina da prima ainda mais merecedora de atenção e de análise. A jovem deixa de ser objeto de admiração e de servir como mera decoração para o deleite masculino e passa a intrigá-lo, a dominar seus pensamentos.

No conto, Berenice adoece e fica presa à Egeu e à mansão e, em *Berê*, ela se torna totalmente submissa à vontade de Cícero, que a acompanha nos *shows* e se sente dono de seu corpo e, posteriormente — dono de seus dentes. Ela é subjugada pelo primo, que não deixa que ela trate a doença causada pela rejeição da colocação das próteses. Mesmo dominada, temos na narrativa, uma mudança na representação da mulher. Berê através do seu canto e da sua voz, desempenha um papel importante no episódio, não somente em relação à obtenção do efeito de horror, mas também em relação ao reconhecimento da importância da própria mulher como protagonista da história. Observamos na figura abaixo, uma cena na qual o espaço é mostrado como uma prisão. Como no curta-metragem de Eric Rohmer, a jovem é aprisionada em seus desejos, furtada em seu sorriso, sem voz, passiva e sem vontade própria.

Figura 42 – Berê aprisionada.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 16min42s

A representação das mulheres mortas ou moribundas em muitas das obras de Poe já é conhecida pelos leitores, que as enxergam como as *damas escuras*. Temporalmente, essas visões têm diferido muito, como exemplificado pelas diferenças na recepção das obras de Edgar Allan Poe, visto que vivemos em uma época em que os papéis de gênero e a igualdade entre os sexos estão em evidência. Essa evolução tem fornecido continuamente aos estudiosos e teóricos de todo o mundo novas perspectivas sobre os papéis de gênero nas linguagens artísticas. Podemos recuperar a fala de Judith Butler (2018, p. 20) para pensar nos textos de Poe:

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação.

Os dentes representam o fetiche de Cícero por Berê, pois além da aparência sombria que Berê demonstra com os dentes putrefatos, essa figura feminina aparece envolta de voluptuosidade, cantando no palco e sendo alvo de homens na plateia. Seguindo o viés de uma leitura psicanalítica da obra de Edgar Allan Poe, podemos relacionar os dentes de *Berenice à vagina dentata*, protagonista nos mitos e folclore de diversas etnias e culturas sobre a ameaça do sexo com mulheres desconhecidas<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> Disponível em <<https://archive.org/details/funkwagnallsstan00leac>>. Acesso em 13 mar. 2021.

O mito de uma vagina com dentes que pode castrar o parceiro masculino, descende da clássica teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Para as mulheres, é uma fantasia que se acredita derivar da intensa inveja do pênis e do desejo de castrar o parceiro como um ato de vingança; e para os homens, deriva da ansiedade da castração<sup>110</sup> (LOPES, 2021, p. 247).

A angústia e o desejo do primo Cícero pela cantora deixam aparente o medo do sexo feminino. O pavor da *dentata vaginal* se refere a uma fantasia paranoica masculina, como explicitado por Rachel Maines (2009)<sup>111</sup>: “a ideia de uma vagina com dentes, remonta à mitologia grega e está enraizada na ideia de que o corpo feminino esconde segredos perigosos e que um homem que faz sexo com uma mulher pode arriscar ser castrado”<sup>112</sup>. Cícero não é poupado do choque da castração, ameaçado com a visão da feminilidade e da condição de sua prima Berê, retomando a expressão original de que “todos os dentes eram ideias”.

Camile Paglia (1990, p. 24) considera que os mitos em relação à vagina são reproduções do poder feminino e do medo masculino, e o pavor que o homem tem em ser castrado no momento do coito, atribui maior poder às mulheres. A fantasia de uma vagina dentada é um perigo lendário associado às relações sexuais. Em suma: “metaforicamente, toda vagina tem dentes secretos, pois o macho sai com menos do que ao entrar” (PIGLIA, 1990, p. 24). O psicanalista austríaco Otto Rank (1884 – 1939) identificou *a vagina dentata* pela primeira vez, em seu livro *O Trauma de Nascimento* (1924), como uma causa generalizada de ansiedade entre os homens neuróticos, explorada mais profundamente pelo psicanalista húngaro Sandor Ferenczi (1873 – 1933).

Metaforicamente, Cícero furta o sorriso da prima, arrancando os dentes que o impedem de ter acesso à vagina e, assim, retira o impedimento do ato sexual proibido — aqui protagonizado por um casal de primos. Ao extrair os dentes de Berê, ele materializa o desejo de obter suas ideias e seu corpo, pois “todos os seus passos eram sentimentos” e “todos os seus dentes eram ideias”:

Eu os segurava em cada luz - eu os transformava em cada atitude. Eu examinei suas características - eu me debrucei sobre suas peculiaridades - eu ponderei sobre sua conformação - eu me lembrei da alteração em sua natureza - e estremei enquanto lhes atribuí na imaginação um poder sensível, e mesmo quando não era auxiliado pelos lábios, uma capacidade de expressão moral. De Mad'selle Sallé foi dito, "que

<sup>110</sup> O complexo de castração é a base onde a estrutura dos desejos institui o sujeito na sua relação com o mundo.

<sup>111</sup> Disponível em <<https://www.nbcnews.com/id/wbna30332998>>. Acesso em 13 mar. 2021.

<sup>112</sup> The idea of a vagina with teeth dates as far back as Greek mythology and is rooted in the idea that the female body has hidden, dangerous secrets and that a man who has sex with a woman may risk castration.

todos os seus passos eram sentimentos", e de Berenice acreditei mais seriamente que todos os seus dentes eram ideias<sup>113</sup> (POE, 1845).<sup>114</sup>

O conceito da *vagina dentata* advém da mitologia grega, atendendo à metáfora de que o corpo feminino é repleto de segredos escondidos e que para o homem podem ser perigosos, pois o homem que faz sexo com uma mulher pede arriscar-se à castração. Gradativamente, a visão negativa do sexo na cultura ocidental ressaltou os mitos de uma vagina com dentes. No episódio *Berê*, observamos uma cantora que vive escondida atrás de seus dentes deteriorados. Quando esses dentes “renascem” após a colocação de próteses, ela se torna segura de si e representa uma ameaça a Cícero, que se torna obcecado pelos dentes, e esse visível desejo materializa o desejo de posse daquela que revive em sua própria morte. Em um desfecho trágico, marcado pela extração dos dentes da amada bela e (i)imortal, o primo rompe o túmulo. Berê “ressuscita” aos gritos, e Cícero arranca dente por dente com um alicate. Aquele que deveria ser um momento melancólico e belo — “a morte de uma bela mulher”, torna-se o oposto — o ponto crucial e o momento mais apavorante da narrativa (figura 43):

Figura 43 – Cícero extrai os dentes de Berê e ela abre os olhos durante a extração.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) - 24min14s

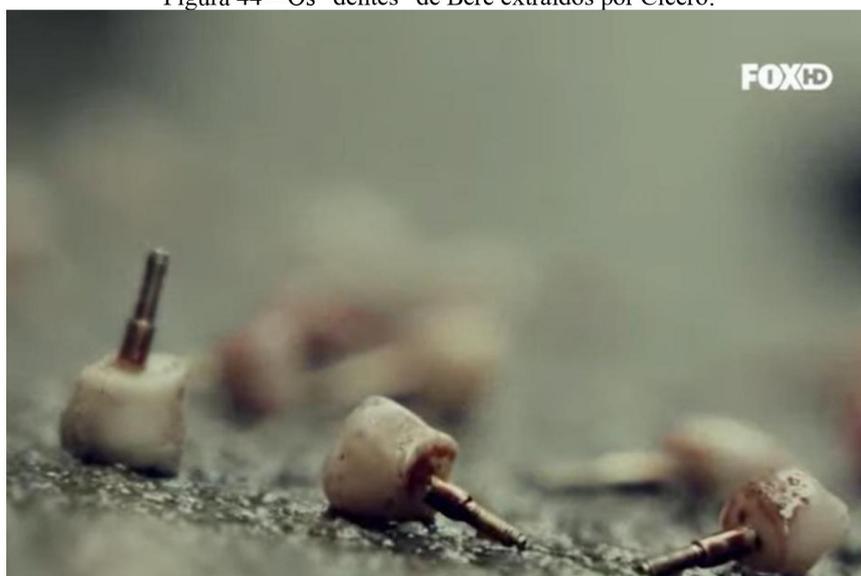
<sup>113</sup> Disponível em <<https://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>>. Acesso em 21 dez. 2020.

<sup>114</sup> I held them in every light — I turned them in every attitude. I surveyed their characteristics — I dwelt upon their peculiarities — I pondered upon their conformation — I mused upon the alteration in their nature — and shuddered as I assigned to them in imagination a sensitive and sentient power, and even when unassisted by the lips, a capability of moral expression. Of Mad’selle Sallé it has been said, “que tous ses pas etoient des sentiments,” and of Berenice I more seriously believed que tous ses dents etaient des ideés.

Os dentes, instrumentos de mordedura de uma jovem subjugada, foram-lhe ceifados, retirando todo o viço da pele, oprimindo seu sorriso e seu canto: “de seu interior, com estrépito, saíram rolando alguns instrumentos de cirurgia dentária, em meio a trinta e duas pequenas matérias brancas, como que de marfim, que se esparramaram aqui e ali pelo soalho” (POE, 2012, p. 162). O espectador não sabe se acredita se é possível que Berê não esteja morta ou se confia na insistência monomaniaca de Egeu quanto ao comportamento de que ele está são, e que esses eventos realmente aconteceram exatamente como ele os relata. Essa incerteza e mistério adicionam outra camada de terror à história, um medo da incerteza e do estado mental involutivo do narrador.

As questões psicológicas, além do tom de horror revivido em pensamentos na monomania do narrador, tornam imortal o sofrimento de Berê, que vaga eternamente na imortalidade de suas ideias e de seus dentes, e “nunca mais” retornará à sua condição de mulher bela, permanecendo como aquela que não tem voz — suprimida em seus desejos. Edgar Allan Poe apresenta, em sua amada (i)mortal, diferentes categorias de beleza: a beleza do horror, a beleza do amor e a beleza da morte e, assim, “do outro lado da morte e da compreensão, está a literatura e experimentá-la é cair além da possibilidade da morte” (BLANCHOT, 2005, p. 293).

Figura 44 – Os “dentes” de Berê extraídos por Cícero.



Extraída de [https://youtu.be/nZrrLzBsC\\_s](https://youtu.be/nZrrLzBsC_s) -25min2s

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar uma obra como a de Edgar Allan Poe, tendo por *corpus* três linguagens distintas, tornou essa pesquisa complexa, demandando um grande esforço de investigação. As narrativas aqui investigadas, apesar de serem originárias de um texto de Poe, são distantes temporalmente e cada uma elegeu uma abordagem ficcional, própria de seu tempo. Estivemos debruçados sobre *Berenice*, da época de Poe, de 1835, *Berenice*, de Rohmer, de 1954, e *Berê*, de Morelli, de 2013. O empenho investido nesta dissertação produziu uma análise literária que se apoiou em múltiplas teorias, elencou novas perspectivas, mantendo em simultâneo uma leitura singular, considerando as teorias e pontos de vista de Freud, Bonaparte, Lacan e Felman, dentre tantos outros.

Analisando o *corpus* para compreender os temas subjacentes que constituem a personagem Berenice, de Poe, encontramos camadas de maior profundidade. Ao estudar as adaptações de um texto em outras mídias, acabamos vislumbrando através das transparências intertextuais, seja na tevê ou no cinema, traços do texto literário, sendo possível ler o texto anterior também nas mídias estudadas. Nessa trilha de pensamento, as linguagens investigadas nesse estudo dialogam entre si e podem ser vistas como um palimpsesto<sup>115</sup>. Um palimpsesto refere-se a uma tábua ou pergaminho escrito e imperfeitamente apagado, de modo que a escrita antiga ainda pode ser levemente visível e, depois, reutilizada.

*Berenice* — conto escrito originalmente em 1835, reescrito em 1954 no curta-metragem e mais uma vez reescrito em 2013 no seriado televisivo pode ser visto em sua essência como um palimpsesto. Gérard Genette (2010) define os palimpsestos literários como textos que releem e reescrevem uns aos outros, sem que um se destaque como sendo superior ao outro. O autor afirma que um texto vai absorvendo o outro e essa relação pode ser infinita: “um texto pode sempre ler um outro e, assim por diante, até o fim dos textos”:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve

---

<sup>115</sup> A palavra deriva do latim palimpsesto: raspado de novo ou raspado novamente. Muito utilizado na Idade Média, era um manuscrito em pergaminho que, após ser raspado e polido, era novamente aproveitado para a escrita de outros textos.

através da leitura, o lugar e a ação no campo literário, geralmente e, lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. **Um texto pode sempre ler um outro** e, assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela (GENETTE, 2010, p. 7, grifo meu).

Partindo da imagem dos palimpsestos físicos da Idade Média, podemos visualizar também a estrutura das camadas de um palimpsesto cinematográfico: cenas podem ser combinadas numa estrutura unitária através da simultaneidade das temporalidades que cada uma dessas cenas representa. A imagem é uma forma atemporal, como nos diz Eisenstein (1990), e a estrutura do palimpsesto foi indiretamente associada ao cinema durante décadas. O autor ajuda-nos a compreender o palimpsesto como a estrutura definidora dos elementos combinados num único texto. A linguagem cinematográfica, especialmente a adaptação, é baseada na combinação de elementos díspares, em planos separados, ou através de estímulos visuais, sonoros combinados pelo processo de montagem.

A camada do palimpsesto cinematográfico é talvez mais precisamente uma camada de tempo, o equivalente nos filmes à camada de palavras na escrita. Na esteira do pensamento de Eisenstein (1990), as imagens de *Berê* e *Bérénice* abrangem o passado e o futuro no presente que se constituem, e a ausência na sua própria presença, sendo cada cena um presente que o espectador associa com a cena anterior e a cena seguinte. Como nas sequências da memória de Egeu e de Cícero, as imagens são marcadas em um palimpsesto em claro-escuro e essas cenas se sobrepõem umas às outras no mesmo sentido em que os palimpsestos medievais exibiam camadas de escrita de sucessivas épocas. Segundo o pensamento de Derrida (2019), o cinema é o agora, como sempre foi e para sempre será, um palimpsesto infinito, intangível e impensável que se manifesta na percepção humana.

Ao contrário da literatura, a linearidade da narrativa escrita é substituída pela sobreposição de temporalidades que fazem da experiência do espectador sempre uma experiência de paradoxos e multiplicidade. Nessa perspectiva, o poder duradouro dos palimpsestos literários de Edgar Allan Poe é preenchido por essas perturbações de vida e morte em *Berenice*, com outras metáforas e novos significados, criando palimpsestos audiovisuais, com uma necessidade de mais arranhões e *reinscrições*. Se toda escrita tem lugar na presença de outros escritos, *Berenice* e a leitura de seu texto reverberam em cadeia infinita de significados em *Berê* e *Bérénice*. Essa reescrita permite que encontremos, nas adaptações de Rohmer e Morelli, cenas que nos remetem à ideia original da escrita de Poe.

A linguagem original de Berenice se converte em um instrumento de comunicação e de relação de Egeu com o mundo e com os objetos, reescrito em um novo palimpsesto. Através desse recorte, a pergunta de pesquisa reverberou em camadas, desnudando *frames* e dissecando páginas, ressoando a própria natureza das histórias de amor e morte de Poe. Aprofundando no finamento e na beleza, adentramos em um universo inconsciente, carregado de dúvidas de vida e morte e de imortalidade. Os *dentes e as ideias de Berenice* se mostraram não apenas como signos de aprisionamento do feminino, mas como efigies carregadas de intensidade e desejo, recuperadas nas cenas do castelo de Rohmer e no bar de Morelli.

Nesse estudo, a personagem Berenice foi reconstruída em camadas e mais camadas de significado, umas sobre as outras. O texto original e suas releituras — o curta-metragem e a minissérie televisiva, deixaram à mostra traços do texto anterior. A escrita original de Poe funcionou como um *fantasma* sob a escrita mais fresca e nova, despertando mais uma vez em *Berê e Bérénice*, ressurgindo como *fantasma* — reescrito sobre o *espectro* anterior. Esse fantasma ressurgiu do apagamento do texto de Poe e retornou em novas formas, mas, ainda assim, mantendo o contorno inicial da amada (i)mortal. Em imagens sombrias, que se remetem às ideias e ao pensamento de Berenice, percebemos as linhas iniciais da obra de 1845, materializadas em imagens. Nesse processo, enquanto Berenice emudece através da anulação de si mesma, ela permite que Egeu fale a partir dela, tornando presente a sua (i)mortalidade: ela desaparece para que Egeu surja — escrita sobre escrita, cena sobre cena. Entretanto, essa desaparecimento é ilusória, pois a recusa da morte que Egeu manifesta extraindo os dentes de Berenice para lhe roubar as ideias e a vida é como a própria morte, que confere sentido à sua própria existência, ou, como o palimpsesto: apaga e ressurge.

Lacan (1988) descobriu na sua análise de Poe, que lemos através do *Outro* e, ao efetuar-lo, somos legentes de nós próprios no texto. Na esteira do pensamento de Barthes (2004, p. 64), “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor”. Portanto, a interpretação da obra não depende apenas do autor; cada leitor dará seu significado à obra lida. Berenice, nossa poderosa personagem feminina — nossa *dama escura*, já foi concebida na linguagem de Poe para descrever essas mulheres, procurando mostrar que a mulher morre para que o homem renasça, confirmando nossas perguntas iniciais. Se vivemos numa sociedade inscrita nos corpos, nosso estudo confirma a representação e a objetificação do feminino, a mudez de Berenice: *sem ideias, sem dentes*. O ideal feminino de Poe em Berenice pode, portanto, ser descrito com uma mulher poderosa que deve sucumbir ao véu da morte para reter o seu

caráter divino e assim permitir que o companheiro renasça, restabelecido — com suas ideias, sua vida e seus pensamentos.

Poe nos fala de vida e de morte, e de um feminino que ocupa espaços de perda. Em uma análise de *Berenice*, a linguagem literária e a linguagem fílmica reescrevem o feminino e a sua representação da morte, produzindo novos discursos da obra de Poe ou, como nos diz Benjamim (2008, p. 33), a “que se acende na eterna flama da sobrevivência da obra original e no fogo infinito do renascer das línguas”. As ideias de imortalidade que encontramos em nosso recorte constituem o ideal feminino de Poe e Berenice e a sua morte são uma consequência da natureza masculina em subjugar o feminino. Como dito por Blanchot (1997, p. 313), “a literatura é o direito à morte” e a morte de Berenice representa o direito de vida de Egeu, que, ao subjugar-la, se reafirma e renasce reinscrito através da morte de sua amada, afirmando a sua própria (i)mortalidade.

A natureza etérea de Berenice e esse ideal feminino é reconhecível em nosso *corpus*, mesmo que em diferentes camadas estéticas no conto, no curta-metragem e no episódio televisivo, reescrito através do outro e, assim por diante, até o fim das cenas. Neste estudo apenas iniciamos a especulação, chegando a uma conclusão provisória, pois, as linguagens aqui estudadas se correlacionam e se diferenciam, mesmo mantendo-se fiéis às suas singularidades. Berenice — aquela sem vontade, muda e sem opção de escolha, a amada que se recusa a ser reprimida e, assim, retorna para afirmar sua liberdade da dominação e manipulação masculina, é o ideal feminino elencado na obra de Edgar Allan Poe. E mesmo que Berenice possa parecer estática e passiva, ainda podemos encontrar pistas que sublinham sua força de vontade e sua influência inconsciente sobre o narrador através de seus dentes.

Concluindo, nos recortes aqui trabalhados, camadas adicionais de significado foram adicionadas ao texto de Poe e a resposta não é finita, mas um ato inacabado, uma reescrita, uma impossibilidade, como em — *Berenice, Bérénice ou Berê* — há sempre um final na (i)mortalidade. A imagem dos dentes de Berenice afixada na memória do espectador é a própria representação da morte e, como dito por Barthes (1994, p. 13), “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Martin (2005, p. 240) nos diz que “a morte pode ser representada por uma imagem que se torna fixa” e as releituras da obra de Poe reverberam como palimpsestos. Dessa forma, a morte da amada (i)imortal é reinscrita e imortalizada em cada

nova aparição em audiovisual. Assim, ela se repete — ela se (i)mortaliza através de imagens e sons, sombras e significados.

## REFERÊNCIAS

- ABOS, Márcia. **Contos do Edgar, suspense tupiniquim, estreia na Fox**. O Globo: São Paulo, 31 mar 2013. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/contos-do-edgar-suspense-tupiniquim-estrela-na-fox-7988217/>>. Acesso em 21 fev. 2021.
- ARISTÓTELES. Poética. In: \_\_\_\_\_. **Coleção os Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: \_\_\_\_\_. POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa: obras escolhidas**. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. Prefácio: Outras anotações sobre Edgar Allan Poe. In: \_\_\_\_\_. POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. (Org.) Lúcia Castelo Branco. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOMFIELD, Shelley Costa. **Livro completo de Edgar Allan Poe: a vida, a época e a obra de um gênio atormentado**. Tradução Soraya Borges de Freitas. São Paulo: Madras, 2008.
- BONAPARTE, Marie. **Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. La vie et ses poèmes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1933a.
- BONAPARTE, Marie. **Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. Les contes: les cycles de la mère**. Paris: Presses Universitaires de France, 1933b.
- BONAPARTE, Marie. **La structure psychique d'Edgar Poe. L'hygiène mentale**. Paris, 1956.
- BRASCH, I., **Film Serials and the American Cinema, 1910-1940: Operational Detection**. Amsterdam University Press, 2018.

- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BUÑUEL, Luis. **Cinema: instrumento de poesia. A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Editora Summus, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Júnior. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELUMEAU, Jean. **História do Medo no ocidente**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Zahar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1985.
- FELMAN, Shoshana. **Jacques Lacan and the Adventure of Insight - Psychoanalysis in contemporary culture**. Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- FERENCZI, Sandor. **Clinical Diary of Sándor Ferenczi**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. 9.
- FREUD, Sigmund. O interesse científico da psicanálise. In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. 13.
- FREUD, Sigmund. Conferências Introdutórias sobre psicanálise. In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. 15.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. 17.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar [Das Unheimliche]. Edição Bilingue. Seguido de O Homem de Areia de E.T.A. Hoffmann**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HOBBS, Thomas. **O Leviatã**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

JEHA, Julio. **Da fabricação de monstros**. Julio Jeha e Lyslei Nascimento (orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JENTSCH, Ernest. **On the psychology of the uncanny. Angelaki – a new journal in philosophy, literature and the social sciences**. v. 2. Disponível em <[http://art3idea.psu.edu/metalepsis/texts/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://art3idea.psu.edu/metalepsis/texts/Jentsch_uncanny.pdf)> Acesso em 21 fev. 2021.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

KENNEDY, J. Gerald: **A Historical Guide to Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

LACAN, Jacques. Ciência e verdade. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAPLANCHE, J. & Pontalis, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de P. Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2020.

LOPES, Alessandra H.V.S. **Silentium**. [sob pseudônimo de Mhorgana Alessandra]. Belo Horizonte: Mhoema, 2021.

LOPES, Alessandra H.V.S. **O Sorriso da Berê: o corpo objetificado da personagem Berenice de Edgar Allan Poe reconstruído no seriado televisivo Contos do Edgar**. In: \_\_\_\_\_. *Aqui Jaz o Último Ato: 3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul*. Rena da Silva Dalago (Org.). Campo Grande: Selo Editorial Cine-Fórum UEMS, 2021.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

MAINES, Raquel. **The Technology of Orgasm: Hysteria, the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction**. Baltimore. Johns Hopkins University Pres, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MAUPASSANT, G. de. **Forte como a morte**. Tradução José Manuel Ferreira. Lisboa: E-Primatur, 2017.

MORELLI, Pedro. Entrevista [2013]. Entrevistador: O2 Filmes. **Contos do Edgar: entrevista com os criadores**. 2013. Disponível em <<http://www.o2filmes.com/noticias/1834/contos-doedgar-entrevista-com-criadores/>>. Acesso em: 21 fev. 2021.

MULLER, John; RICHARDSON, William (Org.). **The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading**. Baltimore, EUA: Johns Hopkins University Press, 1988.

OLIVEIRA, Anna Carolina. **Contos do Edgar traz mundo sombrio de escritor para São Paulo**. Veja: São Paulo, n. 2315, 28 mar. 2013. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/cultura-lazer/bastidores-contos-do-edgar/>>. Acesso em 21 fev. 2021.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Disponível em <<https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>. Acesso em 12 mar. 2021.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

POE, Edgar Allan. Berenice. In: \_\_\_\_\_. **Contos de Imaginação e Mistério**. Tradução Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. Berenice [online]. Disponível em <<https://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>>. Acesso em 21 dez. 2020.

POE, Edgar Allan. Poemas e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3 ed. Revista. São Paulo: Editora Globo, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANK, Otto. **O Trauma do Nascimento: E seu significado para a psicanálise**. São Paulo: Cienbook, 2016.

ROCHA, Glauber, Eztetyka do Sonho. In: \_\_\_\_\_. ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

SIJLL, Jennifer. **Narrativa Cinematográfica**. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

SORENSEN, *Bent*. **Passion Spent - love, identity, and reason in the tales of E.A. Poe**. Eyecorner Press, Denmark, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 4. ed. edição, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 5. ed. edição, 2013.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WOOLF, Virgínia. **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2017.

## FILMOGRAFIA

BERÊ. Direção de Pedro Morelli. São Paulo: Fox e O2 Filmes, 2013. Son., color. Série Contos do Edgar. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=nZrrLzBsC\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=nZrrLzBsC_s)>. Acesso em 12 dez 2020.

BÉRÉNICE. Direção de Eric Rohmer. Paris: Nouvelle Vague, 1954. Son., Preto e branco. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EUugzwdxnfk>>. Acesso em 12 dez 2020.

## PÁGINAS WEB

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select\\_action=&co\\_autor=354](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=354)

<https://www.eapoe.org/index.htm>

<http://www.imdb.com>

<https://filmow.com/berenice-t202877/>

<https://filmow.com/contos-do-edgar-1a-temporada-t65594/>

<http://www.lacanonline.com/>

## BIBLIOGRAFIA

BELLIN, Greicy Pinto. **Musas interrompidas, vozes silenciadas: a representação da figura feminina em três contos de Edgar Allan Poe**. 2010. (Dissertação de Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2010.

BONAPARTE, Marie. **Le scarabée d'or d'Edgar Poe**. Revue Française de Psychanalyse. Paris, 1932.

BONAPARTE, Marie. L'Identification d'une fille à sa mère morte. In: \_\_\_\_\_. **Psychanalyse et anthropologie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.

CARVALHO, Luciana Lacerda de. **Do clássico americano ao popular brasileiro: uma (re)leitura interdisciplinar do conto "Berenice" de Edgar Allan Poe**. 2018. (Dissertação de Mestrado) - Programa de Mestrado Profissional Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Minas Gerais, 2018.

FILHO, Mauricio Ferreira de Araujo. **As personagens femininas de Edgar Allan Poe e as de Paulo Biscaia**. 2015. (Dissertação de Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2015.

FISHER, Benjamin F. **The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe**. New York: Cambridge University Press, 2008.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: \_\_\_\_\_. S. Freud. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. (J. Salomão, trad., Vol. 4 e 5). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Os chistes e a sua relação com o inconsciente. In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. 8.

JULIER, Laurent e Michel Marie. **Lendo as Imagens do Cinema**. Tradução: Magda Lopes. Publicação: São Paulo: Editora Senac, 2009.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

PHILIPPOV, Renata. **Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética**. 2004. (Tese de Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries – roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

## ANEXOS

Anexo 1 – Ficha Catalográfica Filme – *Bérénice*

**Bérénice** 1954

MÉDIA GERAL **3.2**  
baseado em 49 votos

Sua avaliação: ★★★★★

**Ficha técnica completa**

Título	Bérénice (Original)
Ano produção	1954
Dirigido por	Eric Rohmer
Estreia	1954 ( Mundial ) Outras datas ▼
Duração	22 minutos
Classificação	
Gênero	Drama Suspense
Países de Origem	França

**Roteiro**

- Edgar Allan Poe
- Eric Rohmer

**Elenco**

- Eric Rohmer Aegaeus
- Teresa Gratia Bérénice

Disponível em <[https:// filmow.com/berenice-t202877/ficha-tecnica/](https://filmow.com/berenice-t202877/ficha-tecnica/)>. Acesso em 10 dez. 2020.

Anexo 2 – Ficha Catalográfica Minissérie *Contos do Edgar* (1.<sup>a</sup> Temporada)

**Contos do Edgar (1ª Temporada)** 2013

MÉDIA GERAL **3.8**  
baseado em 364 votos

Sua avaliação: ★★★★★

**Ficha técnica completa**

Título	Contos do Edgar (1ª Temporada) (Original)
Ano produção	2013
Dirigido por	Alex Gabassi Cassiano Prado Fernando Meirelles Pedro Morelli Quico Meirelles
Estreia	2 de Abril de 2013 ( Brasil ) Outras datas ▼
Duração	150 minutos
Classificação	16 - Não recomendado para menores de 16 anos
Gênero	Nacional Policial Suspense

**Roteiro**

- Edgar Allan Poe
- Gabriel Hirschhorn
- Pedro Morelli

**Elenco**

- Bri Fiocca

Disponível em <<https://filmow.com/contos-do-edgar-1a-temporada-t65594/ficha-tecnica/>>. Acesso em 10 dez. 2020.