

DO VERBAL AO VISUAL: AS ESTRATÉGIAS DA ENUNCIACÃO EM DUAS NARRATIVAS DE HORROR *

Odair José Moreira da SILVA **

■ **RESUMO:** Para a semiótica francesa, a enunciação, pressuposta no enunciado, é uma instância que faz a mediação entre as estruturas semionarrativas (virtualizadas) e a discursivização (as estruturas realizadas sob a forma de discurso). A enunciação pode ser reconstruída a partir de pistas que espalha no enunciado. Em *The masque of the red death*, conto (Poe) e filme (Corman), há a instauração de duas instâncias enunciativas diferentes, com suas próprias estratégias discursivas. Na narrativa de horror desses dois enunciados, a construção das categorias enunciativas (pessoa, espaço e tempo) é estabelecida por dois enunciadores que manipulam o leitor/espectador, mantendo entre si uma relação intertextual. Tal relação coloca um problema que parece permanecer quando há a transposição de uma obra literária para o cinema: a infidelidade. Essa, problematizada como algo inerente ao processo de uma tradução intersemiótica, pode ser considerada, às vezes, como um grande exagero. A intertextualidade é, *a priori*, uma propriedade constitutiva de qualquer texto e, ao mesmo tempo, o conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto ou um determinado grupo de textos mantém com outros textos. Isso pode ser observado quando o conto e o filme, nesse caso, instauram um diálogo entre si e passam a operar com duas instâncias enunciativas distintas explicitadas na intertextualidade, revelando uma transgressão temática comum: ludibriar a morte. Tomando como base esse pressuposto, o que se pretende aqui é verificar, pelo viés da semiótica francesa, como esses enunciados dialogam entre si e comportam dois enunciadores distintos, mostrando que a infidelidade não deve ser considerada como a base de análise de uma leitura filmica feita a partir de uma obra literária.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e cinema. Adaptação. Infidelidade. Enunciação. Intertextualidade.

* Este artigo originou-se da comunicação “Poe, Corman e a narrativa de horror em ‘A máscara da morte rubra’: a transgressão, a intertextualidade e as estratégias de enunciação”, proferida como parte do Simpósio “Literatura e Cinema: Intertextualidades” no IX Seminário Nacional de Literatura, História e Memória: Literatura no Cinema – Unioeste/Cascavel e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: Literatura no Cinema – Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Assis, em setembro de 2009.

** Pós-Doutorando em Semiótica e Linguística Geral. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral. Pesquisador Fapesp. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – ojomorsi@gmail.com.

“E a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra
estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo.”
(POE, 2008, p.131)

Sobre adaptação e fidelidade

A adaptação de uma obra literária para as telas do cinema pode ser entendida, na verdade, como uma tradução intersemiótica entre duas instâncias de manifestação de enunciados diferentes, embora calcados em uma mesma configuração temática.

Roman Jakobson (1997) distingue e classifica três maneiras de interpretar um signo verbal: a tradução intralingual, “ou reformulação”, em que o signo pode ser traduzido em outros signos da mesma língua; a tradução interlingual, “ou tradução propriamente dita”, em que os signos são traduzidos em outra língua; e a tradução intersemiótica, “ou transmutação”, que irá consistir na interpretação dos signos verbais em outro sistema de símbolos não verbais. Na análise que será empreendida aqui, escolheu-se operar com uma tradução intersemiótica manifestada a partir da adaptação fílmica feita pelo diretor Roger Corman do conto “The masque of red death”, de Edgar Allan Poe. Trata-se de uma “transmutação”, nos dizeres de Jakobson, do verbal para o visual.

Uma inquietação, no entanto, surge por parte de críticos, em relação às adaptações fílmicas da literatura em geral, quando envolvem noções de “fidelidade” ou de “infidelidade” entre os textos cinematográficos e literários. Robert Stam (2008), na introdução de seu livro *A literatura através do cinema*, pontua essa questão acerca da “fidelidade” de uma obra e a “infidelidade” que uma adaptação fílmica pode acarretar. Algumas obras fílmicas, quando não compreendem o significado temático da obra literária a que se reporta, e produzem, desse modo, algo totalmente avesso ao que foi proposto no discurso fonte, podem ser a causa do termo “fidelidade” ganhar contornos fortemente incisivos (STAM, 2008, p.20). Segundo o autor americano,

A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações **são** realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade escrita é **possível**. Uma adaptação é **automaticamente** diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens

fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20, grifo do autor).

Tais explicações de Stam parecem pôr um ponto final sobre essa questão a respeito da fidelidade. Para o autor, a adaptação vista como uma “leitura” do romance que serve de fonte para a obra filmica é inevitavelmente “[...] parcial, pessoal, conjuntural” (STAM, 2008, p.21). Desse modo, urge precisar que, se um texto literário qualquer pode gerar várias leituras, um romance, por exemplo, pode também produzir uma série de adaptações (STAM, 2008). Portanto, no que concerne à adaptação, essa deve ser considerada como uma volta em um processo dialógico colocado em andamento. A adaptação não é, pois, um modo de ressuscitar uma palavra original. É com o dialogismo intertextual, dessa maneira, que receberemos o auxílio necessário para que possamos transcender as aporias da “fidelidade” (STAM, 2008).

A proposta de que um texto dialoga com outros textos, mantendo, desse modo, uma intertextualidade, é que irá movimentar a análise empreendida aqui para nos afastarmos de vez dos termos “fidelidade” ou “infidelidade”.

É evidente que a literatura e o cinema possuem aspectos que os evidenciam como artes distintas em suas formas e substâncias. No entanto, Randal Johnson (1982), em *Literatura e cinema*, obra em que postula algumas noções de equivalência entre a literatura e o cinema (romance e filme), afirma que

[...] a diferença básica e mais clara entre romance e filme é aquela entre a comunicação verbal e a visual. [...] Com uma imagem visual o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados (JOHNSON, 1982, p.11).

Johnson mostra que uma imagem filmica não pode ser considerada mais “realidade física” do que uma sequência de palavras, já que a realidade física de uma imagem visual, quando consideramos essa imagem proveniente de algum filme, não é nada mais do que

[...] um jogo de luz e sombras que transmite uma ilusão de realidade, uma ilusão produzida por um aparato complexo que desaparece no processo de produção. A imagem é uma representação analógica, contínua, icônica da realidade. A linguagem verbal é uma representação não-analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade (JOHNSON, 1982, p. 12).

Em suma, nos dizeres da semiótica, estamos lidando com simulacros, seja a linguagem verbal, seja a imagem filmica. Simulacros que fazem referência ao mundo natural. Desse modo, os efeitos de sentido provenientes de uma narrativa de

horror, tais como o medo, a aflição, o pavor, são fundados com base nas situações de medo e temor que temos de coisas que podem nos ameaçar no mundo real, mas com uma única diferença: nesses simulacros, diferentemente das situações vividas pelas personagens, temos a vantagem da segurança, pois a ameaça representada na tela não pode nos atacar e nos fazer mal. Temos o medo, momentâneo, mas tenso. E temos a catarse, efêmera, mas relaxante, com a extinção daquilo que nos perturba, que nos provoca o medo. Assim sendo, por gerar uma série enorme de adaptações filmicas, a escolha do gênero do horror, para o trabalho que será desenvolvido aqui, justifica-se por esse gênero literário ser um manancial rico em efeitos de sentido, em que alguns simulacros, ao enveredar-se pelas tensões do horror, quando transportados para o discurso cinematográfico, passam a contar com uma dimensão figurativa que dá ao gênero o acréscimo de figuras que, não mais imaginadas pelo leitor, passam a concretizar o medo de forma arrebatadora. E isso pode ser corroborado com o processo das estratégias da enunciação empregadas pelo enunciador da obra filmica para diferenciá-la da obra literária, como veremos mais adiante.

Os contos de horror de Poe e o cinema

Durante muito tempo, o cinema buscou, e ainda busca, em diversas obras literárias a fonte de vários filmes que, ao passar de anos, tornaram-se clássicos inesquecíveis. E um dos gêneros literários mais requisitados foi o **horror**. Muitos livros desse gênero foram adaptados, ou serviram de base, para o surgimento do gênero cinematográfico do medo. Não há como esquecer que, no início de sua instauração, o gênero horror no cinema trouxe filmes que se tornaram clássicos absolutos, como é o caso de *Drácula* (1930), de Tod Browning, e *Frankenstein* (1931), de James Whale, ambos inspirados nos já famosos clássicos literários de Bran Stoker e Mary Shelley, respectivamente.¹

Na história do cinema, toda a fundamentação dos filmes se baseia em gêneros, ou seja, a partir do momento em que o cinema tornou-se narrativo, já em meados da década de 1910, houve também a preocupação em produzir filmes de acordo com características comuns para um público específico. Surge, então, a ideia de gêneros do cinema, com todas as características de sua produção, no âmbito da cultura cinematográfica, que perdura até os dias de hoje.

¹ Na concepção de um cinema do medo, o gênero de horror que comentamos aqui é aquele fundado pelos estúdios da Universal, nos Estados Unidos, no início dos anos 1930. O expressionismo alemão, para não nos esquecermos, já vinha trabalhando com alguns temas relacionados aos sentimentos de medo, pavor, e paranoia, como acontece nos filmes *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, e a primeira versão não oficial de *Drácula* (livro de Bran Stoker), *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau.

Os gêneros cinematográficos surgem a partir dos gêneros literários. Essa é uma primeira acepção em torno do engendramento dos filmes. Rick Altman (2000) ensina-nos que os estudos dos gêneros cinematográficos nada mais são do que, em muitos aspectos, uma prolongação dos estudos dos gêneros literários. O autor esclarece que há uma diferença considerável entre a crítica dos gêneros cinematográficos e seus predecessores literários, pois aqueles têm se constituído, nas últimas décadas, como um terreno à parte dos gêneros literários; como consequência, os gêneros cinematográficos têm desenvolvido seus próprios postulados, seus próprios *modi operandi* e seus próprios objetos.

De todos os gêneros que o cinema produziu e ainda produz, pode-se dizer que aquele que mais chama a atenção, seja de um público específico, seja de curiosos, ainda continua sendo o gênero do horror. Um breve panorama desse gênero se faz necessário: a partir de uma evidência histórico-literária, o horror cinematográfico teve sua origem no horror literário. Segundo Noël Carroll (1999, p.27), o que interessa para os estudos do gênero é o horror artístico e não o horror natural. Para o autor, o horror artístico

Serve de um nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária. “Horror”, como categoria da linguagem ordinária, é um conceito útil, por meio do qual comunicamos e recebemos informação (CARROLL, 1999, p.27).

O horror é um gênero que, desde obras fundamentais como *Frankenstein*, de Mary Shelley, persistiu através dos “romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX” (CARROLL, 1999, p.28). Na literatura e no cinema dois grandes ícones americanos do horror artístico deixaram suas obras para a posteridade: Edgar Allan Poe e Roger Corman, respectivamente. E, sublinhando uma importância nesse gênero, as narrativas de horror de Poe são um belo exemplo do sentimento de pavor que nos toca e nos aflige. Desse modo, Corman soube traduzir em imagens essa sensação de medo proposta pelas narrativas literárias de Poe com maestria.

Poe, escritor, poeta e ensaísta americano do século XIX, fundou os parâmetros para a literatura gótica, a narrativa policial e influenciou muitos escritores desde então. Completamente anônimo em seu país, Poe ganhou grande importância a partir de uma tradução francesa de seus contos de horror feita pelo então poeta maldito Charles Baudelaire. A partir desse momento, Poe tornou-se história. Os trabalhos de Poe influenciaram em muito as narrativas do gênero, tanto literária quanto cinematograficamente. Na literatura, o fenômeno Stephen King, por exemplo, se diz até hoje fã das narrativas bem construídas e amarradas do mestre do horror e do policial. Roger Corman, cineasta americano que fez boa parte de

sua carreira no cinema de horror, encontrou nos contos de horror de Poe uma fonte segura para uma nova safra de películas que tratariam do medo. Foi a partir das abordagens cinematográficas de alguns contos de Poe que Corman tornou-se mundialmente conhecido. E, embora seus filmes atingissem a grande massa, Corman não conseguiu, de imediato, um respeito dos críticos formadores de opinião, pois sua obra “pecava” pela falta de certas características caras ao cinema, do ponto de vista crítico, como o perfeccionismo e a reflexão exaustiva que uma obra fílmica deveria conter. O tempo consertou isso e hoje Roger Corman é considerado um dos grandes realizadores do gênero.

Os contos de horror aproximaram aos poucos a obra de Poe e o cinema. Em 1934, *The black cat*, dirigido por Edgar G. Ulmer, utilizou-se apenas do título do famoso conto do escritor americano. No filme, estrelado por Boris Karloff, não há nenhuma menção à narrativa do conto “O gato preto”. Sabiamente, Ulmer utilizou-se de uma estratégia de marketing para promover seu produto, visto que o cartaz de divulgação trazia a famosa indicação “a partir da obra de Edgar Allan Poe”. Como bem observa Reynold Humphries (2009), o diretor Ulmer admitiu mais tarde em entrevistas que o conto de Poe foi creditado apenas para provocar a atenção do público e definir o perfil do filme.

Somente na década de 1960 é que a união entre Poe e o cinema ganhou uma representação significativa. Vindo de várias experiências nos anos 1950 com o cinema fantástico, em 1960 Roger Corman dirigiu o primeiro filme inspirado na obra de Poe, *The fall of the house of Usher* (no Brasil, “O solar maldito”).² A partir de então, seguiram-se outros filmes adaptados e/ou inspirados na obra do escritor gótico no decorrer da década: *Pit and the pendulum* (1961 – *A mansão do terror*); *Tales of terror* (1962 – *Muralhas do pavor*) – filme em três episódios inspirados em três contos de Poe: “Morella”, “O gato preto” e “O caso do Sr. Waldemar” –; *The premature burial* (1962 – *Obsessão macabra*); *The raven* (1963 – *O corvo*), que tem como referência o famoso poema homônimo de Poe; *The masque of red death* (1964 – *A orgia da morte*, também conhecido como *A máscara mortal*); *The tomb of Ligeia* (1964 – *O túmulo sinistro*); e *An evening of Edgar Allan Poe* (1970), filme feito para a televisão, contendo quatro histórias baseadas em Poe: “O coração denunciador”, “A esfinge”, “O barril de Amontillado”, e “O poço e o pêndulo”. Este último fecha a década de filmes originados a partir dos contos mais famosos do mestre do horror gótico. Foi uma década consagrada, por parte de Roger Corman, ao cinema de horror fundado na obra de Edgar Allan Poe. A partir de então, várias outras obras de Poe serviram de base ou foram adaptadas por vários cineastas no decorrer dos anos seguintes, entre elas a curiosa película *Histórias extraordinárias*

² Entre parênteses, apresentamos a tradução do filme quando lançado e exibido no Brasil. Em caso contrário, faremos referência ao título original.

(1968), filme europeu produzido também em três episódios, cada um com um diretor diferente que, por sua vez, escolheu um conto de Poe: Roger Vadim (“Metzengerstein”); Louis Malle (“William Wilson”), e Federico Fellini (“Toby Dammit”); além do clássico *cult*, dirigido por Dario Argento e George Romero, *Dois Olhos satânicos* (1990), filme com dois episódios baseados em dois contos de Poe, “O caso do Sr. Waldemar” e “O gato preto”. Isso, sem contar que, recentemente, houve uma retomada de Poe nos cinemas: *O corvo* (2012), de James McTeigue, uma ficção biográfica que narra o auxílio que Poe, em seus últimos dias de vida, presta a um detetive que investiga crimes praticados com base nos contos do autor.

The masque of red death, dentro da filmografia de Corman, teve um relevo muito importante na carreira do diretor americano. Assim como *The tomb of Ligeia* e *An evening of Edgar Allan Poe*, o filme foi produzido e dirigido na Grã-Bretanha, local em que a obra do cineasta ganhou mudanças radicais, deixando de possuir tons cômicos, como em *O corvo*, e adquirindo atmosferas aterrorizantes. É o filme que melhor trouxe uma tradução do conto homônimo de Poe.

Na adaptação fílmica do conto de Poe feita por Corman que será analisada, ao se pensar em uma tradução do verbal para o visual (uma tradução intersemiótica), não se pode chegar a uma conclusão equivocada de que se trata do mesmo objeto final; tanto o conto quanto o filme possuem suas características particulares que os diferem, embora o conteúdo temático permaneça com certas similaridades que os aproximam. São dois enunciados diferentes, com suas regras de sentido, de produção de significação, isto é, duas instâncias regidas cada uma por uma enunciação particular. Como equivalência, ambos engendram sua transgressão à morte, um delito que percorre a diegese tanto do filme quanto do conto. Na intertextualidade que há entre as duas obras, torna-se fundamental verificar suas diferenças enunciativas para entender o processo de sua semelhança, no que concerne à transgressão que ambos praticam em relação à morte. Desse modo, o próximo passo, também não menos importante, diz respeito à maneira como esses enunciados dialogam entre si e comportam dois enunciadores distintos, mas com um único propósito: provocar o sentimento do medo que irá atingir o leitor/espectador. Essa manipulação será explicitada por meio das estratégias da enunciação, a partir das pistas deixadas no conto e no filme, com base na intertextualidade que existe entre o filme e o conto. Outro detalhe precisa ser observado: neste trabalho foi adotada a tradução do conto “*The masque of red death*” feita por José Paulo Paes, “A máscara da morte rubra”; no entanto, o filme de Roger Corman, em épocas de sua exibição nos cinemas do Brasil, foi lançado como *A orgia da morte* (curioso é que este filme também ficou conhecido como *A máscara mortal*). Daí a preferência por utilizar os títulos do conto e do filme no original inglês, quando necessário.

A teoria da enunciação

Devem-se a Émile Benveniste (1995) os pressupostos teóricos iniciais para o estudo da enunciação. Benveniste, em “As relações de tempo no verbo francês”, procura estabelecer as relações que organizam as diversas formas temporais do sistema verbal do francês moderno, dentro de uma perspectiva sincrônica: os tempos de um verbo francês não se empregam como membros de um sistema único, mas eles distribuem-se em **dois sistemas** distintos e complementares. Esses dois sistemas manifestam dois modos de enunciação diferentes, denominados **história** e **discurso**. De acordo com o autor, a enunciação histórica caracteriza a narrativa de acontecimentos passados. No que tange ao modo de enunciação do discurso, o autor deixa claro que ele é “[...] toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte” (BENVENISTE, 1995, p.267) e, do ponto de vista do locutor, a intenção de influenciar o outro, o ouvinte. Salienta Benveniste que a distinção entre narrativa histórica e discurso não coincide com a distinção entre língua falada e língua escrita, pois, se a enunciação histórica está reservada à língua escrita, o discurso é tanto escrito quanto falado. Por empregar livremente todas as pessoas gramaticais, tanto **eu/tu** como **ele**, o discurso distingue-se nitidamente da narrativa histórica. Segundo o linguista francês, “[...] o registro dos tempos verbais é muito mais amplo no discurso: de fato todos os tempos são possíveis, salvo um, o aoristo, banido hoje desse plano de enunciação enquanto é a forma típica da história” (BENVENISTE, 1995, p.268).

Benveniste (1989), em “O aparelho formal da enunciação”, analisa o mecanismo da produção do enunciado mostrando como, ao enunciar, o locutor mobiliza a língua utilizando-se de seu aparelho formal e marcando sua posição de locutor por meio de índices específicos. O autor mostra que a enunciação é “[...] este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1989, p.82). A enunciação é o ato de produzir um enunciado. Nesse ato, o locutor mobiliza a língua por sua conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação. Para Benveniste, a enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso.

O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno (BENVENISTE, 1989, p.83-84).

O autor postula então que a enunciação é “[...] este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1989, p.82). Para José Luiz Fiorin (2000, p.80), enunciação é o ato por meio do qual “[...] o falante

produz vários enunciados, e o enunciado é toda combinatória de elementos linguísticos provida de sentido”. No *Dicionário de semiótica*, Greimas e Courtés definem a enunciação como uma instância de mediação que atualiza o “[...] espaço das virtualidades semióticas”, considerado o lugar de “[...] residência das estruturas sêmio-narrativas, formas que, ao se atualizarem como operações, constituem a **competência semiótica** do sujeito da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.166-167, grifo do autor). Ocorre, desse modo, a colocação em discurso – ou discursivização – que consiste na retomada das estruturas semionarrativas (estruturas semióticas virtuais) e na sua transformação em estruturas discursivas (estruturas realizadas sob a forma de discurso).

Os linguistas vão estudar a enunciação por intermédio do enunciado, ou seja, é por meio do enunciado que se chega à enunciação. Não haverá mais a oposição, feita pelo linguista, entre a enunciação e o enunciado, como o ato a seu produto, “[...] um processo dinâmico a seu resultado estético” (FIORIN, 1996, p.21), pois, ao ver-se impossibilidade de estudar diretamente o ato da enunciação, o linguista procurará sempre proceder a um processo de identificação e de descrição dos **traços** do ato **no produto**. Com relação ao discurso, torna-se necessário compreendê-lo não como um grande aglomerado de frases, mas como um todo de significação. Essa totalidade é constituída pela enunciação. Buscando em Greimas e Courtés (2008) uma definição, pode-se dizer que o discurso será identificado como um processo semiótico, que englobará a totalidade dos fatos semióticos (relações, unidades, operações etc.) situados no eixo sintagmático da linguagem.

O autor, reiterando a lição de Benveniste, diz que a enunciação se define “[...] como a instância de um **eu-aqui-agora**. Com efeito, o sujeito da enunciação é sempre um eu, que opera, ao realizar a produção discursiva, no espaço do aqui e no tempo do agora” (FIORIN, 1999, p.40). Na enunciação há, portanto, três procedimentos: a actorialização, a espacialização e a temporalização, que se valem, respectivamente, das categorias de pessoa, de espaço e de tempo. Há dois aspectos abrangidos pela sintaxe do discurso, a saber: a) as projeções da instância da enunciação no enunciado; b) as relações entre enunciador e enunciatário. Esses dois aspectos se confundem, pois “[...] as diferentes projeções da enunciação no enunciado visam, em última instância, a levar o enunciatário a aceitar o que está sendo comunicado” (FIORIN, 1999, p.40).

Dois pontos interessantes valem ser notados: a) a enunciação existe, mesmo quando seus elementos não aparecem no enunciado, pois nenhuma frase se enuncia sozinha; b) há uma instância pressuposta de enunciação, mesmo quando ela é simulada dentro do enunciado (FIORIN, 1999).

De um modo geral, encontramos os elementos da enunciação em qualquer manifestação do discurso, seja esse verbal ou não verbal. Nas narrativas, ou até mesmo em frases “soltas”, notamos que há uma instância pressuposta de

enunciação, tornando-se evidente que tais textos não se enunciaram sozinhos. Se a enunciação existe mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, ou se há uma instância pressuposta de enunciação, mesmo quando se simula a enunciação dentro do enunciado (a enunciação enunciada, ou narrada), como verificar isso na narrativa cinematográfica?

***The masque of red death* sob o ponto de vista da enunciação**

A partir do conto original de Edgar Allan Poe, *The masque of red death*, o filme de Roger Corman estabeleceu um acréscimo que o torna, de certo modo, um texto que adquire uma identidade própria. De que maneira isso acontece? Pelas estratégias discursivas no âmbito da enunciação. Ao compararmos as duas obras, observamos que ambas possuem a linha temática desenvolvida de maneira comum, a transgressão à morte, mas a diferença delas pode ser encontrada na maneira como cada enunciadador opera com a estruturação de seu enunciado. Para isso, é preciso compreender tal estruturação pelo viés da semiótica francesa.

A semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas, difundida e desenvolvida por seus seguidores, trata de operar com aquilo que ficou conhecido como o **percurso gerativo da significação** de um texto. É a partir desse percurso que se mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo. Nesse modelo, são três os níveis do percurso: o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo. Em cada um deles há um componente sintático e um componente semântico. Uma síntese atualizada desse percurso, a partir das observações de Denis Bertrand (2003, p.47), pode ser vista no Quadro 1:

Quadro 1 – Percurso gerativo da significação

Estruturas discursivas (Nível discursivo)	Isotopias figurativas (espaço, tempo, atores) Isotopias temáticas Figurativização Tematização
Estruturas semionarrativas (Nível narrativo)	Esquema narrativo (contrato, competência, ação, sanção) Sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinador, antissujeito; programas narrativos; percursos narrativos) Estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações)
Estruturas profundas (Nível profundo)	Semântica e sintaxe elementares (quadrado semiótico)

Fonte: elaboração própria.

A partir desse quadro sintético, vale ressaltar que é no nível discursivo que encontramos as categorias da enunciação: espaço, tempo e atores. De acordo com Bertrand (2003, p.29), a dimensão figurativa é a mais superficial e rica, pois ela é responsável pelo acesso imediato ao sentido, já que “[...] essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso [...]”, uma vez que ela

[...] é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas. Ela dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, a experimentar (BERTRAND, 2003, p.29).

Desse modo, como justificativa pela escolha da dimensão figurativa para o trabalho a ser desenvolvido aqui, é nessa dimensão que podemos constatar que os recursos figurativos, como aqueles da enunciação, tanto da obra literária, quanto da adaptação fílmica, tornam-se “palpáveis”, no que tange ao reconhecimento das categorias de espaço, tempo e pessoa; tais categorias são recursos operados por meio das estratégias enunciativas empregadas por dois enunciadores distintos, como é o caso de Poe e Corman. Portanto, no âmbito da análise que será empreendida aqui, é somente com nível discursivo, em que são explicitados os ditames da enunciação, que iremos operar.

Foi dito anteriormente que o filme de Corman oferece um acréscimo à obra homônima de Poe e esse acréscimo pode ser também compreendido pelo processo da alegoria. No filme ela funciona como um ornamento. De acordo com Hansen (1986, p.2), uma das possibilidades em relação à alegoria é pensá-la como um “dispositivo retórico para a expressão”, pois ela está em “um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado”.

A ornamentação do discurso fílmico é o que o torna diferente do conto. Ela é um efeito do enunciador projetado em seu enunciado, ou seja, ela por si só já constitui uma estratégia da enunciação. Vejamos o caso a partir de uma categoria da enunciação: a instauração do ator. Em semiótica discursiva, o ator é uma entidade do discurso que, a partir da conversão dos actantes narrativos, recebe um revestimento semântico, estabelecendo, dessa forma, um papel temático. O ator pode ser individual ou coletivo, figurativo ou não figurativo. A individualização de um ator, marcada pela atribuição de um nome próprio, não é uma condição para sua existência, pois um papel temático qualquer muitas vezes serve como denominação do ator, é o caso do “herói”, por exemplo (GREIMAS; COURTÉS, 2008).

Analise-se o caso da personagem do príncipe Próspero. Tanto no conto quanto no filme, Próspero, papel temático no âmbito da discursivização, é a personagem que movimenta a narrativa e dá a ela o equilíbrio proveniente de suas características como catalisador da tematização da história.

No conto, sabemos que o príncipe é um sujeito excêntrico e dono de uma personalidade, de certo modo, ingênua:

Mas o príncipe Próspero sabia-se feliz, intrépido e sagaz. Quando seus domínios começaram a despovoar-se, chamou à sua presença um milheiro de amigos sadios e frívolos, escolhidos entre os fidalgos e damas da corte, e com eles se encerrou numa de suas abadias fortificadas. Era um edifício vasto e magnífico, criação do gosto excêntrico, posto que majestoso, do próprio príncipe. Forte e alta muralha, com portões de ferro, cercava-o por todos os lados. Uma vez lá dentro, os cortesãos, com auxílio de forjas e pesados martelos, rebitaram os ferrolhos, a fim de cortar todos os meios de ingresso ao desespero dos de fora, e de escape, ao frenesi dos de dentro. A abadia estava amplamente abastecida. Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. O mundo externo que se arranjasse. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa. O príncipe tomara todas as providências para garantir o divertimento dos hóspedes. Contratara bufões, improvisadores, bailarinos, músicos. Beleza, vinho e segurança estavam dentro da abadia. Além de seus muros, campeava a “Morte Rubra”. (POE, 2008, p.126).

A personalidade do príncipe Próspero é criada a partir desse fragmento do conto, ou seja, sabe-se que era excêntrico por seu gosto em construir e decorar seu castelo, como mais adiante a narrativa revela e, de certa forma, ingênuo por acreditar que, encerrado no interior de sua fortaleza com seus convidados, estaria livre da mortífera peste que rondava seu povoado. O impacto que a personagem do príncipe Próspero causa quando o leitor entra em contato com sua existência não é tão arrebatador, como é no caso do filme. No conto, o papel temático desse ator apenas serve para criar uma analogia com a inevitabilidade e a inexorabilidade da morte.

Veja-se o caso do filme. Nesse, a construção do papel temático do ator chega a um ponto de extremo exagero da maldade, criando, dessa forma, um efeito de repulsa em relação ao príncipe por parte do espectador. O que o leitor apenas constata sobre o príncipe no conto em nenhum momento pode ser comparado à exposição que o espectador tem da personalidade demoníaca e arrogante que permeia toda a diegese fílmica. Próspero, no filme, é a encarnação do próprio mal. A construção de sua personalidade é fator preponderante para assim estabelecer o domínio sobre as outras personagens. O príncipe, sob o viés do enunciador fílmico, é ateu, luxurioso, cruel, sádico, sarcástico, arrogante e servo de satã.

Por capricho, após invadir a aldeia ao redor de suas propriedades, manda uma moça, Francesa, escolher, entre o pai e Gino, seu amante (os três ausentes no conto), aquele que mereceria viver enquanto o outro seria executado. Assustado

repentinamente pela morte de uma mulher idosa na aldeia, Próspero e toda sua comitiva vão embora o mais rápido possível, fugindo da morte vermelha que vitimava os aldeões. O príncipe manda atear fogo na aldeia, e ordena levar à força para o castelo as três vítimas que subjugara antes. No interior da fortaleza, o embate entre o bem e o mal tem início.

A estratégia do enunciador filmico é revelar ao máximo que pode a complexidade do caráter do príncipe. Se no conto Próspero apenas é um papel temático que faz uma analogia com a implacabilidade da morte, no filme a analogia surge como questionamento, quer seja da fé, quer seja do que é o bem e do que é o mal. Mais adiante voltaremos a esses questionamentos.

Situando outro aspecto da discursivização operada pelos enunciadorees, o espaço é outra estratégia que ganha contornos mais significativos na narrativa filmica, que ajudarão a formar e a descrever a personalidade de Próspero. No conto, a exploração do espaço leva o leitor a conhecer, pela orientação de um narrador em primeira pessoa, as dimensões do castelo de Próspero, como prova da excentricidade do príncipe:

Mas me permitam, primeiramente, falar das salas em que se realizou [o baile de máscaras]. Era uma sala imperial de sete salões. Na maioria dos palácios, tais séries formam longas perspectivas em linha reta, as portas abrindo-se de par em par, possibilitando a visão de todo o conjunto. Aqui, o caso era diverso, como se devia esperar do gosto bizarro do duque. Os apartamentos estavam dispostos de forma tão irregular que a vista abarcava pouco mais de uma vez. A cada vinte ou trinta metros, havia um cotovelo brusco, proporcionando novas perspectivas. [...] A sala da extremidade oriental, por exemplo, fora decorada em azul, e intensamente azuis eram suas janelas. A segunda sala tinha ornamento e tapeçarias purpúreas; purpúreas eram as vidraças. A terceira fora pintada de verde, sendo também verdes as armações das janelas. A quarta havia sido decorada e iluminada de alaranjado; a quinta, de branco; a sexta, de violeta. O sétimo aposento estava completamente revestido de veludo preto, que, pendendo do teto e ao longo das paredes, caía em dobras pesadas sobre um tapete de mesmo estofamento e cor. Nesse aposento, entretanto, a cor das janelas não correspondia à das decorações. Suas vidraças eram vermelhas, de uma escura tonalidade sanguínea. Cumpre notar que em nenhum dos aposentos havia lâmpadas ou candelabro pendendo do teto ricamente ornamentado a ouro. Luz alguma emanava da lâmpada ou candelabro em qualquer das salas. Contudo, nos arredores que as acompanhavam, em frente de cada janela, havia um pesado tripé a sustentar um braseiro cuja luz, filtrando-se através dos vitrais, iluminava o aposento, ocasionando uma infinidade de vistosas e fantásticas aparências (POE, 2008, p.127).

Em suma, o narrador descreve todas as salas do castelo. Eram sete no total, cada uma colorida diferentemente da outra: a primeira sala era azul; a segunda, púrpura; a terceira, verde; a quarta tinha tons alaranjados; a quinta, totalmente branca; a sexta, violeta; e a sétima, completamente preta. Como um detalhe que diferenciava esta última das outras, suas janelas eram todas pintadas de vermelho e, conforme as luzes externas incidissem sobre elas, mantinham um tom sanguíneo no interior. Também nessa sala havia um relógio de ébano cujos sonoros carrilhões deixavam os hóspedes de Próspero amedrontados. Com relação ao espaço externo ao castelo, o único indício mostrado pelo narrador refere-se ao despovoamento, não só dos domínios do príncipe, mas também de todo país, causado pela morte rubra.

O enunciador do filme coloca em ação um narrador objetivo. Esse, ao invés daquele do conto, não impregna o espectador com suas impressões, mas, ao contrário, deixa-o livre para sentir ele mesmo o efeito repulsivo que o enunciado apresenta. Se, quando construída a personalidade de Próspero, havia um questionamento acerca do bem e do mal, figurativizado pela fé, tanto do príncipe, um discípulo de satã, cruel e sádico, quanto de Francesca, a aldeã devota a Deus, é nos espaços que esse maniqueísmo ganha contornos mais relevantes. Há o espaço exterior da aldeia, figurativizando a fé das pessoas humildes, fadadas à sorte e à morte rubra e, nesse mesmo processo de figurativização, o interior do castelo, representando o espaço da transgressão. Esse espaço é similar no conto, mas no filme é acrescido de mais detalhes que enaltecem o efeito do medo e da repulsa: ao invés do relógio de ébano que assustava todos os convidados com seus sonoros carrilhões a cada hora, na sétima sala há um altar para a devoção ao diabo. Essa sala é o palco de sacrifícios e também da entrega da alma ao “senhor das moscas”, como bem enfatizava o príncipe Próspero. Era um espaço secreto e reservado; nenhum convidado, a não ser a devota Francesca, havia entrado em seus domínios. E, pontuando ainda mais a constituição desse espaço transgressor, havia, nos porões do castelo, uma câmara de torturas. O pai e o amante de Francesca, Gino, estavam presos nesse lugar.

O embate entre Próspero e o destino é simbolizado pelo espaço. No espaço exterior, há a Morte Vermelha, um ente fantasmagórico que decide o destino das pessoas; no espaço interior, há o príncipe e seus convidados, pretensiosos transgressores que tentam ludibriar a Morte Vermelha. Evidenciam-se, como uma oposição primária que contamina a diegese fílmica, os espaços da riqueza (os convidados do príncipe Próspero, que, de certo, simbolizam a celebração da vida) e aquele da pobreza (os aldeões massacrados pelo poder de Próspero e da peste, o espaço da morte). Quando esses espaços se colidem, o que resta é apenas uma consequência do destino. No conto, essa colisão entre os espaços não acontece. A colisão se dá entre os papéis temáticos e somente ocorre no momento em que

o príncipe, completamente enfurecido por um de seus convidados, que traja uma fantasia de Morte Vermelha, resolve tirar satisfações com aquele “transgressor”:

Quando os olhos do príncipe Próspero caíram sobre aquela figura espectral (que, para melhor representar seu papel, caminha entre os dançarinos com passos lentos e solenes), viram-no ser tomado de convulsões e arrepios de terror ou asco, no primeiro instante; logo depois, porém, seu rosto congestionou-se de raiva.

— Quem se atreve — perguntou roucamente aos cortesãos que o cercavam —, quem se atreve a insultar-nos com essa brincadeira blasfema? Agarrem-no, desmascarem-no! Assim saberemos quem deverá ser enforcado ao amanhecer! Essas palavras vieram da sala azul, onde se achava o príncipe quando as pronunciou. Ecoavam pelas sete salas, alta e claramente, porque o príncipe era homem destemido e forte, e a música havia cessado, a um gesto seu (POE, 2008, p.130).

Após o contato de Próspero com o misterioso convidado, ele percebe aterrorizado que era a própria Morte Vermelha que estava em seus domínios, trazendo o horror para todos os transgressores e, conseqüentemente, suas mortes.

No filme, o espaço externo é, ao mesmo tempo, o espaço da purgação e da transcendência. A Morte Vermelha, sob o ponto de vista da discursivização, é um ator que, embora sem nome, recebe revestimentos semânticos que o transformam em um papel temático. Não cabe a esse papel a alcunha de antagonista nem de protagonista. A Morte Vermelha é cristalizadora, enquanto papel temático, de uma transcendência concedida a poucos. Na diegese do filme, somente seis pessoas são deixadas como testemunhas desse evento, incluindo Francesca e Gino. Já o espaço interno é, ao mesmo tempo, o espaço da revelação e da erradicação. Próspero, ao se defrontar com a Morte Vermelha, no encontro fatal, assusta-se ao ver-se no rosto do misterioso convidado. O príncipe surpreende-se ao saber que todos os seus esforços foram em vão, que seu mestre Satã não enviou nenhum emissário para livrá-lo do destino fatídico e que todos iriam, aos poucos, cair sob a devastação escarlate da moléstia.

Quanto à questão temporal, o conto, assim como o filme, privilegiou tratamento diferente. No primeiro, a duração temporal se arrastou por muito tempo, até culminar no fatídico dia do baile de máscaras:

Por muito tempo, a “Morte Rubra” devastava o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível.

Ao fim do quinto ou sexto mês de reclusão, quando mais furiosamente lavrava a pestilência lá fora, o príncipe Próspero decidiu entreter seus amigos com um baile de máscaras de inédita magnificência (POE, 2008, p.126-127, grifo nosso).

A impressão que prevalece no conto, inicialmente, é de que foram longos os dias; a espera teve sua coroação com o baile e a surpresa final. No filme, tudo acontece em apenas três noites. Na primeira noite, uma quinta-feira, o príncipe, após invadir a aldeia de seus miseráveis súditos, conhece de perto a morte vermelha e leva Francesca, Gino e o pai dela para o castelo; na segunda noite (uma sexta-feira), vemos a tentativa de Próspero de convencer Francesca a aceitar seu senhor Satã; assim como o sacrifício do pai de Francesca e a imolação satanista de Juliana, serva e amante do príncipe; na terceira e derradeira noite, o baile de máscaras e o encontro com a Morte Vermelha acontecem em um sábado, dia do sagrado descanso bíblico. Essas três noites foram suficientes para que o espectador pudesse construir uma imagem da personalidade de Próspero, de sua persistência em abalar a fé de Francesca, e de sua perversidade. A fé é questionada de ambos os lados. De um lado, Francesca e Gino são testados por Próspero; de outro, Juliana, uma das amantes de Próspero, após seu ritual de iniciação satanista, tem sua fé no senhor das trevas abalada e é morta em seguida; o próprio príncipe decepciona-se ao saber que a Morte Vermelha não é um emissário de Satã e que seu senhor não vai intervir para salvá-lo da morte certa. Reiteramos que o papel temático da Morte Vermelha é o de centralizar o questionamento da fé, de maneira a deixar bem claro que sua conduta não pertence nem ao bem e nem ao mal. Se por um lado a Morte Vermelha ceifou muitas vidas, entre devotos do bem e do mal, de outro ela decidiu poupar algumas almas do sofrimento de seu domínio: uma criança, um casal de anões, um ancião da aldeia, Francesca e Gino. No final do filme, o encontro da Morte Vermelha com suas irmãs vem corroborar a ideia de que, por mais que suas ações não sejam compreendidas, é só dessa maneira que a vida pode continuar em seu fluxo constante, pois, como a própria Morte Vermelha enfatiza, “*sic transit gloria mundis*” (em uma tradução livre, “assim passa a glória do mundo”).

Como síntese do que foi dito até aqui, podemos observar no Quadro 2 como cada enunciador operou com suas estratégias discursivas e enunciativas para produzir, cada um a seu modo, o efeito de sentido do horror em suas narrativas:

Quadro 2 – As estratégias discursivas e enunciativas dos enunciadores distintos

	<i>The masque of the red death</i> “A máscara da morte rubra” (conto)	<i>The masque of the red death</i> <i>A orgia da morte</i> [ou <i>A máscara mortal</i>] (filme)
Atores	Papel temático pouco revelador, apenas condutor de um efeito de espanto que gera o medo, sem complexidade (o príncipe Próspero).	Papéis temáticos reveladores e complexos; condutores de efeitos de repulsa e de horror que geram o medo; os vários papéis enaltecem o embate entre o bem e o mal; este maniqueísmo está ausente no conto (o príncipe Próspero; Francesca; Gino; Alfredo; o casal de anões; Juliana; a Morte Vermelha e suas irmãs).
Espaço	Como consequência da excentricidade; o castelo como palco da erradicação dos transgressores.	Como consequência da excentricidade e da maldade; dualidade espacial: externo (purgação e transcendência) vs. interno (revelação e erradicação); a floresta como lugar da transcendência; o castelo como palco da erradicação dos transgressores. Oposição primária entre o espaço da riqueza (Próspero e os convidados) e o espaço da pobreza (os aldeões). Espaços que se alternam entre vida e morte.
Tempo	Salto cronológico em uma localização temporal indeterminada (“Ao quinto ou sexto mês de reclusão...” [p. 126]); pouco revelador com relação à personalidade de Próspero; duração indeterminada (“Por muito tempo...” [p. 126]).	Linear a partir de uma localização temporal determinada (3 noites, quinta, sexta e sábado – o dia do baile); muito revelador com relação à personalidade de Próspero.

Fonte: elaboração própria.

Notas finais

De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004), a intertextualidade é, *a priori*, uma propriedade constitutiva de qualquer texto e, ao mesmo tempo, o conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto ou um determinado grupo de textos mantém com outros textos. Essa afirmação pode ser observada após percebemos o diálogo que o conto e o filme instauram entre si e passam a operar com duas instâncias enunciativas distintas explicitadas na intertextualidade, revelando uma transgressão comum: ludibriar a Morte Vermelha.

Após esse percurso, ficou constatado que nas narrativas de horror embrenhadas nesses dois enunciados, a construção das personagens, do espaço e do tempo, Itinerários, Araraquara, n. 36, p.45-64, jan./jun. 2013

categorias da enunciação, é estabelecida por dois enunciadores que manipulam o leitor/espectador, observando-se que cada um, de modo particular e com intuítos distintos, objetiva a certos alcances na globalidade de suas obras. Essa manipulação é dialógica na medida em que os dois textos mantêm entre si uma relação intertextual. Apesar de o texto filmico de Roger Corman manter uma relação com aquele de Edgar Allan Poe, ele torna-se independente ao colocar em pauta certos questionamentos – acerca da fê e do maniqueísmo exacerbado, ausentes na superfície do conto – fundamentalmente marcados na caracterização dos papéis temáticos que o príncipe Próspero e a Morte Vermelha recebem na diegese filmica. A força alegórica do filme ganha contornos mais relevantes quando, no processo de sua intertextualidade, ele transcende a obra a que faz referência, sem, no entanto, desqualificá-la.

Insistimos em reiterar aqui que uma obra literária e um filme são objetos praticamente diferentes, mas com instâncias criadoras comuns. Cada um deles é uma semiótica com seus próprios meios de criação de sentido. Foi visto que quando esses objetos semióticos interagem entre si e, a partir dessa interação, produzem outro objeto semiótico (a adaptação de um livro em um filme, por exemplo), temos uma tradução intersemiótica. No entanto, esse novo objeto traz em si o fato, às vezes exagerado, de ser o ponto da discórdia, pois foi o resultado de um processo originado na “infidelidade”: no nosso exemplo, sempre é comum ouvir que tal filme foi infiel à obra adaptada, que deixou de lado o momento mais crítico e fundamental que a obra literária queria transmitir.

Nota-se que a crítica conservadora reitera sempre termos que parecem querer afugentar o espectador das salas de cinema: “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração”, “profanação”, só para ficarmos em alguns deles apontados por Robert Stam (2008). Todos parecem conduzir a um mesmo lugar: leia o livro, não veja o filme. Diante desse fato, não devemos nos deixar levar pelo equívoco de achar sempre que um filme é a transposição literal da obra escrita para a representação visual das imagens em movimento. Um filme baseado em uma obra literária faz uma leitura dela. Essa leitura pode privilegiar certos aspectos em detrimento a outros, mas nunca pode ser encarada como um livro colocado em movimento.

Examinar os procedimentos utilizados para a criação de cada enunciado, o conto e o filme, no âmbito das estratégias da enunciação e da intertextualidade discursivas, como visto nesses dois exemplares do horror, serviu para mostrar que a adaptação de uma obra literária para o cinema é rica em detalhes e significações. E saber encontrá-los requer a compreensão de que uma “transmutação” não encerra uma única leitura, não tem por mérito anular a obra fonte e nem pretende ser a visão definitiva desta.

SILVA, O. J. M. da. From verbal to visual: strategies of enunciation in two narratives of horror. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.45-64, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *For the French semiotics, the enunciation, presupposed in the enunciate, is an instance that mediates between the semio-narrative (virtualized) structures and the discursivization (the structures constructed in the form of discourse). The enunciation can be reconstructed from the clues it spreads in the statement. In “The masque of the red death”, tale (Poe) and the movie (Corman), there is the establishment of two different enunciative instances with their own discursive strategies. In the narrative of horror of those two enunciates, the construction of the enunciative categories (person, space and time/tense) is established by two enunciators that manipulate the reader / viewer, keeping between them intertextual relations. It seems that this relationship poses a remaining problem, when the translation of a literary work for the cinema takes place: infidelity. Infidelity, discussed as something inherent to the process of an inter-semiotic translation, can sometimes be considered as a gross exaggeration. Intertextuality is a priori the constitutive characteristics of any text and at the same time is the set of explicit or implicit relationships that a text or a particular group of texts has with other texts. This can be seen when the tale and the movie in question set up a dialogue between themselves and begin to operate with two distinct enunciative instances expressed clearly in intertextuality, revealing a common theme of transgression: to cheat death. Based on this assumption, the main goal of this study is to verify with the support of the French semiotics how these enunciates interact with each other and present two distinct enunciators, showing that infidelity should not be considered as a basis for the analysis of a filmic reading made from a literary work.*

■ **KEYWORDS:** *Literature and cinema. Adaptation. Infidelity. Enunciation. Intertextuality.*

Referências

ALTMAN, R. **Los gêneros cinematográficos**. Tradução de Carlos Roche Suárez. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1995.

_____. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.

BERTRAND, D. **Caminhos de semiótica literária**. Tradução de Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução de Fabiana Komesu (Coord.). São Paulo: Contexto, 2004.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto: 2008.

HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

HUMPHRIES, R. The black cat. In: SCHNEIDER, S. J. (Ed.). **101 horror movies you must see before you die**. London; New York: Barron's, 2009. p.68-71.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1997.

JOHNSON, R. **Literatura e cinema**: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Tradução de Aparecida de Godoi Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982.

POE, E. A. A máscara da morte rubra. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. de bolso, 2008. p.126-131.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

THE MASQUE of The Red Death. Direção: Roger Corman. Produção: Roger Corman; Alta Vista Productions. Intérpretes: Vincent Price; Hazel Court; Jane Asher; David Weston; Nigel Green e outros. Roteiro: Charles Beaumont; R. Wright Campbell. Música: David Lee. EUA: American International Pictures, c1964. (89 min), cor. [Baseado no conto **The masque of the red death**, de Edgar Allan Poe].

Recebido em: 28/12/2012

Aceito em: 25/05/2013

