

A MISE EN ABYME
EM A QUEDA DA
CASA DE USHER
Do conto ao cinema

Renato da Silva Oliveira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

renato.silvao@ufpe.br

RESUMO: O conto *A queda da casa de Usher* (1839), do escritor Edgar Allan Poe, e sua adaptação fílmica *House of Usher*, dirigida por Roger Corman em 1960, apresentam uma relação de cumplicidade entre o texto literário e a produção cinematográfica que ressignifica a compreensão das narrativas, considerando que cada uma das artes possui formas específicas de contar/mostrar histórias. Este artigo analisa as obras a partir do espelhamento e do abismo que constituem a teoria da *mise en abyme*, discutida por autores como André Gide (1981) e Lucien Dällenbach (1979).

PALAVRAS-CHAVE: conto; cinema; *mise en abyme*.

ABSTRACT: The short story *The Fall of the House of Usher* (1839), by writer Edgar Allan Poe, and its film adaptation *House of Usher*, directed by Roger Corman in 1960, present a complicity relation between the literary text and cinematographic production that redefines the understanding of the narratives, considering that each of arts has specific ways of telling/showing stories. This article analyzes the works from the mirroring and the abyss that constitute the theory of *mise en abyme*, discussed by authors such as André Gide (1981) and Lucien Dällenbach (1979).

KEYWORD: short story; cinema; *mise en abyme*.

INTRODUÇÃO

O conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, escrito em 1839, e o filme *House of Usher*, de Roger Corman, produzido em 1960 (no Brasil, intitulado *O solar maldito*), nos apresentam importantes relações intertextuais. Poe, em suas narrativas, criou muitos personagens que vivem situações aterrorizantes e, como um dos temas mais recorrentes em sua produção literária, a morte se faz presente em *O Gato Preto*, *Berenice*, *A máscara da morte rubra*, *O poço e o pêndulo*, *Morella*, contos que demonstram os extremos das emoções humanas. Desde há muito tempo, as obras do escritor americano sempre foram alvo de adaptações fílmicas devido às múltiplas possibilidades do processo criativo.

Os contos góticos de Poe apresentam, em sua composição, aspectos obscuros da personalidade humana. As narrativas policiais e de detetives fizeram parte de sua carreira literária, tornando-o um dos autores mais críticos da época e referência para novas ideias, como o conto que inspirou Roger Corman a produzir a adaptação fílmica de *A queda da casa de Usher*, em 1960.

O conto *A queda da casa de Usher* apresenta um narrador personagem que vai passar alguns dias na mansão de um amigo da infância, chamado Roderick Usher. Ao chegar na casa, o narrador é surpreendido por um ambiente sóbrio e macabro e percebe que seu amigo não está bem de saúde. Além disso, tem uma irmã gêmea, Madeline, sendo estes os únicos herdeiros da misteriosa família Usher.

Na adaptação fílmica, o protagonista Roderick Usher, preocupado com uma incurável loucura que herdou de sua família, tenta, durante todo o filme, impedir que sua irmã Madeline se case com a personagem Phillip Winthrop, no intuito de acabar com a continuidade da herança maldita.

O termo técnico *mise en abyme*, voltado a um procedimento heráldico, descoberto inicialmente por Gide em 1891, “[...] infere noções de profundidade, infinito, vertigem e queda” (DÄLLENBACH, 1979: 17). Esse termo se apresenta como um caminho que oferece segmentos variados para a construção de

significado, considerando que, se esses segmentos estiveram separados, podem provocar uma desarticulação na rede de relações e cruzamentos de ideias. De acordo com Lucien Dällenbach, *mise en abyme* é “[...] todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém [...]” (1979: 18), gerando a ideia de um reflexo, um espelho da obra que o inclui.

Nesse sentido, a partir de *Usher* é possível compreendermos a trama textual construindo um novo significado e reproduzindo ideias de outros textos, o que ocasiona um gesto de (des)construção de leituras sobre as obras. O jogo de espelhos dentro de narrativas como as de Poe e Corman desenvolve um jogo de analogias que se caracteriza como elemento de duplicação, histórias dentro de histórias.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE A *MISE EN ABYME*

Dällenbach (1979: 76) discute sobre a *mise en abyme* como “uma citação de conteúdo ou um resumo intertextual”, como uma unidade narrativa que promove uma repetição interna de ações ficcionais, o que poderíamos considerar como metalinguística. Possui a função de revelar por analogia ou contraste, de acordo com a reprodução mimética, a restrição de significados no sentido de particularização ou de generalização — expansão semântica. O autor acrescenta que

Não se há de espantar que a função narrativa de toda *mise en abyme* ficcional se caracteriza fundamentalmente por um acúmulo de propriedades comuns da interação e do enunciado de segundo grau, isto é, a atitude de dotar a obra de uma estrutura forte, de assegurar melhor sua significação, de fazê-la dialogar consigo mesma e de provê-la de um aparelho de auto-interpretação. (DÄLLENBACH, 1979: 76).

A literatura e outras artes conseguem naturalmente desenvolver relações de semelhanças com diversas produções artísticas,

assim como, em muitos casos, desenvolvem um diálogo consigo mesmas, o que permite ao leitor, espectador, apreciador ou crítico, uma leitura interpretativa por meio dos reflexos dessas artes.

Todo trecho de uma narrativa, seja ela literária, audiovisual ou dramática, que realiza uma relação intertextual com a própria obra que o contém, pode ser considerado *mise en abyme*. Dessa forma, funciona como um reflexo, um espelho que caracteriza uma reduplicação da narrativa, uma primeira que inclui uma segunda e a repete, “todo espelho interno que reflita a narrativa por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal” (DÄLLENBACH, 1979: 52).

No momento em que consideramos um trecho de uma obra literária como abismo, é possível realizar uma reflexão de muitos elementos que ela apresenta; esse trecho reduplicado permite que a especularidade, que se aproxima da perfeição, seja refletida na obra. Nara Maia Antunes (1982: 65) afirma que “[...] o mundo real inclui a obra literária que reflete este mundo; a obra literária inclui um fragmento reflexivo que a espelha; o fragmento reflexivo pode incluir um fragmento que o reflete ao infinito [...]”. No caso do cinema, Antunes (1982: 129) acrescenta que “[...] precisamente devido às sinergias existentes entre o pictórico e o narrativo (mais concretamente no cinema dito ficcional), não poderia deixar de a eleger como o efeito de estilo mais auto-revelador”. Por esse viés, é possível observar que, quando falamos de *mise en abyme*, estamos diante de uma obra artística que reflete o seu interior para si mesma.

Dällenbach (1979) apresenta duas condições que podemos considerar importantes para a compreensão de construção de abismos, reportando-se sempre aos fatos e figuras da diegese: um conteúdo sempre duplicado e uma estrutura reflexiva de duplo sentido literal ou metafórico que se manifesta impreterivelmente em relação à totalidade da obra.

Na primeira condição, ocorre uma duplicação no interior da narrativa a partir de diferentes formas, mas sempre na diegese dos personagens. Isso acontece em vários enunciados, considerando que o narrador pode ser o único a contar a própria narrativa, mas inserido em duas situações temporais. Nesse caso, por exemplo, a história é suspensa e apresenta uma pas-

sagem para outro espaço diegético, como os sonhos e as representações visuais ou auditivas. A segunda condição de *mise en abyme* apresenta um diálogo com a alegoria, representando um conjunto formado por metassignificação: uma metáfora representada pela “estrutura de duplo sentido”, ou seja, um sentido literal e outro figurado.

Segundo Chinita (2008), a *mise en abyme* de enunciado (ficcional) consegue realizar uma duplicação da história contada, o que, segundo a autora, poderíamos chamar de “resumo intertextual”. Nesse contexto, Dällenbach (1979) apresenta uma tipologia que estrutura essa *mise en abyme* de enunciado, construindo uma relação de analogia entre o segmento em abismo e o objeto de origem: reduplicação simples (reflete “uma mesma obra”, observando as relações entre a obra primeira e segmento incluso); reduplicação *ad infinitum* ou “interminável” (“a mesma obra”, relações entre os termos e seu perfeito mimetismo) e reduplicação aporética (reflete “a própria obra” numa relação de identidade). No caso da reduplicação repetida *ad infinitum*, principalmente quando aplicada ao cinema, devido à técnica de “encaixamento progressivo”, temos diversas possibilidades de levantar questões entre o mundo da obra e o do vidente. De acordo com Chinita (2008: 139), “a multiplicidade de enquadramentos potencializa um maior questionar da nossa própria realidade de videntes externos ao filme, na medida em que o ‘lado de cá’ se afirma em parte como uma extensão ‘daquele lado’”.

Na área do cinema, Sébastien Févry, na obra *La mise en abyme filmique: essai de typologie* (2000), também trouxe algumas discussões sobre a *mise en abyme* como um sistema dividido em duas áreas de construção em abismo: “homogénea”, considerando apenas o som ou a imagem, e “heterogénea” observando todos os recursos cinematográficos.

Dessa maneira, a partir das ideias apresentadas por Févry (2000), na *mise en abyme* de enunciação, o cinema desenvolve vários elementos reflexivos que se tornam mais visíveis e marcam o discurso apresentado nas obras. Os filmes que mostram a sua recepção são histórias mascaradas de discursos, que não deixam de ser narrativas, tendo a técnica de enunciação sobreposta a tudo.

Ulrich Wicks (1980) define a essência da metaficção como uma “ilusão intratextual” e uma “textualidade fugidia” (como técnica de enunciação), fugindo da estrutura narrativa que conta seu enredo de forma linear. Nesse sentido, na modernidade, é comum observarmos a construção em abismo na literatura e no cinema.

Nessas circunstâncias, quando os filmes se desdobram a partir de seções formadas por uma subjetividade, conforme a sua natureza e enunciado, podem apresentar uma recepção em que os enunciados se mostram com uma penetração recíproca. Assim, é possível compreendermos o que Dällenbach (1979: 140) aborda sobre a *mise en abyme*: ela não atua sozinha, mas num “sistema de alianças, obrigadas ou voluntárias”.

2 O CONTO E O FILME: A *MISE EN ABYME* EM *USHER*

Dällenbach (1979) afirma que a *mise en abyme* se revela de forma progressiva e controlada. Dessa maneira, as relações de semelhança são indispensáveis para que os fragmentos incluídos nas obras se tornem duplos, mesmo que de forma imperfeita. No conto de Poe e no filme de Corman, a reduplicação se constrói pela sugestão.

No conto, a presença da *mise en abyme* desenvolve a reiteração interna da ação ficcional. O narrador personagem promove uma reduplicação de forma implícita e por uma construção reflexiva, responsável pela produção da narrativa. O cenário é descrito pelo narrador como um lugar de tristeza, a estação que prevalece é o outono, o tempo em que as folhas caem, que pode ser entendido como uma metáfora para a “queda” da casa e da família *Usher*, já sugerida pelo título.

Na produção audiovisual, a construção de abismos é feita por meio de segmentos que se ligam ao todo do filme e por uma relação sistemática de fragmentos ligados ao tema da obra. Quando os recursos utilizados para produção de cinema, como a filmagem, ângulos, enquadramentos, os filmes dentro do filme, são intencionalmente desenvolvidos para construir referências, representam uma reduplicação com foco na produção e recepção cinematográfica.

A adaptação fílmica de Roger Corman, ao contrário da obra original, apresenta, no início da narrativa, um cavaleiro (Philip Winthrop) que vai à casa para encontrar com sua noiva Madeline Usher e levá-la para Boston. Mas Roderick, seu irmão, se opõe ao relacionamento dos dois, afirmando que eles possuem uma maldição, que se revela no conto de Poe.

A partir da construção que o narrador personagem realiza no filme, é possível considerar que a produção e a recepção do próprio enunciado representam a forma como a *mise en abyme* de enunciação pode se tornar presente em termos diegéticos, através de elementos na narrativa que não estão explícitos, algo que Dällenbach (1979) define como “tornar visível o invisível”. Essa enunciação em abismo caracterizada como produtora e receptora de um mesmo tema da narrativa, atuam como personagens “autoras” e “leitoras”, no caso, criando e observando a história: “É ao protagonista receptor ou a outras personagens com valência clara de espectadores que muitas vezes cabe a função de narrador delegado, a qual comporta a produção de narrativas (muitas vezes apresentadas como fluxo mental)” (CHINITA, 2008: 148).

Poe e Corman criaram obras que constroem no leitor/espectador a visão de um espaço imaginativo que é induzido pelo narrador e que gira em torno da casa dos *Usher*, nos afastando da realidade e de um espaço que está distante do mundo. Na obra fílmica, o personagem Philip Winthrop apresenta semelhantes impressões diante do ambiente que encontra. No entanto, possui uma bravura que se sobrepõe ao medo, por estar em busca da sua amada Madeline Usher: “[...] até que enfim avistei, com as primeiras sombras da noite, a melancólica Casa de *Usher*. Não sei por quê, mas, assim que entrevi a construção, um sentimento de intolerável tristeza apoderou-se de meu espírito” (POE, 2017: 53).

A *mise en abyme* de enunciação dá ênfase ao processo de produção do texto e ao narrador da história quando ele participa do enredo. A forma como o discurso é apresentado torna evidente o processo de produção e recepção pelos leitores. Essa reflexibilidade, que geralmente se encontra interna, se torna um caminho mais desafiador para os leitores visualizarem a trama

do texto; além disso, remete-nos para elementos que estão além do enunciado, mas é possível percebê-los como pressupostos, pois estão presentes de alguma forma.

A obra como enunciação reflete o que há fora da narrativa, no caso, o mundo dos seus produtores e receptores. Essa discussão preconiza a abertura de incessantes jogos de espelhos que podem, ao mesmo tempo, clarificar a compreensão das obras em análise, torná-las mais densas, o que se caracteriza como uma liberdade poética autoral.

O narrador, durante a sua estadia na casa de seu amigo Roderick Usher, leu os versos do poema *The Haunted Palace* (O Palácio Assombrado) e a obra *Mad Trist* (Assembleia dos Loucos), que reproduzem os pensamentos do protagonista sobre a previsão de alguns eventos, do fim de sua existência e do seu patrimônio. Os textos apresentam elementos que contribuem com o processo de significação das narrativas de Poe e Corman.

Na narrativa literária, o poema *The Haunted Palace* e a obra *Mad Trist* fazem com que os personagens passem a noite em um sentido espacial e não apenas em termos temporais. Embora o narrador não queira acreditar totalmente na relação das obras com a situação de Roderick, o que se caracteriza como uma história duplamente ficcional, é possível enxergar a “loucura deploável” (POE, 2017: 59) de Roderick, por meio dessa duplicação no texto. Da mesma maneira, algo acontece com o leitor dessa narrativa: ele sustenta a imaginação da mansão dos Usher, mas seu foco se volta para o cenário duplamente imaginativo.

Essa relação com o ambiente sombrio, inquietante e macabro da casa dos Usher, representa uma duplicação do poema, Poe consegue fazer uma escolha de vocábulos que duplica o sentido da própria história. A escolha da palavra “alaúde afinado” (POE, 2017: 63) para o poema, por exemplo, remete ao instrumento que Roderick costumava tocar, sempre tendo preferência pelos instrumentos musicais de corda. No poema, também é apresentado “um rio apressado e caudaloso”, uma referência ao rio que havia ao redor da mansão dos Usher e que duplica a sua imagem, destacando a relação dos irmãos que são gêmeos. No final das narrativas, literária e fílmica, os irmãos morrem e a casa desaparece dentro do próprio rio.

Na adaptação de Corman, o poema é retratado por Roderick como uma história para Philip em voz *over*, com a apresentação de algumas cenas que mostram a paisagem com a vegetação viva e saudável, mas que, posteriormente, deu lugar às trevas e às sombras. O poema nos leva a lugares representados por duplicações que servem como espelho da própria narrativa, apresentando fatos dentro de outros fatos que se relacionam e dão sentido às interpretações tanto do narrador personagem quanto dos leitores e espectadores das obras.

O poema *The Haunted Palace* (O Palácio Assombrado) também representa a *mise en abyme* no desenvolvimento das narrativas. Segundo o narrador do conto, os versos “[...] eram, tanto nas notas quanto nas palavras de suas loucas fantasias (pois ele muitas vezes acompanhava a música com improvisações verbais rimadas), resultado da intensa e imperturbável concentração mental” (POE, 2017: 62). Os versos foram cantados na companhia de seu amigo que foi lhe visitar, e narra a história de um palácio com uma arquitetura belíssima, um lugar verde, que chamava a atenção de todos que por ele passavam. Entretanto, sem explicações claras, ele foi destruído pelas trevas e tornou-se mal-assombrado.

Os episódios de *Mad Trist*, de Sir Lancelot Canning, formam um campo psicológico à medida que as imagens da mansão são substituídas. Há uma fusão de espaços ficcionais construídos pelo leitor. Assim como o narrador experimenta um sentimento de espanto no nível ficcional, o leitor real se insere, no nível psicológico, em um campo de estranheza e sensação conflitante.

O livro *Mad Trist* narra a história de um herói chamado Ethelred que, em uma invasão a uma ermida, encontra um dragão

[...] com língua de fogo, que montava guarda ante um palácio de ouro, com assoalhos de prata; e sobre a parede havia um escudo brilhante, no qual se lia a seguinte legenda: “Quem até aqui entrou, conquistou seu direito, se matar o dragão terá este escudo em seu peito.” (POE, 2017: 69).

No fim da narrativa, Ethelred consegue matar o dragão e o que mais impressiona o narrador são os acontecimentos que ocorriam simultaneamente na mansão dos Usher.

Nesse paralelismo imaginativo, o protagonista constrói uma relação da personagem Ethelred com Madeline, a irmã gêmea de Roderick. Ela havia sido enterrada no sótão da mansão ainda viva e posteriormente volta ao espaço imaginativo principal. Dessa maneira, a descrição do narrador apresenta as relações entre Madeline e a personagem duplamente ficcional Ethelred.

Aqui, outra vez parei abruptamente, agora com a sensação de tremenda surpresa, pois não podia haver qualquer dúvida de que, desta vez, ouvi realmente (embora fosse impossível dizer de onde provinha) um grito ou rangido baixo, aparentemente distante, mas áspero, prolongado, singularmente agudo e dissonante, a exata reprodução daquilo que minha fantasia imaginava como o guincho do dragão descrito pelo romancista. (POE, 2017: 70).

A partir dessa leitura, é possível encontrar, nas obras em análise, o que Chinita (2008: 140) descreve como *mise en abyme* de enunciado: “uma ‘história dentro da história’ a qual é (micro-narrativa especular dentro da macronarrativa que é a obra)”. Nesse sentido, a construção em abismo presente em *Usher* não se limita apenas em apresentar especificidades em relação ao tempo, mas serve para prender a atenção dos leitores e conduzi-los no seu percurso de leitura.

A duplicação também se desenvolve no filme de Corman por elementos de cenografia. Os quadros com retratos da família, além de fazerem parte da decoração da mansão dos Usher, se relacionam ao destino dos dois irmãos. São pinturas expressionistas possivelmente feitas pelo próprio Roderick e produzidas com várias cores fortes, o que nos mostra o quanto o protagonista está preso aos seus antepassados, que além de estarem presentes em toda a casa por meio dessas pinturas, foram

enterrados nos fundos da mansão. Esses elementos cenográficos revelam para o espectador que os irmãos estão presos à casa e que não podem escapar de seu passado. Além disso, é um lembrete sombrio que reforça e influencia a loucura dos personagens.

De acordo com uma nomenclatura apresentada por Dällenbach (1979), o protagonista é um enunciador da obra e, na maioria das vezes, um observador à margem do enredo, o que o caracteriza como um receptor, como podemos observar em Roderick Usher. Há um momento em que a personagem principal para a reflexão sobre a história, dessa forma, quando ele se torna leitor da história interpretada por si mesmo, isso se configura como a *mise en abyme* de enunciado e como a *mise en abyme* de enunciação. Dällenbach (1979) também reforça a ideia de que o protagonista pode ser um enunciador produtor, em vez de enunciador receptor, no momento em que ele exerce a função de escritor ou artista, garantindo um envolvimento que discorre sobre a relação entre vida e arte.

A partir do conto de Poe, o filme reproduz um discurso narrativo que reforça o ambiente obscuro em que a história é apresentada para os espectadores. No conto, o narrador conta que Roderick, por meio de suas telas, conseguia expressar um terror intenso e insuportável que nem mesmo pesadelos, alucinações e fantasias conseguiam aterrorizar a mente da mesma forma. O narrador descreve um dos quadros de Roderick enfatizando que:

Era um quadro pequeno, representando o interior de uma câmara ou túnel imensamente longo e retangular, com paredes baixas, lisas, brancas e sem qualquer interrupção ou adornos. Certos detalhes do desenho conseguiam dar muito bem a ideia de que essa escavação ficava a uma extrema profundidade, abaixo da superfície da terra. Não se via qualquer abertura em toda a sua vasta extensão nem se percebia tochas ou qualquer outra fonte de luz artificial. No entanto, uma torrente de intensos raios jorrava, banhando tudo num esplendor cadavérico e antinatural. (POE, 2017: 61).

A personagem Madeline é caracterizada como uma personagem sensível e, em outros momentos, como uma louca, causando muitos conflitos que resulta na morte de seu irmão, que, posteriormente, morrem juntos em meio ao fogo que destrói a mansão. Como na adaptação, Philip é apaixonado por Madeline. Ele tenta salvar a amada, mas o fogo define o fim da família Usher. No conto, enxergamos uma mulher misteriosa, pálida e trêmula, que apenas com um grito anuncia a morte previsível, de acordo com os acontecimentos da narrativa. No filme, a personagem aparece e conduz diversas cenas, se apresenta sensual e com roupas provocantes. O nome de Madeline foi omitido durante muito tempo no conto, mas no filme de Corman ela é o centro de toda a história.

O narrador relata que fugiu da mansão em meio a uma furiosa tempestade e que, após atravessar o caminho, uma imensa luz aparece sendo projetada pela lua cheia cor de sangue quando a casa dos *Usher* cai partida ao meio. A casa e os corpos seguem o mesmo caminho, unidos por uma forma inexplicável e partilhando dos mesmos sofrimentos até a morte.

Fugi aterrorizado daquele quarto e daquela mansão. A tempestade ainda soprava com toda a fúria lá fora, quando atravessei o carreiro. De repente fulgurou sobre o caminho uma luz fantástica, e me virei para ver de onde podia provir luminosidade tão estranha, pois atrás de mim só havia a vasta casa e suas sombras. A irradiação vinha da lua cheia e cor de sangue, já baixa no horizonte, e brilhava agora vivamente através daquela fenda antes quase invisível, à qual já me referi, que descia em ziguezague do teto até a base do edifício. (POE, 2017: 72).

Diante dos abismos narrativos presentes na obra de Poe e Corman, algumas questões não são totalmente reveladas. Há muitas possibilidades de interpretação devido às duplicidades apresentadas nas narrativas. O narrador personagem não nos

assegura a veracidade dos fatos, pois devido ao contato com a mansão e com o próprio Roderick, ele esteve inserido em um ambiente perturbador, o que oferece ao leitor e espectador uma duplicidade de informações e múltiplas interpretações do texto.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os irmãos Roderick e Madeline, o narrador e o próprio protagonista, uma das pinturas abstratas semelhante a uma catacumba, o poema *O Palácio Assombrado* e o romance *The Mad Trist*, a casa refletida no lago, são exemplos de duplicação na história e que se encontram e refletem a própria história. Em ambas as obras analisadas neste artigo, é possível perceber a forma como cada uma delas apresenta os abismos que constroem significados múltiplos por meio de uma ambientação sombria e narrativas fantásticas.

Roderick e Madeline estavam inseridos em ambas as obras e em uma condição psicológica, considerando que, para ele, os dois deveriam ter o mesmo fim trágico. No conto, é evidente nas palavras de Roderick que eles possuem uma doença que esteve presente em toda a família, como uma herança genética que vem sendo transmitida de geração em geração. O narrador personagem compreende essa enfermidade ao longo do conto, ligada às questões psicológicas, também presentes na adaptação fílmica. Dessa forma, inserido em uma atmosfera de medo, a maneira como o narrador apresenta a história deixa o leitor sem compreender se os fatos dentro do universo diegético são ou não reais, o que caracteriza os diversos abismos narrativos da obra de Poe.

Os quadros que fazem parte da decoração da mansão na adaptação fílmica, assim como a pintura com traços expressionistas descrita no conto, são recursos metalinguísticos que evidenciam a relação com a morte, e que evidenciam como eles ainda estão inseridos na maldição herdada da família. Além disso, o poema e o romance apresentados no conto refletem de forma significativa a narrativa dos irmãos Usher, remetendo à situação da própria casa, assim como a aspectos da relação sombria entre eles.

A atmosfera fantástica apresentada nas obras é criada a partir de uma mobilização intensiva de elementos textuais que podem ser configurados como *mise en abyme* de enunciados, construídos e evidenciados pelo narrador personagem no conto e pelo personagem Phillip na adaptação fílmica, ambos inseridos em um espaço de caráter sobrenatural. Mesmo diante dos diversos elementos intertextuais discutidos até aqui, não há dúvidas de que as explicações não são suficientes para revelar os motivos pelos quais os personagens estavam inseridos em eventos sobrenaturais. As narrativas desenvolvem, ao seu modo, um caráter polissêmico que desafia o leitor/espectador a atribuir diversos sentidos aos textos.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos:** Borges e a teoria da literatura. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CHINITA, Fátima. **O espectador (in)visível:** reflexividade na óptica do espectador em *Inland Empire*, de David Lynch. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Nova de Lisboa, F.C.S.H., 2008. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/5960>. Acesso em: 15 jun. 2020.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *In:* _____. Intertextualidades. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

FÉVRY, Sébastien. **La mise en abyme filmique:** essai de typologie. Liège: CEFAL, 2000.

HOUSE OF USHER. Produção e direção de Roger Corman. EUA: American International Pictures, 1960. 1 DVD, (79 min), color, mono.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe:** medo clássico. Tradução: Márcia Heloisa Amarante Gonçalves. Ilustrações: Ramon Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. Coletânea inédita de contos Edgar Allan Poe.

WICKS, Ulrich. “Borges, Bertolucci and Metafiction”. *In:* CONGER, Cyndy M.; WELCH, Janice R (ed.). **Narrative Strategies:** original essays in film and prose fiction. [S. l.]: Western Illinois University, 1980, p. 19-35.