



# O PROCESSO DE CARNAVALIZAÇÃO EM “BERÊ”, DE CONTOS DO EDGAR (2013)

---

THE CARNIVAL PROCESS IN “BERÊ”,  
OF CONTOS DO EDGAR (2013)

Luciana Lacerda de Carvalho<sup>1</sup>  
*Instituto Federal do Norte de Minas Gerais - IFNMG*

*Resumo:* Trata-se de uma análise quanto à presença de elementos carnavalescos em “Berê”, capítulo da série *Contos do Edgar* (2013), dirigida pelo brasileiro Pedro Morelli, uma adaptação do conto *Berenice* (1835), do escritor estadunidense Edgar Allan Poe. Considerando a obra adaptada independente da que lhe deu origem, os elementos de carnavalização propostos por Bakhtin são demonstrados na obra de vídeo, derivada do conto de Poe. Uma breve abordagem do conto de efeito de Poe também se faz presente neste trabalho. A contextualização do conto é vista sob o conceito de carnaval, existente nos estudos bakhtinianos.

*Palavras-Chave:* Adaptação; Bakhtin; Carnavalização

*Abstract:* This is an analysis of the presence of carnival elements in “Berê,” a chapter in the series “Contos do Edgar” (2013) directed by the Brazilian Pedro Morelli, an adaptation of *Berenice’s* short story (1835) by Edgar Allan Poe. Considering the adapted work independent of the one that gave rise to it, the elements of carnivalization proposed by Bakhtin are demonstrated in the video work, derived from Poe’s short story. A brief approach to Poe’s tale of effect is also present in this work. The contextualisation of the tale is seen under the concept of carnival present in Bakhtinian studies.

*Keywords:* Adaptation; Bakhtin; Carnivalization.

---

<sup>1</sup> Endereço eletrônico: [lula.moc@gmail.com](mailto:lula.moc@gmail.com).

---

## INTRODUÇÃO

No ano de 2013, houve o lançamento, no canal de TV por assinatura FOX, de uma série denominada *Contos do Edgar*, que se baseava em contos do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Dirigida por Pedro Morelli, ficou, posteriormente, denominada como microssérie, por conter, apenas, cinco episódios, com duração média de 30 min cada e por não ter tido, até o momento, uma segunda temporada.

Dentre os cinco episódios mencionados, o primeiro aborda o conto *Berenice* (1835), um dos mais assustadores dentro da temática gótica dos contos poeanos. Esse capítulo, “Berê”, traz o enredo do conto, adaptado à cidade de São Paulo na atualidade, assim como os quatro demais, que revelam outros trabalhos de Poe. Sobre isso, o diretor da microssérie argumentou:

A obra de Poe é extremamente macabra e fúnebre. Ela fala da perversão da mente humana, que atravessa séculos intacta. A cidade de São Paulo tem um lado cinzento e sombrio, que serve perfeitamente como cenário para a adaptação dos contos. 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 (OLIVEIRA, 2013).

Edgar Allan Poe (1809 – 1849), um dos maiores nomes da literatura americana ficou muito conhecido pelos seus contos de terror e mistério, como também pelo rigor que impunha a essa categoria narrativa, o que ficou conhecido como “conto de efeito”, ou “efeito Poe”:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1999, p. 2).

Isso significava que, para Poe, uma característica imprescindível para o sucesso de um conto era que este fosse breve, para não desviar a atenção do leitor. Além disso, para complementar essa “receita”, o escritor norte-americano complementou que o contista já deveria ter em mente qual sentimento pretendia causar no leitor, antes de começar a escrever, conforme resumiu Ogliari (2014):

Poe concentrou-se em estudar a extensão e a reação que o “verdadeiro” conto causava no leitor, a qual rotulou como efeito, apontando que em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão deveria ser o ponto de maior importância: unidade de efeito ou unidade de impressão foi o nome que deu a essa forma, essa reação que o conto teria de causar em quem o lesse. Destinou, com isso, várias questões ao autor – aterrorizar? encantar? enganar? – para que fossem pensadas por ele antes de escrever sua narrativa, tendo como objetivo trabalhar, posteriormente, a partir de sua escolha, para “fisgar” o leitor (p.46).

---

Já em relação à microssérie, podemos perceber, principalmente, o efeito concernente à duração, pois cada capítulo se desenvolve em curto espaço de tempo, conforme veremos posteriormente, de forma breve.

O ponto principal a ser abordado na análise dos dois textos, tanto no escrito quanto no de vídeo, é o elemento carnavalesco proposto pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Seus estudos sobre o discurso, relações dialógicas e o romance revolucionaram o pensamento da filosofia da linguagem.

Segundo Fiorin (2008, p. 17), “há três eixos básicos do pensamento bakhtiniano: unicidade do ser e do evento; relação eu/outro; dimensão axiológica. São essas coordenadas que estarão na base da concepção dialógica da linguagem”.

O conceito de carnavalização para Bakhtin será evidenciado na obra de vídeo, em relação ao conto escrito por Poe, demonstrando os efeitos do popular e do rebaixamento, da obra adaptada sobre a obra fonte.

## 1 O PROCESSO ADAPTATIVO

A adaptação de obras literárias internacionais para o cinema, televisão ou quaisquer obras de vídeo no Brasil tem se mostrado, na atualidade, ligada às características inerentes a produções brasileiras. Essas características se referem à utilização de cenários de periferia, utilização de linguagem chula, valorização da sexualidade, que, quando aludem a algumas obras adaptadas da literatura clássica mundial, é possível afirmar que foi utilizado o processo de carnavalização. Contudo, antes de passarmos para a análise do episódio televisivo, em relação ao conto de Edgar Allan Poe, necessário se faz conceituar alguns termos, para que não haja conflito ou ilusão de preconceito quanto à produção nacional.

O primeiro termo a ser considerado é “adaptação”. Segundo Coelho e Sobreira (2017, p. 277), “a própria noção de adaptação já pressupõe uma relação intertextual, pois de modo implícito é possível interpretar que na palavra ‘adaptar’ está posta a relação de uma obra com outra. Sendo assim, a adaptação pode ser considerada uma prática intertextual”. Portanto, a adaptação é o processo de interpretação de determinada obra, que resulta na construção de outra, no mesmo ou em diferente formato. Consideramos formato aqui como o modo como a obra se apresenta: em forma de livro, audiovisual, pintura, fotografia, filme, etc.

Conforme Hutcheon (2013, p. 30), adaptação pode ser: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. Considerando as três possibilidades, a última opção é a que mais se encaixa ao estudo quanto à relação entre as obras aqui trabalhadas.

---

Sendo a fonte e o produto obras distintas, consideramos que houve uma adaptação intertextual, no caso das obras aqui analisadas, pois “é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais se estabelece algum tipo de relação” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 17). Ainda segundo Cury (1982, p. 119), “a intertextualidade ultrapassa o limite da criação para inscrever em si mesma a multiplicidade das leituras”.

## 2 BAKHTIN: O DIALÓGICO E O CARNAVALESCO

### 2.1 O conceito de dialogismo

Segundo Fiorin (2008, p. 18), as relações dialógicas seriam uma espécie de elo entre as teorias do escritor russo. Nos estudos realizados pelo Círculo de Bakhtin, a teoria da linguagem sempre foi o tema principal e, dentro desses estudos, o teórico propôs o que seria, em sua visão, o que ele chamou de dialogismo:

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (BAKHTIN, 2002, *apud* BRAIT, 2016, p. 56).

Segundo o pensamento dialógico proposto, todo texto está inacabado, pois uma vez que o discurso é responsivo, cada enunciado acaba por perpassar, ou ser perpassado, nas palavras de Fiorin (2008), pelo enunciado do outro.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN, 1988, p. 88).

Dentro desse princípio dialógico, Bakhtin trabalha outros conceitos, como a polifonia, o cronotopo e demais estudos sobre o romance, sendo este, segundo Rodrigues (2012, p. 99), seguindo duas linhas: um novo interesse por esse gênero textual e uma discussão sobre sua história, retornando sua base às manifestações folclóricas, como veremos a seguir.

### 2.2 A visão carnavalesca

O carnaval, da forma que a maioria dos brasileiros conhece, não tem o mesmo sentido que Bakhtin (1987) relata em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. O carnaval a que ele se refere não tem objetivos econômicos, busca por fama ou uma forma de exclusão social. Os festejos de que tratam os comentários do estudioso sobre a obra de

---

Rabelais remontam à cultura de uma época passada, mais especificamente, a Idade Média e o Renascimento, buscando as bases para o estudo das origens do romance no folclore e no riso (RODRIGUES, 2012, p. 99). Para Bakhtin, segundo Rodrigues (2012, p. 103), “o romance moderno tem suas origens, justamente, nas fontes cômicas populares”.

“As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de ‘caráter não-oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral [...]”, cita Bakhtin (1987, p. 2). Orientando-se pelos festejos realizados na Idade Média e no Renascimento, o teórico russo descreve sua visão da carnavalização no trabalho de Rabelais:

Na verdade, o carnaval ignora toda a distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval, por sua própria natureza, existe para o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida que não a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1987, p. 6).

O que podemos depreender das palavras do teórico é que o carnaval não é para ser visto, mas vivido. É uma festa na qual o povo e a aristocracia se tornam iguais. Não há divisão de classes, não há palco, não há separação. Todos comemoram, deixando transparecer o riso e deixando fluir as necessidades e as vontades mais naturais do ser humano, como “entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais” (BAKHTIN, 1987, p. 19). Isso faz parte da cosmovisão carnavalesca, com suas *mésalliances*, ou seja, aproximação dos contrários.

O contraste do alto e baixo, inferior e superior é a representação do céu e da terra, ou seja, do divino e do profano. Neste caso, há um rebaixamento, não em sentido pejorativo, mas como o celestial (em cima) sendo substituído pelo humano (abaixo):

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra em um movimento concebido como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente: mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (BAKHTIN, 1987, p. 19).

Portanto, na visão de Bakhtin, a carnavalização é um processo de humanização, que preza pela coletividade, igualdade, participação, pelo grotesco, riso e pelo rebaixamento.

---

O carnaval de que trata Bakhtin é um espetáculo muito diferente do carnaval de nossos dias. Não é apenas um período de cessação do trabalho nem é uma apresentação a que se assiste. Não tem palco, não tem ribalta, não tem atores, não tem espectadores. Todos participam dele ativamente. Por isso, não é uma festa que se presencia, mas que se vive (FIORIN, 2008, p. 92).

Demonstraremos, posteriormente, como esse conceito se aplica à adaptação do conto *Berenice* (1835), de Edgar Allan Poe, manifesta no primeiro episódio da microssérie *Contos do Edgar* (2013).

### 3 RESUMO DAS OBRAS

Neste capítulo, abordaremos, brevemente, o enredo do texto literário *Berenice* (1835) e do episódio “Berê”, da microssérie *Contos do Edgar* (2013), para que o leitor possa, ao ler a análise sobre a carnavalização que se apresenta no audiovisual, sentir-se mais familiarizado com as obras.

#### 3.1 O conto

O conto *Berenice* foi publicado em 1835 pelo escritor norte-americano Edgar Allan Poe e conta a história do monomaniaco Egeu, pertencente a uma família aristocrática, em cujo casarão vivia enclausurado, em virtude de seus males psicológicos, dentre eles a monomania, uma espécie de transtorno obsessivo-compulsivo. Lá também morava sua prima, Berenice, que, ao contrário de Egeu, era plena de saúde e gostava de andar livremente pelas colinas.

Acontece que, em determinada época, Berenice foi acometida de uma enfermidade que lhe afetou física e psicologicamente, tendo de se manter também dentro do solar. Egeu, talvez por pena ou por um dia ter nutrido certa afeição pela prima, resolveu pedi-la em casamento e os dois assumiram esse compromisso. Mas, à medida que o tempo passava, Berenice ia ficando cada vez mais doente, a ponto de emagrecer muito, perder sua beleza anterior e desenvolver a catalepsia, desmaios que resultavam em sono profundo, com sinais vitais praticamente imperceptíveis, como se estivesse morta, que a faziam acordar após horas ou dias.

Um dia, faltando pouco tempo para o casamento, ao passar na frente da biblioteca, reduto de Egeu, Berenice parou na porta e lhe sorriu, mostrando os dentes, única parte preservada de seu corpo. Egeu ficou obcecado pelos dentes da noiva e só pensava neles, passando horas na biblioteca, atormentado por aquela visão, quando uma criada vem lhe avisar que Berenice morrera. Ao entrar no quarto da moça, já preparada para a cerimônia fúnebre, Egeu pensou ver-lhe mexer um dedo e os dentes aparecerem, como num sorriso e ele acaba evadindo-se do local, aterrorizado.

De volta à biblioteca, ele tem delírios, que só são cortados por gritos e pela entrada de um criado, avisando que o túmulo de Berenice fora violado e ela



---

estava viva. Sua memória então vai voltando aos poucos e ele se lembra de ter aberto a sepultura da prima e lhe arrancado os dentes, mesmo observando que ela estava viva. A prova: uma pequena caixa de ébano sobre a mesa, a qual caiu no chão, espalhando os dentes da moça.

### 3.2 O audiovisual

O episódio “Berê” da microssérie *Contos do Edgar* (2013), dirigida pelo brasileiro Pedro Morelli, tem, como cenário, um bar na periferia de São Paulo, nos tempos atuais. Berenice, ou Berê, era cantora nesse bar, no qual também trabalhava seu primo, Cícero. Berê começou a ter problemas em suas apresentações por não poder sorrir, pois tinha vergonha de seus dentes defeituosos. Seu primo então se ofereceu para pagar um tratamento dentário a ela, e, para isso, violou um túmulo para furtar os pertences de valor, enterrados com o defunto, vendê-los e cobrir a dívida.

De dentes novos, Berê fez sucesso e aumentou a freguesia do bar. Contudo, Cícero começou a ficar obcecado pelos dentes novos da prima. Eles começaram então uma relação amorosa, que foi atrapalhada pelas constantes reclamações de Berê quanto a dores na gengiva. De volta ao consultório dentário, o dentista detectou uma infecção e sugeriu a retirada das próteses e sua substituição, o que Cícero não aceitou e resolveu tratar a prima com anti-inflamatórios.

Porém, a situação de Berenice só piorava e, um dia, após ser obrigada a cantar, mesmo não aguentando, ela desmaiou no palco e foi dada como morta. Deste ponto em diante, temos uma sucessão de cenas do psicológico de Cícero, lembrando-se do velório de Berê, interrompida pela chegada da dona do bar, que lhe contou que Berê estava viva, mas que o túmulo tinha sido profanado. Daí, Cícero começou a se lembrar de ter ido ao cemitério e aberto a sepultura de Berê, tirando-lhe os dentes, enquanto ela o arranhava e tentava gritar. Não acreditando no que fez, pegou uma latinha de cera, escondida no cano de esgoto e jogou-a no chão, deixando cair as próteses de Berê.

Feito esse resumo, passaremos a seguir a identificar os elementos carnavalescos, na visão de Bakhtin, presentes na obra audiovisual, em relação ao texto no qual se baseia, citando os trechos que comprovam essas características.

## 4 “BERÊ”: UMA VISÃO CARNAVALESCA DE BERENICE

A questão a ser tratada pode ser vista na transposição espaço-temporal do conto. Edgar Allan Poe pertence ao rol dos grandes escritores mundiais e suas obras são consideradas clássicas. Aqui, a palavra “clássico” não quer, de maneira alguma, fazer um julgamento de superioridade do texto literário sobre o audiovisual: clássico, na concepção deste trabalho, significa que o autor e sua

---

obra atravessaram o seu tempo, perdurando pelas gerações seguintes. Apesar de ser um conto de terror, ao estilo gótico do escritor norte-americano, o rigor de sua escrita e sua teoria quanto ao “conto de efeito” fizeram com que suas obras fossem consideradas idealizadas, quase canônicas.

Já o diretor brasileiro Pedro Morelli, ao transpor *Berenice* do século XIX para a atualidade, acabou, tendo consciência ou não, carnavalizando a obra audiovisual produzida, nos moldes da análise que Bakhtin (1987) realizou do texto de Rabelais. Aqui, ocorreu o chamado “rebaixamento”, não no sentido de inferioridade, mas significando que o ideal se tornou real, o canônico se transformou em carnal (as *mésalliances* carnavalescas!).

Exemplificando esse rebaixamento, citamos os seguintes acontecimentos:

1 – No conto, temos a ambientação do enredo em um solar de uma família importante em local e data não informados; no episódio, temos um bar de periferia, nos tempos atuais, em plena cidade de São Paulo, o que faz com que a história seja a mais real possível.

A literatura carnavalizada é a da praça, lugar de contato livre e familiar. Então, seu espaço privilegiado são os lugares de encontro e contato de homens diferentes: as ruas, as tavernas, as estradas, os banheiros, as pontes de navio, os bordéis, etc. (FIORIN, 2008, p. 96).

2 – Ao “rebaixar” o texto, o diretor iguala a condição de suas personagens: apesar de haver a relação empregado – patrão, esta não é tão distante, socioeconomicamente, quanto a dos aristocratas e seus criados.

(...) durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo de especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais (BAKHTIN, 1987, p. 14).

3 – No conto, Egeu “pede a mão” de sua prima em casamento, momento idealizado por muitas moças; no episódio audiovisual, Cícero mantém relações sexuais com Berê nos fundos do bar, numa espécie de lavanderia, fazendo aflorar os desejos carnavais, em detrimento das tradições sociais.

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga o nariz, é em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (BAKHTIN, 1987, p. 23).

4 – Há comicidade e riso no audiovisual, em certos momentos, principalmente na cena em que Fortunato e Edgar, personagens que perpassam



---

os episódios, admiram o cartaz com a foto de Berê; já no texto literário, não vemos esse tipo de característica, apenas o sombrio perdura. Sobre o riso, Rodrigues depreende:

O grotesco em Rabelais, da perspectiva de Bakhtin, aponta para o caráter afirmativo do riso, diferente do que afirmavam os românticos, para os quais o riso não passava de “enfraquecimento” e “degeneração”, ou como em Hugo, um elemento de contraste para ressaltar o sublime (2012, p. 104).

5 – O linguajar chulo, com palavras de baixo calão contrasta com o vocabulário rebuscado do conto, exemplo da liberdade que a carnavalização traz, com a presença do humano e, até mesmo do riso, em algumas passagens.

No carnaval, cria-se um tipo de relações humanas que se contrapõe às relações sócio-hierárquicas da vida normal. As condutas, os gestos, as palavras liberam-se, pois, da dominação das situações hierárquicas. Eles tornam-se excêntricos, deslocados do ponto de vista da lógica habitual (FIORIN, 2008, p. 92).

6 – A descrição idealizada da beleza de Berenice se choca com os comentários de ordem sexual de Fortunato e, até mesmo, com os xingamentos que Berê recebe no bar, ao sorrir, com seus dentes podres.

A imagem clássica do corpo é sempre a de um corpo pronto, acabado, bem proporcional, em plena maturidade, depurado de todas as escórias do nascimento e do desenvolvimento (...) A estatuária grotesca mostra o corpo em sua ambivalência, num processo internamente contraditório de morte e vida (...) O corpo não é pronto e acabado. Por isso, todas as escórias do nascimento e da morte são representadas: gravidez, parto, desagregação corporal, deformidades, monstruosidades (FIORIN, 2008, p. 96).

Ainda, segundo Fiorin:

Derrubam-se as hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta, a veneração, a piedade, a etiqueta. Demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social ou qualquer outra forma de diferença (de idade, de sexo, etc.). Abolem-se as distâncias entre as pessoas: o contato é livre e familiar, os gestos libertam-se das coerções e o discurso é franco (2008, p. 92).

A carnavalização presente no episódio “Berê” não significa que a obra seja inferior à que lhe inspirou; pelo contrário, temos duas obras distintas, que se relacionam pelo processo adaptativo, e a carnavalização é mais um recurso que garante à obra de vídeo sua independência em relação à que lhe deu origem. Conforme Fiorin, interpretando a obra de Bakhtin, a carnavalização “é a transposição do espírito carnavalesco para a arte” (2008, p. 89).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo estudo feito, consideramos que o conto poeano *Berenice* (1835) e o episódio “Berê”, de *Contos do Edgar* (2013) se ligam por meio do processo adaptativo, do conto (fonte) para o audiovisual (adaptação). Essa relação cria um vínculo entre as obras, mas não tira a independência do audiovisual produzido.

---

Neste artigo, a carnavalização foi demonstrada na obra de vídeo, “Berê”, que era o objetivo principal deste trabalho. Os aspectos carnavalescos verificados nesse audiovisual nada têm a ver com o carnaval que conhecemos, conforme já explicado anteriormente. O processo de carnavalização segue os preceitos da Idade Média e do Renascimento, abordados por Bakhtin (1987) no texto que em este analisa a obra de Rabelais. Portanto, termos como rebaixamento e carnavalização não possuem caráter pejorativo ou de inferiorização. O sentido de carnaval, na arte, é se libertar, quebrar barreiras hierárquicas, participar em condições de igualdade.

O riso, a liberdade no falar, no viver, no “ser” humano são os elementos preconizados pela carnavalização. Segundo Fiorin, “a linguagem carnavalesca é familiar, repleta de sarcasmos e insultos. No entanto, esses xingamentos e zombarias não têm um caráter ofensivo, mas brincalhão” (2008, p. 94).

Quanto ao “conto de efeito” citado na Introdução, podemos notar suas características na microssérie. Para Poe, o conto, para ser atrativo ao leitor, deveria ser curto e o efeito pretendido com sua leitura tinha de ser a primeira coisa a ser pensada, por seu escritor, antes mesmo de começar a escrever.

Coincidência ou não, os cinco episódios da microssérie *Contos do Edgar* (2013) duram cerca de 30 minutos cada um, o que nos dá a impressão de que foi respeitado o princípio da brevidade, proposto por Poe. Quanto ao efeito sobre o espectador, temos as palavras do próprio Morelli, diretor da microssérie:

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).

Interessante, nessa fala do diretor Pedro Morelli, é que, além de preocupação em criar uma obra que interagisse com o espectador, há uma menção indireta à carnavalização, ao pensar numa adaptação de um clássico literário para a realidade brasileira. Isso soa como trazer algo que está num reino distante, idealizado para um cenário real, no tempo em que vivemos, tornando plausível de ocorrer o que, em princípio, parece-nos imaginário.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec, 1988.

---

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: 24 abr. 2018.

BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 45-72.

COELHO, Juliana Ribeiro; SOBREIRA, Ricardo. Relações interdisciplinares entre literatura e cinema: estudo de transposições fílmicas da tragédia Hamlet de William Shakespeare. In: MATTOS, André B. de. et al (Org.). *Ciências humanas em foco*. Diamantina: UFVJM, 2017, p. 275-290.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intertextualidade: uma prática contraditória. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, n. 8, p.117-128, 1982.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KOCH, Ingedore G Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2012.

MORELLI, Pedro. Entrevista [31 mar.2013]. Entrevistadora: Márcia Abos. Contos do Edgar, suspense tupiniquim, estreia na Fox. *O Globo*. Rio de Janeiro. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/contos-do-edgar-suspense-tupiniquim-estreia-na-fox-7988217>>. Acesso em: 13 maio 2018.

OGLIARI, Italo. Efeito e atmosfera: o conto moderno e suas duas modalidades. *Cenários*, n. 9, p.43-52, 2014.

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://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/bastidores-contos-do-edgar/>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

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

\_\_\_\_\_. *Berenice* [online]. Disponível em <<https://www.eapoe.org/works/info/pt041.htm>>

RODRIGUES, Thiago de Souza Bittencourt. A empatia e o riso: a propósito da unidade na obra de Mikhail Bakhtin. In: BRANDÃO, Luís Alberto. *Respostas a Bakhtin*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012, p. 93-106.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 25 de janeiro de 2019.

Aprovado em sistema duplo cego em: 22 de abril de 2019.