

# Poe tornado Fellini: adaptação literária no cinema autoral



Marcelo Bulhões

Doutor em Literatura Brasileira pela USP  
Professor de Comunicação Social da Unesp  
E-mail: bulhoes@faac.unesp.br

**Resumo:** Avaliar alguns aspectos da adaptação cinematográfica realizada por Federico Fellini de um conto de Edgar Allan Poe e o propósito deste artigo. No filme *Estórias Extraordinárias*, lançado em 1968, a adaptação de Fellini do conto “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo” se fez em um contexto, o fim dos anos 60, de imenso prestígio do chamado *autorismo* em cinema, que valorizava justamente a idiosincrasia estética de cada cineasta. Assim, o fundamental é flagrar o cerne do próprio processo de adaptação audiovisual como atitude de deliberada recriação autoral.

**Palavras-chave:** adaptação literária, cinema, autorismo, Federico Fellini.

*Poe transformado Fellini: Adaptación Literaria en el Cine de Autor*

**Resumen:** El propósito de este artículo es evaluar algunos aspectos de la adaptación cinematográfica realizada por Federico Fellini de un cuento de Edgar Allan Poe. En la película “Historias Extraordinarias”, presentada en 1968, la adaptación de Fellini del cuento “Nunca Apuestestu Cabeza al Diablo” se hizo en un contexto, a finales de los años 60, de granprestigio delllamado cine de autor, que valorizaba justamente la idiosincrasia estética de cada cineasta. Así, es fundamental pillar en flagrante el cerne del propio proceso de adaptación audiovisual como actitud de deliberada recreación de autor.

**Palabras clave:** adaptación literaria, cine de autor, cine, Federico Fellini.

*Poe in the world of Fellini: an Authorial Approach to Literary Adaptation for the Cinema*

**Abstract:** The purpose of this article is to assess Federico Fellini’s adaptation of an Edgar Allan Poe story for the screen. The film “Spirits of the Dead” is Fellini’s adaptation of Poe’s story “Never Bet the Devil your Head”, but it is very far from being a faithful rendering. The “infidelity” of the Italian film director to the American writer occurred in the context of the enormous prestige enjoyed by what was known as “authorism”, a phase which the film industry was going through at the end of the 1960s, whereby great value was placed on the aesthetic idiosyncrasies of individual film directors.

**Keywords:** literary adaptation, authorism, cinema, Federico Fellini.

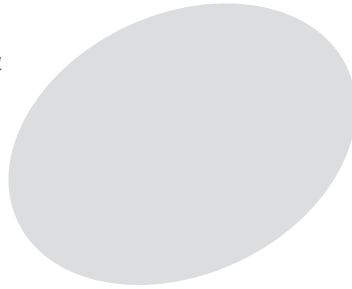
Três cineastas europeus, Roger Vadim, Louis Malle e Federico Fellini, adaptam três contos do escritor americano Edgar Allan Poe: *Histórias Extraordinárias*, filme levado às telas em 1968. Vadim dirigiu a adaptação do conto “Metzengerstein”, Louis Malle ficou com “William Wilson” e Fellini com “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo”, transformado no título *Toby Dammit*.

*Toby Dammit* era até algum tempo – sobretudo antes do advento do DVD – um filme distante dos aficionados a Fellini e dos cinéfilos de um modo geral, uma espécie de raridade. Naturalmente pouco se escreveu sobre ele, o que se nota quando se conferem as várias abordagens da filmografia de Fellini que incansavelmente se debruçam sobre *A Doce Vida, Oito e Meio, Amarcord*, entre outros dos seus filmes.

Neste artigo, tomamos *Toby Dammit* como lance estratégico para uma discussão a respeito da adaptação literária para o cinema. Fundamentalmente, a avaliação que faremos do filme de Fellini busca – com os limites que um artigo permite – sopesar o problema da adaptação no cerne do autorismo cinematográfico. Fundamentalmente, interessa-nos avaliar um “caso” em que a adaptação de um escritor canônico, Edgar Allan Poe, se faz por um realizador, Fe-

derico Fellini, que representa exemplarmente a noção de *estilo* no meio audiovisual, ou seja, a marca pessoal, inconfundível, nos procedimentos formais e na recorrência dos seus temas. Assim, nosso caminho partirá da análise dos componentes formais do filme para depois considerar seus aspectos temáticos. Tal percurso busca atingir uma discussão nada modesta

*A liberdade de compor uma imagística própria funcionava como combate ao classicismo acadêmico e às exigências do cinema hollywoodiano*



no âmbito do que em linhas gerais é chamado de *adaptação*<sup>1</sup>: afinal, uma vez que o autorismo significa a presença da marca estilística do diretor do cinema, como se dá a relação de sua idiosincrasia formal com a obra literária adaptada?

A questão da adaptação como “passagem” do verbal literário para o cinematográfico evoca contribuições de Roman Jakobson que, no célebre texto “Aspectos Linguísticos da Tradução” (1969),<sup>2</sup> nomeia a expressão *tradução intersemiótica* ou *transmutação* para se referir à interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Quer se fale em *tradução* ou *adaptação*, o essencial é advertir para a impossibilidade de equivalência completa dos meios de expressão. Nessa trilha, o problema há tempos se reveste de contribuições teóricas que têm

<sup>1</sup> Alguns estudos questionam ou rejeitam o termo adaptação. Designações como *recriação*, *transposição*, *transcodificação*, *releitura*, *transmutação*, *tradução intersemiótica*, entre outras, são sinalizadoras de um extenso debate. Nossa opção por adaptação não desabona uma discussão que não se restringe à mera convenção de uma designação.

<sup>2</sup> Jakobson distingue três tipos de tradução: intralingual ou reformulação, interlingual ou tradução propriamente dita e tradução intersemiótica ou transmutação.

demonstrado ser a exigência de “fidelidade” portadora de um equívoco teórico que acaba conduzindo a uma espécie de desserviço metodológico. Um autor como Robert Stam, por exemplo, em seu *A Literatura através do cinema* (2008), recusa o endosso à noção de “fidelidade” como princípio metodológico no tratamento do problema da adaptação. Ismail Xavier, em mais de uma ocasião, assinala que no processo de adaptação o filme deve ser apreciado “como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (Xavier, 2003:62). Em tempo mais recuado, Paulo Emílio Salles Gomes já marcava, mesmo que de modo tênue, desvio da noção de “fidelidade”. No ensaio “A Personagem Cinematográfica”, presente no livro *A Personagem de Ficção*, cuja primeira edição é de 1963, se por um lado Paulo Emílio identifica associações entre romance e filme, por outro é muito ciente de decisivas divergências entre as duas formas de expressão. No limite, então, a exigência de “fidelidade” pode ser vista como um equívoco de base, geradora de uma exigência tão ingênua quanto despropositada.

No caso de *Histórias Extraordinárias* e particularmente do filme *Toby Dammit*, o episódio dirigido por Fellini, a questão da adaptação do literário para o cinematográfico se reveste, então, de um problema rico e peculiar, pois ao lado da inevitável mutação da forma de expressão a “passagem” do cinema para a literatura, está-se diante de um cineasta que comporta enfaticamente o aspecto autoral. Em Fellini se aplica com toda a força a noção de *estilo* no meio cinematográfico – tradicionalmente consagrada no campo literário e das artes plásticas. No contexto de fim dos anos 60 – quando se realiza *Histórias Extraordinárias* – e no próprio retrospecto da história do cinema, poucos cineastas rivalizam com Fellini nos termos da criação de um universo tão fortemente reconhecível. Sua consagração pela crítica e sua legitimação no campo cinematográfico dos anos 50 e 60, com as premiações nos festivais

mais prestigiados no mundo, apontavam-no como criador de um universo próprio, desatrelado de correntes específicas.

Algumas fontes bibliográficas afirmam que, embora leitor de Edgar Allan Poe desde a infância, Fellini teria lido “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo” depois de terminado o filme *Toby Dammit*, bastando-lhe para a realização do filme um resumo do conto – ele mesmo o teria confessado.<sup>3</sup> Tal informação certamente fornece munição à noção de “adaptação livre”, recorrente, aliás, em sinopses sobre o filme. Todavia, dispensar essa informação biográfica faz diferença para a avaliação de *Toby Dammit* como obra cinematográfica em sua relação com a literatura de Poe? O cotejo da forma fílmica de *Toby Dammit* com o universo de Poe deve ser influenciado por tal depoimento de natureza biográfica? A resposta só pode ser negativa para uma abordagem predominantemente imanentista, ou seja, que se interessada pela forma cinematográfica – como é o caso aqui. Isso não deve levar a que se prescindia das condições próprias em que foi realizado *Toby Dammit*, o do cinema europeu de fins dos anos 60.

### Autorismo e onirismo

O filme *Histórias Extraordinárias* trazia uma concepção muito própria de sua época. Naqueles fins dos anos 60, a noção de cinema de autor desfrutava de inegável prestígio, após embates econquistas de décadas anteriores. Ao diretor, a liberdade de compor na tela uma imagística muito própria e inseparável de suas opções temáticas, funcionava como combate ao classicismo academicista e às exigências mercadológicas do cinema hollywoodiano. A concepção do fazer cinematográfico como a realização de um *estilo*, traço pessoal e inconfundível do cineasta, amadurecia, pelo menos, desde a década de

1940, atingindo destaque nos anos 50 com o Neorealismo italiano, espécie de marco estimulador para os *cinemas novos*. Tal convicção de estimar a marca pessoal de cada cineasta se fazia, entre outros aspectos, com a analogia entre o diretor cinematográfico e o escritor literário: a câmera de cinema como a máquina de escrever ou a pena do ficcionista ou do poeta: uma *caméra-stylo*. *Histórias Extraordinárias* é uma realização totalmente tomada por tal concepção, em que a “grife” de cada cineasta – Vadim, Malle, Fellini – encampa o sentido de leitura pessoal do material literário como interpretação-conversão em obra cinematográfica.

*Toby Dammit* foi realizado três anos após Fellini ter dirigido *Julieta dos Espíritos* (1965). O cineasta italiano tinha atingido nos anos 60 seu auge criativo com *Oito e Meio* (1963), talvez sua obra-prima. Seu cinema aprofundava um estilo em que a adjetivação *felliniano* se tornava cada vez mais sinônimo de extravagância e delírio visual. Fellini dizia ter encontrado nas obras de Jung motivação e segurança para dar vazão às suas experiências oníricas.<sup>4</sup> Nessa trilha, seu cinema estaria se distanciando cada vez mais do neorealismo italiano de um Rossellini – de quem foi assistente, ao lado de Sergio Amidei, em *Roma, Cidade Aberta* (1945) – e afeito a um cinema que não se põe meramente para contar uma história. Trata-se de uma estética que se afirma não ser a realidade, mas um repertório de imagens que são a expressão da própria transfiguração do mundo. Desde *A Doce Vida* (1960), Fellini acentua uma iconografia *sui generis* com a apropriação de um repertório visual franco à fantasia, em que o mundo do espetáculo circense pode ser tomado como emblema. Diz o próprio Fellini:

Logo se manifestou em mim uma adesão traumatizante e total àquele tumulto,

<sup>3</sup> Vale conferir, por exemplo, Chris Wiegand; Paul Duncan (Eds.). *Federico Fellini: Mestre-de-cerimônias de Sonhos 1920-1993*. Lisboa: Taschen, 2013.

<sup>4</sup> Em mais de uma ocasião, Fellini destacou a importância da obra de Jung para a sua criação cinematográfica. Vale consultar, por exemplo, *Fellini: Entrevista sobre o Cinema* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986) e *A Arte da Visão: Conversa com Goffredo Fofi e Gianni Volpi – com oito fotografias de Paul Ronald feitas no set de 8½* (São Paulo: Martins Fontes, 2012).

àquelas músicas, àquelas aparições monstruosas, àqueles perigos mortais. Vi a tenda como uma fábrica de prodígios, um lugar em que se davam coisas irrealizáveis para a maioria dos homens. Quero dizer, enfim, que esse tipo de espetáculo fundado sobre o deslumbramento, a fantasia, a brincadeira desmesurada, a fábula, a ausência de significações intelectuais é, justamente, o espetáculo que me convém (Pieri, 2000, *apud* Stourdzé, 2012:40).

Intensificando-se de filme a filme, tal espetáculo “fundado sobre o deslumbramento, a fantasia, a brincadeira desmesurada” está em uma dimensão na qual se confundem lembrança e delírio, realidade e fantasia, memória e sonho. Na altura em que foi realizada *Toby Dammit*, 1968, não deve estranhar que a adaptação de um conto de um Poe por Fellini se mostre como recriação nada servil de um escritor canônico, numa aquarela onírica e em que a extravagância plástica do cineasta se associa aos tons da psicodelia dos anos 60.

### Do conto ao filme: caos na tela

Em “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo”, conto que Edgar Allan Poe publicou em 1841 na revista *Graham's Magazine*, o leitor acompanha a trajetória de um protagonista infame, Toby Dammit, que, segundo o narrador, não valia “a cerveja deixada no fundo do canecão” e “morreu uma morte de cão”.<sup>5</sup> Toby Dammit: *damn it*: maldição, maldito. O protagonista tem a vilania inscrita no próprio nome. Entre seus vícios, destaca-se sua mania de fazer apostas, com a recorrente expressão “aposto minha cabeça com o diabo”. Tal espécie de obsessão opera na arquitetura narrativa para dar conta de uma noção a respeito do gênero conto muito cara a Edgar Allan Poe, ou seja, a de que ao final da história se reserva o efeito de maior impacto: o protagonista tem a cabeça decepada depois

<sup>5</sup> A tradução dos fragmentos que fazemos aqui utilizou *The Murders in the Rue Morgue and Others Stories* (New York: Worthington Co., 1987).

de apostar sua cabeça com um velho – encarnação do demônio – de que cruzaria uma ponte com um salto.

No filme *Toby Dammit*, o roteiro de Bernardini Zapponi e do próprio Fellini desenha um entrecabo narrativo em que pouco se reconhece do conto de Poe. Na tela, o protagonista é um famoso ator inglês que chega a Roma para fazer um filme, um “faroeste católico”, em que interpretaria o papel de Jesus Cristo. A produção do filme lhe promete um carro esportivo, uma Ferrari último modelo, que lhe seria entregue depois dele participar de eventos promocionais do meio televisivo e cinematográfico, que tanto o bajula quanto o toma como um títere do espetáculo do *show business*.

A abertura do filme traz um plano em que a câmera passeia por um céu com nuvens. O título, *Toby Dammit*, é estampado aí, em letras brancas, seguido de “Por Federico Fellini” e “Adaptado Livremente da Novela de Edgar A. Poe”. A câmera faz um *zoom* em direção à luz do sol, que se esconde atrás das nuvens, mas projeta raios dourados que vão tonalizar fortemente as primeiras sequências. O plano do céu com nuvens alude à codificação pictórica que indica um tema transcendental. Entra uma voz *over*: “o avião não parava de circular o aeroporto, nem parecia decidido a pousar. Era a primeira vez que eu vinha a Roma e tinha a estranha impressão de que esta viagem que tanto hesitei em fazer...”

Passa-se a um segundo plano em que, na cabine de avião, os integrantes da tripulação preparam a aterrissagem. Porém o que mais se escuta é ainda a voz *over*: “... esta viagem que tanto hesitei em fazer teria muito significado à minha vida. Por um momento cheguei a esperar, absurdamente, que o avião não pousasse e me levasse para bem longe de Roma. Não, não era possível”. Um terceiro plano traz um saguão de aeroporto vazio. No teto, uma pequena tela circular, como um estranho aparelho de TV “futurista”, exhibe a imagem em preto em branco de um rosto de mulher que anuncia os voos.



A luz amarelo-alaranjada que vimos desde a abertura, no céu e no interior do avião, penetra fortemente pelas paredes envidraçadas e acentua a atmosfera insólita e antinaturalista. A câmera vai passeando pelo interior do aeroporto, como se esquadrinhasse os espaços, principalmente em *travelling*, captando figuras: freiras cujos hábitos negros se agitam com a ventania, mulçumanos se ajoelhando, judeus pela escada rolante.

A entrada de um plano em câmera subjetiva marca a presença de um olhar que percorre o espaço e capta a reação espantada dos que o reconhecem. Logo percebemos que se trata da perspectiva do protagonista, Toby Dammit, quando esse plano subjetivo é interrompido por um contracampo, um plano “de fora” que finalmente o mostra em enquadramento aproximado. Seu rosto, de traços finos, é lívido, mórbido. Seus cabelos, desfiados, são de um loiro muito claro, quase branco.

Em teoria do cinema, a designação *ponto de vista* refere-se ao conjunto de distintas instâncias responsáveis pela representação da informação diegética, ou seja, aspectos visuais, sonoros, voz *over*, voz *off* etc. Assim, se no conto de Poe a *focalização*<sup>6</sup> se inscreve na forma da “primeira pessoa” de um narrador

<sup>6</sup> A designação *focalização* delimita aqui o campo da teoria literária, uma vez que *ponto de vista* é mais comum nos estudos de cinema.

que testemunha e acompanha a trajetória do protagonista Toby Dammit, no filme de Fellini há concorrência de distintas instâncias no narrar. Se de um lado, o espectador acompanha a narrativa escutando a voz *over* do protagonista, há um ponto de vista cuja marca é estritamente ótica, pois se trata do “olhar” oculto da câmera, que nos traz a informação diegética com as imagens estampadas na tela e em concorrência com o que se escuta, trilha sonora, ruídos etc.

A presença da voz *over* como uma das instâncias do ponto de vista no filme, justamente a do protagonista Toby Dammit, assinala um efeito de afastamento fundamental em relação ao conto de Poe, no qual o narrador é uma espécie de testemunha que acompanha as ações de Toby. Assim, muito distinta é a posição afetiva e moral em relação à informação diegética. Enquanto no conto a voz do narrador-testemunha manifesta uma sanção moral em relação ao protagonista, no filme a voz *over* de Toby marca um contraste dramático com o mundo à sua volta, numa relação de tensão.

Um *close* em Toby revela que os fotógrafos o acharam, e começam a disparar seus flashes. Incomodado, ele fecha as mãos sobre os olhos, pede, implora que os fotógrafos parem com a sessão de fotos. Como fugindo de uma perseguição, ele tenta se esconder dos flashes, com expressão do rosto terrivelmente crispada. O “olhar” das câmeras fotográficas, invasivas, bisbilhoteiras, fica em equivalência com a perspectiva que nós, espectadores, temos do personagem. Assim, “olhamos” com as lentes dos fotógrafos, como se também compartilhássemos da intromissão. De casaco negro e calças roxas, Toby é um misto de dândi e astro pop; mescla da efígie de celebridade da cultura do espetáculo de massa do século XX com emblema de poeta decadentista do século XIX, langoroso, com os laivos de soturnismo; mistura da afetação aristocrática a traços sombrios de figura gótica.

A face e os gestos de Toby Dammit são desde logo manifestação de desassossego.

Trazendo o tormento no semblante, nauseante e exasperada, ele chega a atirar algo em um fotógrafo, que cai, e um outro o empurra agressivamente. Do alto da escada rolante, Toby declara aos fotógrafos que não pôde controlar sua reação, pois é notívago, odeia a luz. Um plano aproximado detém-se em seu gesto, notadamente estranho pela intensa estilização: em um movimento largo, em se explicita a própria *mise-en-scène*, Toby ergue os braços, como em um voo. O olhar está exilado do ambiente, e o braço e a mão aberta fazem uma espécie de reverência ao vazio.



Essa curta sequência, encaixada na sequência maior do aeroporto, terá papel destacado na diegese do filme, sendo posteriormente recuperada, com acréscimos ao desenvolvimento narrativo.

Na sequência seguinte, ele está no interior de um carro com a equipe de realizadores do filme em que atuaria. Padre Spagna, que no aeroporto se apresentou como o “responsável pela produção”, diz que o filme será o “primeiro faroeste católico, em uma nova manifestação de cristo”. Sua fala arrola o “cinema estruturalista”, que pode produzir imagens “sintagmáticas”, como diria o “seu amigo” Roland Barthes, algo “entre Dreyer e Pasolini, com um toque de John Ford”. Do banco da frente, o diretor do filme vira-se para dizer que “criaremos personagens históricos sob um contexto sociológico”, e cita Lukács. A equipe vai alistando semiologia,

marxismo, cristianismo, Dreyer, Pasolini, John Ford, Piero de La Francesca e Fred Zinneman. Tal fala é um imbróglgio pseudo-intelectual, arremedo de discurso acadêmico, erudição de fachada, ridícula pela desarticulação e despropósito das formulações. Fellini parece caçoar aí da mistificação do discurso de cinema “escolado” (alusão a revistas prestigiadas de cinema, como a *Cahiers du Cinéma*?) com a marca da paródia. Ao mesmo tempo, em atitude provocativa, tal discurso nos convidaria a um cotejo teórico com o próprio filme de Fellini, e nesse caso o resultado passaria a ser uma irônica oposição ao que estamos vendo na tela. Afinal, o cinema de Fellini é o avesso do que se esperaria, por exemplo, de um realismo *à la Lukács*, uma das referências citadas.

Com o jorro de tal discurso pseudo-acadêmico, transcorre uma sucessão de imagens de Roma. A tônica é o caos. Comparecem planos em heterogeneidade de motivos – moda, religião, contracultura –, que tanto se mostram aleatórias a tal fala pseudo-intelectual quanto algumas vezes parecem “ilustrá-la”. A montagem é acelerada, e a câmera vai colhendo a profusão e a confusão das ruas – um caminhão que transporta postas de carne como um açougue a céu aberto, modelos femininos em excêntrica exposição de moda, uma santa no andor sob um fundo de prédio moderno, o ócio dos hippies, um sócia de John Lennon etc. À montagem acelerada dos planos corresponde o trânsito caótico de Roma, seu incontrolável tumulto com transeuntes em verdadeira batalha urbana.



Ao amontoado de imagens em rápida sucessão de planos que trazem a diversidade caótica da Roma urbana corresponde, pois, uma confusão teórica, um “carnaval epistemológico” ostentado pelos “intelectuais” que estão ao lado de Toby. Os movimentos de câmera e o ritmo da montagem produzem inquietude, a composição do quadro se torna “entulhada”. Há desconexão na sucessão de imagens, choques produzidos na relação entre os planos e no interior deles próprios. E a câmera faz uma incessante “varredura” pela confusão urbana, tornando os quadros permanentemente “invadidos”; figuras penetram a todo o momento pelas bordas do quadro. Fellini produz uma sobrecarga sensorial, com um efeito que desorienta. O espectador recebe informação demais para assimilar. É solicitado a simultaneamente acompanhar um retalho de imagens desconexas e, na faixa sonora, ruídos, uma espécie de entulho auditivo, e um discurso verbal que é um fluxo desordenado de referências – semiologia, marxismo, história do cinema etc.

Planos rápidos que mostram um acidente de automóvel antecedem a chegada tumultuada de ciganas ao carro em estão Toby e a equipe do filme. Uma das ciganas toma a mão de Toby, mas fecha-a, recusa-se a lê-la, demonstrando ter encontrado algo terrível em suas linhas. Toby, exasperado, segura a própria mão como se ela estivesse ferida; seu *rictus* é de tormento, sua expressão vai ficando mais apreensiva, angustiada. O carro entra em um túnel e nesse espaço sombrio a câmera fecha em Toby. Um *flash-back* nos conduz ao que ocorria há pouco, no aeroporto. Aquele gesto anterior, enigmático de Toby em cima da escada rolante, com o braço e a mão estendidos em reverência incógnita ao vazio, se faz rematar. É que do outro lado havia “alguém” ou “algo” que somente Toby conseguia captar: a aparição de uma bola branca, quicando. A alternância plano-contraplano se encarrega de uma confrontação enigmática: o olhar de Toby e uma cabeça loira se erguendo, revelando uma

garotinha, que também passa a olhar diretamente para ele, e estranhamente sorri. A voz *over* diz: “vi-a outra vez, estava esperando por mim no aeroporto, com sua grande bola silenciosa. Parecia certa de que cedo ou tarde eu entraria no seu jogo. Você prometeu me deixar em paz!” Saindo de uma espécie de transe, Toby se dirige à equipe no carro para lembrar, ou confirmar, a promessa feita pela produção do filme de que ele receberia uma Ferrari. Tal intervenção contrapõe ao discurso “elevado”, que se escutava há pouco, a banalidade de seu desejo material.



Em outra sequência, Toby é o entrevistado de um programa de TV. A cena enfatiza os bastidores do mundo da televisão, sua parafernália técnica, sua infra-estrutura e os estratagemas de seus profissionais na montagem do show televisivo. Se, desde o início, o filme comporta um caráter metaficcional ou autorreflexivo, nesse momento há ênfase, pois o filme de Fellini flagra o próprio *construto* da representação audiovisual. A câmera acintosamente apreende as câmeras de TV, os refletores que apontam para Toby. Desvela-se o que é excluído ao (tele) espectador, a fabricação do entretenimento nos bastidores. Nas claquês ridiculamente artificiais, na apresentadora que, após fazer a abertura do programa, abaixa-se e sai engatinhando para se desviar da câmera, o mundo da TV

mostra-se como farsa. Mas Toby não se esforça para se associar ou ser agradável àquele jogo de cultivo das fofocas ou supostas excentricidades em torno das celebridades. Ele está enredado na armadilha do show, tornado mais um “excêntrico” à bisbilhotice da audiência, mas demonstrar incompreensão do seu papel como um fantoche do espetáculo. Em certo momento, interpela: “o que querem? O que está havendo?”



A atmosfera de pesadelo caótico que acompanha o filme desde o seu início, pontuada exemplarmente nessa sequência da entrevista para TV, vai sedimentando um teor de maldição dirigida à condição de Toby no mundo do espetáculo midiático, maldição que o leva à danação.

### ● O demoníaco e o midiático

O conto de Poe “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo” inscreve-se na tradição do motivo do pacto demoníaco, cujo lastro profundo remete à cultura oral do lendário medieval, tendo sido incorporado ao cânone literário ocidental em distintas épocas. O filme de Fellini acolhe tal motivo lendário e literário, mas o revolve e o desloca ao campo da cultura massivo-midiática. A Ferrari que Toby recebe como prêmio simbolicamente parece materializar o pacto com o Mefisto da mercantilização da cultura em cenário midiático. Mas aí há ambivalência, pois se por um lado o carro é símbolo de reificação do artista, por outro é com a Ferrari

esportiva que ele busca fugir, na desabalada corrida da sequência final, daquele mundo que o reifica. O teor denotativo do percurso desabalado do personagem pelos arrabaldes de Roma na Ferrari vociferante, momento de paroxismo em que ele parece buscar uma desesperada liberação, logo carrega um precioso valor conotado: o espectador acompanha um descenso macabro e fatal, em um movimento sem volta: o protagonista vem das alturas, a bordo do avião que o traz a Roma, e atinge o baixo, as ruelas escuras por onde pilotará desvairadamente a Ferrari que cobriava, rumo ao inferno.



A vilania do protagonista, enfática no conto de Poe, não comparece ao filme, pois nele Toby é um angustiado cuja perturbação deriva da sua própria condição de celebridade midiática. A embriaguez e o fastio que se acentuam nele parecem prover tanto da decadência de sua carreira de astro – e o pacto demoníaco seria para reerguê-la – quanto de não suportar a própria condição de celebridade. O espectador acompanha o flagrante da relação exasperada de Toby com o mundo promocional do cinema e da TV, assiste a uma azucrinação estampada em sua expressão, que varia entre arredia e crispada, mordaz, e indolente, entediada e torturada. Se há alguma vilania, pois, ela parece estar mais no mundo da cultura dos *mass-media* – embora o cinema de Fellini prefira a ambiguidade em que a suposta condenação é ao mesmo tempo recoberta por um olhar de simpatia que dilui o mero julgar. O tema do pacto satânico



em *Toby Dammit* se dá na concordata do artista com os apelos do mundo do espetáculo midiático, se traduz em pacto do artista com a mercantilização da arte. A máscara de celebridade, que Toby não suporta carregar, ele vai derretendo à vista de todos. Toby carrega o mal-estar do astro diante da cobrança de uma *performance* que se deve alocar na grade do entretenimento e a efígie de decadente está em seu figurino e em sua face lívida.



A adaptação felliniana do conto de Poe se inscreve em clave metalinguística e intertextual, algumas vezes fundadas na paródia. Na festa do Óscar italiano, uma artista plástica apresenta-se a Toby dizendo que fez o cenário de “Leve sua Carcaça para Casa”, referência evidentemente paródica ao próprio título do conto de Poe. Na sequência da entrevista para TV, quando perguntado se sua infância foi infeliz, ele diz: “não, minha mãe ria muito quando me batia”. E se acredita em Deus, Toby diz que não, mas no Diabo sim, que já o viu, é simpático e alegre, é uma garotinha – oportunidade para mais uma retomada da sequência da visão que teve no aeroporto, cuja lembrança põe na tela o indecifrável sorriso da garota loira segurando seu balão branco e olhando para ele. Tais ocorrências de caráter paródico funcionam como espécies de senhas, visuais e verbais, que remetem diretamente a “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo” e, irônica e intertextualmente, ao macabro universo de Edgar Allan Poe de um modo geral. Intertextualidade paródica como jogada metaficcional, autorreflexiva,

que assinala o próprio ato de recriação “desobediente” do conto de Poe.

O deslocamento do motivo do pacto demoníaco no filme de Fellini explora a atitude autorreflexiva, metanarrativa, com o filme narrando a crise de um ator que interpretaria um “faroeste católico”, na moldura do “filme dentro do filme”. Desse modo, *Toby Dammit* se inscreve no repertório cinematográfico de Fellini pela relação intertextual com seus próprios filmes: o desmascarar do ilusionismo da ficção midiática em *Abismo de um Sonho* (e em *Ginger e Fred*, realizado alguns anos depois de *Toby Dammit*), a rapinagem oportunista e frívola da imprensa em *A Doce Vida*, a crise do artista de cinema na realização de um filme em *Oito e Meio* etc. Nesse caso, pode-se dizer que o repisar de um universo temático do diretor italiano se faz em chave intertextual que reafirma o autorismo. Assim, *Toby Dammit* parece mais reiterar o mundo e as “obsessões” temáticas de Fellini do que conduzir o universo literário de Poe.

#### Últimas considerações: adaptação como discurso autoral

Se toda adaptação – como tradução intersemiótica – significa inevitável mutação no âmbito dos meios de expressão, no caso de *Toby Dammit* está-se diante de uma adaptação nada servil em que na “passagem” do meio literário ao cinematográfico tal inevitável transformação se faz acoplada à propositura de uma concepção autoral de cinema, o que equivale a dizer, de uma estética *felliniana* que recria a obra literária de Edgar Allan Poe. O filme de Fellini é obra audiovisual que faz saltar a própria “desobediência” inventiva, em que o universo de Poe é conduzido a uma “revisão” anticanônica da literatura segundo a perspectiva do autorismo cinematográfico dos anos 60. Inscreve-se em imagens delirantes, no ritmo alucinado da montagem, numa estética de “entulho visual”, ou seja, numa estilística que se funda na vertigem, na confusão ou ausência de clareza.

Todavia, ao mesmo tempo em que enfatiza a suspensão de qualquer *efeito* de “fidelidade” ao declinar de analogias cinematográficas à literatura de Poe, o filme a todo o momento explora um substrato delirante e onírico que possui afinidade com o mundo literário do escritor americano. Em *Toby Dammit* está-se diante do fluxo de uma imagística exuberante e extravagante que abdica da clareza e elege o caos, a ambiguidade, a pluralidade desconcertante dos sentidos; em suma, trata-se de um discurso audiovisual que se lança ao onirismo e abre as vias ao irracional. O filme tangencia, então, um teor irracional que é afeito ao universo literário de Poe ao reafirmar o irracionalismo estético e temático do próprio mundo felliniano. Abriga um onirismo associado ao escritor americano e o converte ao “onirismo cinematográfico” felliniano.

A realização de Fellini em nenhum momento hesita nessa conversão, enquanto vai deixando marcas, pela trilha da paródia, de sua atitude anticanônica em relação à literatura de Poe. A “passagem” de Poe a Fellini parece válida por servir precisamente como flagrante da deliberada (re)criação cinematográfica do material literário. E tal (re)criação traz um convite à empreitada de avaliar como os componentes imanentistas de uma obra audiovisual são indissociáveis das suas condições peculiares de produção e difusão,

no caso em questão, o fim dos anos 60, em que a criação autoral desfrutava de excepcional prestígio. Não deixa de ser curioso lembrar que em seus primórdios – na primeira década do século XX – o cinema tenha recorrido à literatura para legitimar-se, abrandar a ira dos conservadores e adquirir status de arte. Décadas à frente, no auge do chamado cinema de autor – e não é por acaso a expressão sétima arte –, o prestígio do diretor de cinema conduz a que sua persona artística se espraie sobre a obra literária a ser adaptada e a recrie segundo seus idiossincráticos ditames estéticos e temáticos.

Por fim, vale dizer que o “caso” de *Toby Dammit* parece nos servir valiosamente por privilegiar a noção de diálogo entre dois espécimes narrativos de meios distintos que se legitimaram como realizações de dois autores, naturalmente em contextos históricos peculiares: Poe e Fellini. E em cenário contemporâneo, de intensas interações e contaminações entre os meios e de irrefreáveis simbioses de gêneros e formatos, o filme de Fellini pode nos advertir da riqueza e inventividade advindas do direito do criador audiovisual à interpretação e recriação sem amarras do repertório narrativo-ficcional da tradição, em que a obra resultante do que, genericamente, chamamos de adaptação é usufruída como uma nova experiência estética.

(artigo recebido ago.2013/ aprovado out.2013)

## Referências

- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Anablume, 2005.
- BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In: OLIVEIRA, A. C.; Santaella, L. (Orgs.). **Semiótica da literatura**. São Paulo: Educ. Cadernos PUC, 53 a 74, 1987.
- COMPANY, Juan Miguel. **El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico**. Madrid: Cátedra, 1987.
- FUSELLIER, Etienne. **Cinéma et littérature**. Paris: Cerf, 1964.
- GAUDEAULT, André. **Du littéraire au filmique : système du récit**. Paris: MeridiensKlincksieck, 1988.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “A Personagem Cinematográfica”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- HARRISON, J. A. (Ed.). **The Complete Works of Edgar Allan Poe**. New York: AMS Press, Inc., 1965.
- HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos Linguísticos da Tradução”. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- PIERI, Françoise. **Federico Fellini, conteur et humoriste, 1939-1942. Perpignan**: Institut Jean Vigo, 2000.
- POE, Edgar Allan. **The Murders in the Rue Morgue and Others Stories**. New York: Worthington Co., 1987.
- STAN, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- STOURDZÉ, Sam. **Tutto Fellini**. São Paulo: Sesc, 2012.