

Adaptação Cinematográfica¹

João de Mancelos

Três capítulos do livro

¹ Mancelos, João de. *Adaptação cinematográfica*. Lisboa: Colibri, 2020. 124 pp. ISBN: 978-989-689-989-9.

**Kane,
um narcisista com *O mundo a seus pés***

Introdução

Numa experiência destinada a avaliar o mecanismo de empatia, propôs-se a um grupo de estudantes universitários norte-americanos que levassem um limão para casa e passassem algum tempo com esse fruto, até se habituarem a ele. Decorridos três dias, os citrinos foram recolhidos e aglomerados numa pilha aparentemente indistinta. Contudo, qualquer um dos alunos conseguiu identificar, sem dificuldade, o seu limão. Extrapolando para os relacionamentos humanos, esta experiência prova que, para se gerar um laço empático com alguém, é fundamental despender tempo com a pessoa, conhecê-la e, em última análise, ser capaz de se pôr no lugar desta (Vaknin 15).

Os narcisistas ou, em termos clínicos, pessoas que sofrem de perturbação de personalidade narcísica, não desenvolvem esse processo de empatia de forma saudável. O seu amor e interesse fixam-se doentamente em si, valorizando-se, deste modo, em relação ao Outro. Tal como a figura do mito grego, popularizado por Ovídio, no terceiro volume de *Metamorfoses* (ano 8 a.C.), o narcisista vive apaixonado pela sua imagem (simbolicamente, a identidade) e busca a adulação. Contudo, neste processo, ignora que o reflexo nas águas (símbolo do inconsciente) não é *real*, mas sim uma *ilusão* distorcida de si (Spaas 1-3).

Na história da sétima arte, a personagem central do filme *Citizen Kane/O mundo a seus pés* (1941), de Orson Welles, constitui o epítome do narcisista. Charles Foster Kane perdeu a percepção correta de si: sonhou demasiado alto, tornou-se numa figura mediática, e no término da vida, sofreu a inevitável queda. Nesse percurso vertiginoso, não hesitou em manipular os outros, para atingir o poder. Dos comportamentos de Kane, ressumam características típicas da perturbação de personalidade narcísica: acalenta sonhos de grandeza; constrói uma imagem idealizada; demonstra falta de empatia pelo Outro; e mantém um desejo constante de admiração (Levy 3-10).

Para criar esta personagem inolvidável, os guionistas Herman Mankiewicz e Orson Welles inspiraram-se no multimilionário e magnata da imprensa William Randolph Hearst, criador do “yellow journalism”, expressão depreciativa, cunhada por Erwin Wardman, diretor do *New York Press*, em 1896, para definir a imprensa sensacionalista, que ambiciona ter uma audiência elevada, recorrendo a notícias escandalosas (Campbell 25).

Figura influente na época, Hearst promoveu a guerra Hispano-Americana, e chegou a

apoiar Hitler e Mussolini, narcisistas malignos, cujo poder o fascinava. Para atingir a fama, tentou uma carreira no mundo da política, mas soçobrou amargamente. Incapaz de lidar com o fracasso, retirou-se para a sua luxuosa mansão, na Califórnia, onde viveu com Marion Davies, uma atriz de Hollywood que tudo sacrificou pelo marido (Naremore 342). Torna-se nítido o paralelo entre a figura histórica e o seu contraponto ficcional, Charles Kane, também ele um magnata da imprensa, um casanova sedutor e um político falhado, que se refugia na autocomiseração. Partindo do percurso biográfico e da personalidade de Hearst, os guionistas criaram uma das mais notáveis personagens da sétima arte.

Neste breve estudo, o meu objetivo reside em analisar o clássico de Orson Welles, na perspetiva do narcisismo. Para tanto, recorro a ensaios de especialistas sobre o referido transtorno de personalidade, à narrativa cinematográfica em causa e ao parecer de diversos críticos da sétima arte.

1. Infância: origem do narcisismo?

A origem da perturbação de personalidade narcísica permanece um enigma para os profissionais de saúde mental, pelo que apenas é possível tecer especulações e hipóteses. Segundo os estudos mais recentes, o narcisismo resulta de uma singular combinação de fatores genéticos, neurobiológicos e sociais (Paris 220).

Neste contexto, assume particular relevo o incidente desencadeador da narrativa fílmica, ocorrido em 1871, na infância de Kane. A mãe do menino, Mary, é proprietária de uma pensão modesta no Colorado. Um dos hóspedes, incapaz de pagar em dinheiro o custo da estadia, oferece-lhe uma mina, ignorando o seu real valor. Quando se descobre que esta contém um colossal filão de ouro, Mary encarrega Walter Thatcher da gestão da riqueza do filho, até este atingir a idade de 25 anos (Welles 5).

Num dia de Inverno rigoroso, o banqueiro visita a família Kane para tratar dos pormenores do acordo e assumir tutoria da criança, contra a vontade desta. Nessa sequência da película, revelam-se as hipotéticas causas ambientais do narcisismo de Kane. É nítido o distanciamento emocional da mãe em relação à criança, ao entregá-la de forma impassível a Thatcher. No fim de contas, o pagamento anual de cinquenta mil dólares pesa mais do que o amor materno.

Entretanto, o menino brinca na neve, ignorando que, no interior da pensão, o seu destino é selado pelos adultos. Por fim, o pai anuncia-lhe, com um falso entusiasmo: “De agora em diante, Charlie, vais viver com o Sr. Thatcher. (...) A tua mãe e eu decidimos que este não é o melhor lugar para cresceres. Provavelmente, serás o homem mais rico da América, um dia!”

(Welles 5, trad. minha).

Recusando-se a partir, a criança agride o banqueiro com o trenó no estômago e desfere-lhe ainda um pontapé no tornozelo. De imediato, o pai altera o registo afável e ameaça puni-lo: “Desculpe, Sr. Thatcher. O que o rapaz precisa é de uma boa coça!” (Welles 5, trad. minha). A esposa censura o marido: “É precisamente por isso que ele vai ser educado onde não lhe possas pôr a mão” (Welles 5, trad. minha). Esta cena, breve, mas significativa, permite inferir que a criança era vítima regular de abusos físicos por parte do pai.

A separação do núcleo familiar acartará consequências traumáticas para a vida de Kane. No percurso da infância, o menino vive num ambiente desprovido do afeto essencial para o saudável desenvolvimento da personalidade. Na juventude, demonstra escasso interesse pelos amigos e desiste, por capricho, das diversas universidades que frequenta. Já na idade adulta, cultiva um ressentimento frio em relação a Thatcher e um desejo indisfarçado de o provocar. Reflexo dessa animosidade, empenha-se numa cruzada punitiva e truculenta contra os homens poderosos que o podem impedir de concretizar as suas fantasias megalómanas.

2. Sonhos de grandeza: o palácio do ego

Os sonhos de grandeza são característicos da perturbação de personalidade narcísica e plasmam-se de numerosas formas, sempre insuflados pelo ego desmedido (Vaknin 170). Com frequência, as pessoas que sofrem desta anomalia residem em locais que primam pela dimensão exagerada e pelo luxo para impressionar tanto os seguidores como os inimigos. Por exemplo, a célebre estrela *pop* Michael Jackson habitava no Neverland Ranch, um complexo habitacional, um parque de diversões e uma coutada para pedófilos, em Santa Bárbara, enquanto George Lucas, guionista e realizador da saga *Star Wars*, se sediou numa mansão no centro de uma vasta propriedade, em Nicasio. Ambos os espaços refletem a excentricidade dos proprietários, o seu distanciamento da realidade e constituem locais de romagem para legiões de fãs.

O filme em estudo abre com um documentário ficcional e sensacionalista, ao estilo da época, acerca de Kane. Sem surpresa, o milionário é retratado através do lugar onde residiu durante a maior parte da vida: Xanadu. O nome remete para a antiga metrópole chinesa, onde imperou a dinastia do quase homónimo do protagonista, Kubla Khan (Auretta 97). A cidade foi celebrada no poema incompleto de Samuel Taylor Coleridge, escrito durante uma alucinação induzida pelo ópio:

Em Xanadu, por ordem de Kubla Khan,
Uma imponente mansão de recreio se construiu,

Lá onde corria o Alfa, o rio sagrado,
 Por entre cavernas de tamanho desmesurado,
 Para um mar sempre sóbrio.
 Muralhas e torres rodeavam, altivas,
 Duas vezes cinco milhas de terra produtivas.
 E havia jardins com ribeiras brilhando ladinas,
 Árvores de incenso cresciam abundantes,
 E florestas tão antigas como as colinas
 Cercavam clareiras ensolaradas e luxuriantes.
 (Coleridge 207)

No filme, Xanadu foi concebida pelos estúdios da Disney para impressionar as audiências através de uma grandeza que roça o *kitsch* (Naremore 345). O locutor comenta as imagens com entusiasmo:

Cem mil árvores, vinte mil toneladas de mármore, são os ingredientes da montanha de Xanadu. O conteúdo do palácio: pinturas, imagens, estátuas, as próprias pedras retiradas de outros palácios — uma coleção tão grandiosa que nunca poderá ser catalogada ou avaliada; contém o suficiente para preencher dez museus; um saque de todo o mundo. As espécies que povoam Xanadu incluem o melhor dos céus, dos mares, dos campos e da selva. Dois animais de cada; o maior jardim zoológico privado desde Noé. Como os faraós, o senhor de Xanadu deixa numerosas lápides para assinalar o seu túmulo. Desde as pirâmides, que Xanadu é o mais dispendioso monumento que um homem construiu para si. (Welles 1, trad. minha)

Aparentemente, Kane edificara a mansão por amor à sua segunda mulher, a cantora de ópera Susan Alexander. Contudo, esta detestava a propriedade, que descreve como um deserto de estátuas, onde se sente desamada. É célebre a cena da lareira, onde a jovem se entretém montar um “puzzle”, parecendo aos espetadores uma criança frágil perante a imponência esmagadora do espaço. De facto, o magnata da imprensa erguera este monumento ao próprio narcisismo e ali virá a falecer — rodeado não de familiares, mas de bens ostensivos.

3. Imagem auto-idealizada: o *casting* do eu

Regra geral, os narcisistas constroem e nutrem uma imagem auto-idealizada, francamente eufórica. Nesse processo, criam uma narrativa que envolve determinados elementos da vida real, como pessoas que admiram ou pormenores biográficos. Porém, moldam esses factos de forma a encaixarem na sua fantasia desmesurada. O resultado é concederem alguma consistência à narrativa que criaram, validando-a para si e para o Outro (Vaknin 174). A propósito, Sam Vaknin argumenta que numerosos indivíduos com este transtorno de personalidade escolhem profissões onde prevalece o sentido de missão:

(...) o narcisista faz um *casting* para si e depois adota novos papéis. De repente, imagina-se como um ator, um guru, um ativista político, um empreendedor ou um macho irresistível. Modifica o seu comportamento para se moldar a estas funções. Gradualmente, funde-se com a personagem fabricada e *torna-se* o protagonista que criou. (Vaknin 174, trad. minha)

Em minha opinião, no filme em estudo, existe um Kane *antes* e outro *após* a visita de Walter Thatcher. Simbolicamente, o seu primeiro trenó, oferecido pela mãe, é da marca *Rosebud*, um termo que significa “rebento de rosa” e remete, é óbvio, para a inocência. Já o segundo trenó, mais dispendioso, constitui uma prenda de Natal do banqueiro e pertence ao modelo *Crusader*, ou seja, “cruzado”. Trata-se de um termo significativo, pois o protagonista criou uma imagem idealizada de *paladino* e defensor dos pobres.

De facto, como proprietário do periódico *Inquirer*, Kane defende os mais desfavorecidos, não por uma questão de ética, mas porque o jornalismo o diverte e para alimentar o ego. O velho amigo Jedediah Leland expõe a hipocrisia do magnata nestes termos: “Falas do povo como se fosses dono dele (...). Desde que te conheço que propões dar às pessoas aquilo a que têm direito, como se pudesses oferecer-lhes a liberdade ou uma recompensa por serviços prestados” (Welles 13, trad. minha).

Ainda no contexto da mesma imagem auto-idealizada, Kane tenta uma carreira política, concorrendo para governador de Nova Iorque e produzindo um discurso inflamado a favor dos pobres. No entanto, o que ressuma da cena do comício é o seu sonho de grandeza e exaltação, expresso na fotografia gigante, na enorme inicial “K”, no fascínio da multidão anónima e, sobretudo, na inusitada frequência do pronome pessoal “eu” que permeia o discurso, como um eco. Toda esta encenação é brilhante, recordando os filmes propagandísticos da Alemanha nazi e o culto acrítico ao redor de Hitler — outro exemplo de narcisista.

4. O desejo constante de admiração

Para um narcisista, o Outro é percecionado apenas como um *meio* para satisfazer o desejo insaciável de admiração, poder e fama. Quando tal não sucede, ou se tornam verbal e fisicamente abusivos, ou descartam familiares, amigos ou aliados, sem qualquer prurido de consciência. Nas palavras de Shannon L. Alder:

Os narcisistas esforçam-se para manter uma imagem fabricada perante os restantes. São almas defeituosas e viciadas na atenção. Por isso, recorrem a uma multiplicidade de jogos com o fito de serem

adorados. (...) não sentem remorso pelas suas ações, não tomam a iniciativa de criar laços e não demonstram empatia para com os outros. São pessoas emocionalmente falidas. (Charanza 65, trad. minha)

Centrar-me-ei apenas nas esposas de Kane para evidenciar o relacionamento doentio que este tece com o Outro. As mulheres detêm uma importância incontornável para os narcisistas, ou como fonte de validação da sua grandeza, ou alvo preferencial da sua humilhação. Segundo Vaknin:

(...) para satisfazer a sua necessidade de mulheres, o narcisista tem de as convencer a estarem do seu lado. Por outras palavras, tem de se promover e de as conquistar. Tal transforma as mulheres em juízes: concede-lhes o poder de comparar, avaliar, validar, adjudicar, aceitar, rejeitar ou abandonar. Só elas possuem a capacidade de magoar o narcisista, rejeitando-o ou abandonando-o — e ele sente que as mulheres exibem o seu poder. (Vaknin 92, trad. minha)

Neste âmbito, Kane escolhe mulheres que o promovem e sublimam. O primeiro matrimónio de Kane é com Emily Norton, uma figura mediática, pertencente à alta-sociedade e sobrinha do presidente dos Estados Unidos da América. O casamento, amplamente noticiado pelos diversos jornais do império de Kane, constitui o ponto de partida para uma eventual carreira política.

Porém, cedo Emily se apercebe de que o marido vive obcecado com os negócios e relega-a para segundo lugar. O realizador mostra o progressivo afastamento entre o magnata e a mulher e a subsequente desintegração do matrimónio, através de uma inteligente montagem de planos representando sempre a mesma cena da vida doméstica: ao pequeno-almoço, os esposos comunicam cada vez menos, concentram-se a ler os jornais, ignoram-se mutuamente, num destino previsível, o divórcio.

O segundo casamento de Kane é com Susan Alexander, a amante, bem diversa de Emily, pois é uma rapariga do povo com alguma vocação para o canto. Acreditando que a jovem não detém um estatuto social idêntico ao seu, o magnata esforça-se por a transformar numa estrela. Para tal, compra-lhe uma sala de espetáculos, paga-lhe lições de ópera e obriga-a a prosseguir uma carreira nitidamente acima do seu talento.

O resultado é humilhante para Susan, como explica ao marido: “Não consegui fazer-te ver como me sentia, Charlie, não pude voltar a cantar. Não fazes ideia do que significa saber que uma audiência inteira simplesmente não te quer” (Welles 15, trad. minha). Atente-se nesta contradição: Susan tem consciência das suas *reais* limitações, ao passo que Kane se constela na idealização, distante dos factos. Mais uma vez, os guionistas se inspiraram no mundo real, pois

o magnata Harold McCormick financiara a carreira da esposa, a cantora de ópera Ganna Walska, apesar da sua flagrante falta de vocação (Auretta 97).

Susan esvoaça numa espiral depressiva, quase comete suicídio e, por último, deixa Kane. O marido é incapaz de suportar o abandono, pois tal significa que já não é adulado. Segundo os estudos desenvolvidos pelo neo-freudiano Heinz Kohut, perante a rejeição, o narcisista opta entre a fuga ou a raiva (Kohut 379). Diante da revelação do abandono, o magnata tenta controlar a agressividade, numa cena dominada pelo silêncio pesado. O ângulo baixo faz o espetador sentir-se inferior e com receio da figura autoritária, prestes a explodir. Por fim, Kane perde a temperança e desfecha a ira sobre os objetos do quarto, que destrói sem parar. Uma galeria de empregados observa-o, tão estupefacta quanto impassível, contribuindo para que Kane se sinta envergonhado pela explosão pueril. Simbolicamente, um subtil jogo de espelhos reflete um narcisista perdido entre a realidade e a imagem que fabricara de si.

Conclusão

Durante décadas, *Citizen Kane/O mundo a seus pés* (1941) foi considerado pelos críticos como o epítome do drama biográfico. Embora tal seja contestável, não deixa de ser verdade que se trata de uma obra-prima, capaz de resistir ao tempo, às modas e ao fluir das correntes estéticas. A película de estreia de Orson Welles, então com apenas 25 anos, demonstra qualidades invulgares, nomeadamente no uso do “chiaroscuro” e do foco profundo, para enfatizar o realismo (Bazin 37-38). Já no plano da diegese, a película prima pelo enredo bem urdido, contado por múltiplos narradores, pelos diálogos acutilantes e, obviamente, pelo protagonista inolvidável. Neste âmbito, a tela de cinema ou o ecrã de televisão funcionam também como um espelho, no qual um espetador narcisista se revê na figura de Kane ou, pelo contrário, empatiza com as personagens que resistem ao seu poderoso magnetismo.

Kane encarna o mito de Narciso, centrado numa imagem tão grandiosa quanto distorcida de si, buscando a perpétua adulação e desprezando quem não o segue. Numa entrevista ao repórter incumbido de investigar a vida do magnata, Leland reflete acerca da personalidade deste: “Kane nunca acreditou em nada, exceto em si. (...) Suponho que tenha falecido sem outra convicção” (Welles 10, trad. minha). Trata-se de um testemunho significativo, pois resume cabalmente o espírito de um homem perturbado e solitário (Burgo 2). Oitenta anos após a estreia, este clássico da sétima arte reflete e perpetua um Narciso tão perfeito e perene quanto o original. Constitui a prova de que os mitos não definham, mas antes se reciclam, algures nas águas escuras do inconsciente coletivo.

Bibliografia

- Auretta, Christopher Damien. *Cinegramas: Entre a escrita e o ecrã*. Lisboa: Colibri, 2018.
- Bazin, André. *What is Cinema?* Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Burgo, Joseph. "Citizen Kane: Before We Called It Narcissistic Personality Disorder". *Psych Central*. 15/07/19. <https://blogs.psychcentral.com/movies/2011/12/citizen-kane/>
- Campbell, W. Joseph. *Yellow Journalism: Puncturing the Myths, Defining the Legacies*. Westport: Greenwood Press, 2001.
- Charanza, Laura. *Ugly Love: A Survivor's Story of Narcissistic Abuse*. New York: BookBaby, 2018.
- Coleridge, Samuel Taylor. "Kubla Khan". *Antologia de Poesia Anglo-Americana: De Chaucer a Dylan Thomas*. Trad. de António Simões. Porto: Campo das Letras, 2002. 205-209.
- Kohut, Heinz. "Thoughts on Narcissism or Narcissistic Rage". *Psychoanalytic Study of the Child* 23 (1972): 86-113.
- Levy, Kenneth, William Ellison, and Joseph Reynolds. "A Historical Review of Narcissism and Narcissistic Personality". *The Handbook of Narcissism and Narcissistic Personality Disorder: Theoretical Approaches, Empirical Findings and Treatments*. Ed. W. Keith Campbell, and Joshua Miller. Hoboken: Wiley, 2011. 3-13.
- Naremore, James. "Citizen Kane (1941)". *Film Analysis*. Eds. Jeffrey Geiger, and R. L. Rutsky. New York: Norton, 2005. 341-360.
- Paris, Joel. "Modernity and Narcissistic Personality Disorder". *Personality Disorders: Theory, Research, Treatment* 5.2 (2014): 220-226.
- Spaas, Lieve. "Introduction". *Echoes of Narcissus*. Ed. Lieve Spaas. New York: Berghahn Books, 2000. 1-10.
- Vaknin, Sam. *Malignant Self Love: Narcissism Revisited*. Prague and Skopje: Narcissus Pub., 2005.

Filmografia

- Welles, Orson, realizador. *Citizen Kane/O mundo a seus pés*. Estados Unidos da América: Radio Pictures, 2004 [1941].

Quem despertou a Bela Adormecida? O conto tradicional num filme de Julia Leigh

Introdução

Para onde vamos quando dormimos? Pode o sono ser uma forma de escape da realidade? Por que motivo alguns homens pagam para partilhar o leito com raparigas adormecidas? São algumas questões intrigantes colocadas por *Sleeping Beauty/Beleza Oculta* (2011), o filme de estreia da romancista e cineasta australiana Julia Leigh. Entre outras narrativas, a realizadora inspira-se em *The House of Sleeping Beauties*, de Yasunary Kawabata, *Memories of my Melancholy Whores*, de Gabriel Garcia Márquez, ou o conto “A Bela Adormecida”, registado por Charles Perrault e posteriormente reescrito pelos Grimm, com o título “A Rosa Espinhosa”.

No meu estudo, concentrar-me-ei apenas na história tal como foi escrita pelos irmãos alemães, para examinar, em primeiro lugar, como são representadas cinematograficamente as etapas do processo de crescimento interior e despertar para a vida de Lucy; e, em segundo lugar, para analisar como esta película subverte, com imaginação e espírito crítico, a célebre narrativa folclórica, no âmbito da intertextualidade. Para tal, recorrerei ao filme de Leigh, ao conto dos Grimm, a diversos estudos e recensões sobre *Sleeping Beauty*, ao trabalho de folcloristas e psicólogos e, naturalmente, à minha opinião.

1. Somnolia, ou a síndrome da Bela Adormecida

O enredo do filme *Sleeping Beauty* é singelo, sem engendramentos ou surpresas para os espetadores, seduzindo sobretudo pela qualidade estética da imagem, estranheza da história e concomitante reflexão que suscita junto dos espetadores mais atentos aos numerosos pormenores desta narrativa perturbadora. Lucy, a protagonista, é uma jovem e bela estudante que procura sobreviver, labutando em diversos empregos, todos eles precários e sem objetivos, para recolher a sua parca remuneração. Logo no início do filme, revela-se que trabalha como voluntária de um teste médico experimental, que implica engolir parte de um tubo com um medicamento; tira fotocópias num grande escritório; por fim, é empregada a tempo parcial num café. No seu conjunto, estas tarefas mal lhe permitem pagar a renda e as despesas diárias com que se confronta.

Até que surge uma nova oportunidade, anunciada sucintamente num jornal. Quando

da entrevista de emprego, Lucy troca impressões com Clara, uma gerente de uma espécie de bordel de luxo ou um clube seletivo de cavalheiros. Esta convida-a para servir homens abastados, em jantares formais, juntamente com outras empregadas, todas elas seminuas. A ideia não desagrada a Lucy — que deverá agora adotar o nome de Sara — pelos proventos daí resultantes.

Após o jantar, Clara, impressionada pela beleza e maneiras da jovem, propõe-lhe outro emprego erótico, mais arriscado: tornar-se numa espécie de bela adormecida, para homens idosos, quase todos impotentes, que se deitarão a seu lado. Clara estabelece regras bem definidas para os clientes: não poderá, em caso algum, haver sexo com penetração, nem deixadas marcas no corpo de Lucy/Sara. Sedada com um medicamento dissolvido num chá, Lucy tombará num sono profundo, num quarto de luxo, à mercê dos caprichos dos clientes.

Os indivíduos que visitam Lucy sofrem da chamada somnofilia ou síndrome da bela adormecida. Trata-se de um termo cunhado em 1986, pelo sexólogo John Money, para descrever uma forma de parafilia ou um tipo de fetichismo, no qual um indivíduo se sente sexualmente excitado pela companhia de alguém inconsciente ou adormecido (Corsini 747).

Neste contexto, é possível estabelecer um paralelo imediato entre Lucy e o seu “alter-ego”, Sara. A primeira passa pela vida desapaixonadamente, despida de emoções, numa existência próxima à alienação, reduzindo a sua atividade social a um amigo, Birdmann, e a encontros esporádicos com homens que apenas a desejam no plano sexual. Já a segunda dorme profundamente, sem saber o que os diversos clientes lhe fazem. Para acentuar esta ideia, a interpretação de Emily Browning é fria e despojada, até perto do término da película. Basta dizer que, no funeral de Birdmann, a jovem pede um homem em casamento, de forma casual, sem revelar qualquer resquício de paixão. Em suma, Lucy leva uma existência à deriva, desperdiçada em sexo, drogas e álcool, transmitindo a ideia de que receia tanto a morte que opta por não viver.

Por contraste, pelo menos um dos idosos que dorme com ela procura desesperadamente evocar a vida, seja através de memórias do seu casamento, seja por esta história, uma paráfrase de *The Thirtieth Year*, de Ingeborg Bachmann, que partilha com Clara:

(...) I started to reread one of those stories. It was about a man who one morning wakes up and cannot bring himself to get out of bed. He shuts his eyes in self-defense. He reexamines his life. He's seized with a restlessness. He packs his bags, cuts all ties, he can no longer live among the people he knows. They paralyze him. He's monied, he goes to Rome. He wants to burrow under the earth like a bulb, like a root. But even in Rome he cannot escape people from his former life. So, he decides to return to the city where he was born and educated, but which he can't quite bring himself to call home. Well, the move doesn't help. He feels he has no more right to return than a dead man. What can he do? He desires an extreme solution to his conundrum.

He aches for nothing less than a new world, a new language. Nothing changes. Out of indifference, and because he can't think of anything better to do, he decides once more to leave his hometown, to do some hitching. A man picks him up, they ride off into the night when bang, the car smacks into a wall. The driver dies, our man is hospitalized, broken up. Months pass, his wounds heal. Now he wishes for life. He has a confidence in himself, in things he doesn't have to explain. Things like the pores in his skin, all things corporeal. He can't wait to get out of the hospital, away from the infirm and the moribund. 'I say unto thee, rise up and walk. None of your bones are broken'. The end. (Leigh 7)

Não é inocente que o idoso olhe de frente para a câmara enquanto tece este relato: está a dirigir-se não apenas à madame, mas também ao espetador, que alerta para a necessidade de viver, enquanto se é saudável, evitando tombar numa mórbida autocomiseração.

Esteticamente, o filme evidencia a alienação de Lucy: a paleta de cores suaves remete para as longas noites de sono da protagonista; os diálogos esparsos e minimalistas contribuem para mostrar a falta de comunicação e o isolamento social da jovem; os planos longos e quase estáticos permitem perceber a cadência monótona, elíptica, da vida de Lucy; os cenários tranquilos, sobretudo do quarto e da sala de jantar da mansão, conferem ao filme uma atmosfera de estranheza onírica, que serve perfeitamente a mensagem de *Sleeping Beauty*. Na globalidade, o *design* de Anne Beauchamp adequa-se ao enredo e sublinha de forma primaz os estados de espírito das personagens, no seu vazio e carência de força anímica.

Significará isto que o filme é monótono ou desprovido de vida? De forma alguma: por um lado, a estranheza das situações não deixa de cativar os espetadores; por outro o que sucede a Lucy, durante os períodos de sono, é francamente perturbador. A audiência sobressalta-se quando um cliente transgredir todas as regras de Clara, insulta a jovem adormecida com linguagem ordinária, penetra-a brutalmente, e queima-lhe a orelha com um cigarro.

Mais ainda, a película suscita uma série de questões pertinentes, ultrapassando largamente um mero exercício de estilo ou um filme erótico de pendor artístico. Num plano simbólico, será Lucy o epítome de uma juventude adormecida, num mundo materialista, onde o amor se reduz, tantas vezes, à atividade sexual? Representará uma geração à deriva, entre empregos precários, relações ocasionais, e sem um projeto de vida consistente e esperançoso? Constituirá esta jovem submissa, cujo corpo é propriedade temporária de homens sedentos de sexo, uma mulher ainda inconsciente da sua identidade e valor? São interrogações debatíveis, prova da qualidade polissémica desta obra fílmica, que intriga o espetador e o faz refletir.

2. O despertar da Bela Adormecida

Ironicamente, o que desperta esta bela adormecida dos tempos modernos é a morte, mais precisamente o suicídio do seu único amigo, Birdmann, que consumiu drogas em excesso. Em vez de telefonar para um número de urgências ou de procurar auxílio, Lucy despe-se e faz-lhe companhia na cama, como se ele fosse mais um cliente. Contudo, surge uma primeira fenda na protetora muralha de alheamento que Lucy construiu em seu redor, quando a jovem se desfaz em soluços.

Há ainda um segundo indício de que a jovem se preocupa, pela primeira vez, com aquilo que lhe sucede durante o sono, no avesso da realidade, quando compra uma câmara com a intenção de filmar as sessões com os clientes. Clara desaprova a ideia, receosa de que o material recolhido possa ser empregue para chantagear alguém ou comprometer a sua privacidade. A curiosidade prevalece, e Lucy consegue posicionar a câmara, de forma a conhecer o que lhe sucede. O que as imagens lhe revelam é profundamente perturbador: o cliente habitual ingere um chá com uma dose maior de sedativo, talvez com a intenção de cometer suicídio, terminando os seus dias junto a Lucy, símbolo evidente de beleza. Em minha opinião, tal representa o fechar do círculo, em que a juventude equilibra a velhice do homem, ou talvez transite para ele, numa espécie de osmose, em que o leito representa o palco da existência.

Quando Clara vem, de manhã, abrir as persianas do quarto, depara-se com o homem sem pulso. A sua reação é de uma melancolia quase fria e não demonstra surpresa, limitando-se a uma tentativa débil de fazer respiração boca a boca. Já Lucy reage com gritos e agitação à descoberta, no que interpreto como um violento despertar, no duplo sentido do termo: a jovem acorda do sono, mas também da paralisia e da alienação em que surgira imersa durante a maior parte da película. Trata-se do clímax e despertar de uma bela adormecida, para a vida — através, ironicamente, da morte.

Nesta espécie de processo prolongado de ressurreição começa a ser nítida a personalidade de Lucy, embora só em certos momentos e sempre comedidamente, devendo o espetador recorrer ao trabalho de dedução. Numa das cenas mais simbólicas da película, a jovem repara numa mulher adormecida, que viaja com ela no comboio. Observa-a, segura-lhe a revista que desliza das suas mãos e, após uma pausa hesitante, retira-lhe uma migalha dos lábios. Em minha opinião, o gesto é representativo porque associa duas mulheres dormentes e frágeis, através de um ato de gentileza ou compaixão.

3. Do conto folclórico ao filme

O conto “A Rosa Espinhosa”, título que os Irmãos Grimm deram à narrativa tradicional “Bela Adormecida”, é uma das mais conhecidas da riqueza folclórica europeia, tendo inspirado

diversas versões, na pintura, música e sétima arte, com particular destaque para o filme homónimo, um musical de Walt Disney, datado de 1959, que conquistou o público e a crítica.

Resumidamente, os Grimm relatam a história de um rei e de uma rainha que tiveram uma menina. Para o batizado, um acontecimento esplendoroso, decidiram convidar as fadas do reino. Porém, estas eram treze e o serviço de pratos de ouro constava de apenas doze peças, pelo que uma delas foi excluída. A dita fada surge de surpresa, e interrompe o batizado para lançar uma maldição: “Quando a princesa completar quinze anos, picar-se-á com um fuso de tear envenenado e cairá morta”. Atónita, mas incapaz de desfazer o feitiço, uma das fadas tentou minimizar o risco e disse: “A sua filha não morrerá, mas dormirá um sono profundo que durará mil anos”. Os reis tomaram providências para que os fusos fossem destruídos, mas a princesa encontrou uma velha a tecer, picou-se e adormeceu. A maldição só será desfeita um século depois, quando um príncipe a beija e traz de regresso à vida.

Bruno Bettelheim, em *Psicanálise dos Contos de Fadas*, examina a história tradicional, tanto na versão do escritor francês do século XVII, Charles Perrault, como na dos contadores alemães dos séculos XVIII e XIX, Jacob e Wilhelm Grimm. Em seu entender, o sono de um século da Bela Adormecida equivale à fase de latência, em que a pré-adolescente medita introspectivamente, procurando encontrar a identidade. Nas suas palavras: “A *Bela Adormecida* diz que um longo período de sossego, de contemplação, de concentração em si próprio, pode conduzir aos maiores feitos” (Bettelheim 345).

O acesso ao corpo e às tentações dos homens é impedido pela sebe de espinhos, um elemento também simbólico. Só bem mais tarde, quando a menina se torna mulher, essa barreira é suprimida e o príncipe, representando o namorado, tem acesso à princesa. Segundo Bettelheim: “Isso é um aviso à criança e aos pais de que o despertar sexual antes do espírito e o corpo estarem prontos pode ser destrutivo. Mas quando, finalmente, a Bela Adormecida obtém tanto a maturidade física e a emocional e está pronta para o amor e, portanto, para o casamento, então aquilo que parecia impenetrável cede” (Bettelheim 355).

Shuli Barzilai não deixa de assinalar outra característica importante desta história popular: a passividade da bela adormecida, correspondendo ao estereótipo patriarcal da mulher submissa, por oposição ao dinamismo do príncipe, que representa o homem ativo, o redentor, que procura, encontra e desperta a mulher para uma vida conjugal (Barzilai 60). Nas palavras de Madonna Kolbenschlag: “Sleeping Beauty is most of all a symbol of passivity, and by extent a metaphor for the spiritual condition of women — cut off from autonomy and transcendence, from self-actualization and ethical capacity in a male-dominated milieu” (Kolbenschlag 5). Sem dúvida que, no filme em análise, as personagens masculinas dominam Lucy, tiram partido da sua dormência e abusam fisicamente dela, sobretudo quando se encontra mais vulnerável,

explorando intimamente o seu corpo.

Jack Zipes, um dos mais proeminentes especialistas em histórias tradicionais, perfilha da mesma opinião, ao afirmar, em *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, que a passividade da Bela Adormecida, quase um estado de coma, constitui uma construção patriarcal. Segundo esta, todas as mulheres permanecem em coma até serem despertadas por um homem, neste caso, através de um beijo não consentido, talvez à escassa distância de uma violação (Zipes 89).

Para além das semelhanças referidas, Leigh atualiza intertextualmente o conto tradicional, ao fazer a ação decorrer numa metrópole hodierna. A protagonista já não é uma criança ingénua, mas sim uma jovem sexualmente experiente. A bela do filme desempenha funções de prostituta de luxo, e o príncipe foi substituído por vários homens abastados, os seus clientes.

Em ambas as narrativas, existe um adormecimento — real e mágico no conto, metafórico e alienado no filme. No epílogo, ambas as personagens despertam para a vida, após um longo período de sono. Na história popular, quebra-se o encantamento e a princesa ressuscita, mercê da intervenção de um príncipe que pode simbolizar o sopro da vida. Na película, é sobretudo o choque do contacto com a morte do amigo e de um cliente que fazem acordar Lucy. A jovem percebe que a existência, apesar de todos os traumas, fracassos e efemeridade, merece ser vivida. Neste sentido, adquirem particular relevância as palavras da narrativa do homem idoso, uma paráfrase do já citado conto de Bachmann: “I say unto thee, rise up and walk. None of your bones are broken” (Leigh 7).

Conclusão

Sleeping Beauty suscitou recensões díspares, ora eufóricas, ora negativas, mas nunca indiferentes. Pela positiva, salientaria as alterações da história tradicional, atualizada com imaginação, para os tempos modernos. O filme prima também por denunciar os abusos sofridos pelas mulheres, sobretudo as mais fragilizadas. Ao mesmo tempo, transmite uma lição clara: ninguém se pode eximir de viver, apenas pelo receio da morte, nem tombar numa existência quase catatónica. Pela negativa, todas estas ideias, passíveis de desenvolvimento, surgem de forma quase elíptica ou desarticulada. Torna-se evidente a necessidade de uma narrativa mais coesa e de uma exploração aprofundada dos temas presentes na história (Berardelli 1).

Terá valido a pena o esforço de estreia de Julia Leigh? Ou caiu num exercício artístico, no seu melhor, e soporífero, no pior? Quanto a mim, tratou-se de uma viagem conseguida, pelos espaços do sono, decadência existencialista e alienação pós-moderna. Cabe ao público, também

ele um construtor do texto, através da interpretação e da capacidade dedutiva, estabelecer a ponte, entre aquilo que o filme *diz*, o que poeticamente *sugere* e o que fica nimbado no *silêncio* do sono.

Bibliografia

- Bachmann, Ingeborg. *The Thirtieth Year*. New York: Holmes & Meier, 1987.
- Barzilai, Shuli. "While Beauty Sleeps: The Poetics of Male Violence in *Perceforest* and Almodóvar's *Talk to Her*". *The Cambridge Companion to Fairy Tales*. Ed. Maria Tatar. Cambridge: Cambridge UP, 2014. 60-78.
- Berardelli, James. "Sleeping Beauty: A Movie Review". *Reelviews*, 2011. <http://www.reelviews.net/reelviews/sleeping-beauty>
- Bettelheim, Bruno. *Psicanálise do Conto de Fadas*. 14.ª ed. Lisboa: Bertrand, 2011.
- Corsini, Raymond. "Predatory paraphilias". *The Dictionary of Psychology*. Ed. Ray Corsini. New York: Routledge, 2001. 747.
- Irmãos Grimm. *Contos Completos*. Trad. de Teresa Aica Barros; coord. científica de Francisco Vaz da Silva. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2013.
- Kolbenschlag, Madonna. *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*. Garden City: Doubleday, 1979.
- Zipes, Jack. *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge, 2011.

Filmografia

- Leigh, Julia, realizadora. *Sleeping Beauty*. Australia: Transmission Films/Magic Films, 2011.

**Sombra e fogo:
“Metzengerstein”, de Edgar Allan Poe, adaptado por Roger Vadim**

Introdução

Era uma homenagem peculiar, que se prolongou por várias décadas, e que Edgar Allan Poe (1809-1849), tenho a certeza, apreciaria. Pontualmente, na madrugada de 19 de janeiro, o dia de aniversário do escritor, uma figura misteriosa surgia no cemitério de Baltimore. Trajava de negro, com um chapéu escuro e um lenço branco ao redor do pescoço, à maneira do século XIX, a época em que Poe viveu. Chegando ao túmulo do poeta maldito, enchia um copo de conhaque, e erguia-o num brinde teatral. Depositava a garrafa e três rosas junto à lápide, e depois abandonava furtivamente o local (Bloomfield 250).

Tudo neste tributo se enquadra na atmosfera gótica da escrita de Poe e na sua existência tumultuosa, terminada aos quarenta anos. O fã enigmático, que diligentemente comparecia no cemitério, remete para a morte que perpassa os contos e a obra lírica deste autor. O copo de conhaque aponta para o alcoolismo de Poe, vício que manteve até ao fim, entre febre e conversas delirantes com espectros. Já as três rosas sugerem as mulheres da sua vida: a mãe biológica, uma atriz inglesa chamada Eliza Poe; a adotiva, Fanny Allan; e a esposa, a prima Virginia Clemm. Todas foram colhidas pela tuberculose, doença conhecida como “morte vermelha”, por causa do sangue cuspidas pelas vítimas (Bloomfield 117).

Tais experiências plasmaram-se numa obra tão profícua quanto singular, composta por setenta narrativas e cinquenta poemas. Este autor foi o pai do conto policial, em “The Murders in the Rue Morgue”; cortejou os géneros, hodiernamente tão populares, da fantasia e da ficção científica; e redigiu um dos primeiros ensaios sobre escrita criativa, “The Philosophy of Composition” (1846), em que explicava como assassinar mulheres jovens e belas, recorrendo ao papel, à tinta e à criatividade.

Não surpreende, assim, que o legado de Poe tenha sobrevivido à passagem do tempo, continuando a conquistar fãs e a inspirar outros artistas, nomeadamente cineastas. A sua prodigiosa fantasia e um estilo literário visual seduziram realizadores como Roger Corman, que fez a quinta adaptação de *The Fall of the House of Usher* (1960), matriz de numerosos filmes de terror subsequentes, ou cineastas atuais, como Raul Garcia, que transpôs para a animação vários clássicos de Poe: *The Tell-Tale Heart* (2005), *The Fall of the House of Usher* (2012) e *Extraordinary Tales* (2013).

Neste ensaio, foco-me na adaptação cinematográfica da narrativa “Metzengerstein”,

dirigida por Roger Vadim, com argumento do próprio, de Pascal Cousin e de Clement Biddlewood. Trata-se de uma curta-metragem pouco estudada, que ilustra os desafios e os mecanismos inerentes a transpor um clássico da literatura para o cinema.

“Metzengerstein” surge como a primeira narrativa da antologia fílmica *Histoires Extraordinaires* (1968), traduzido para português como *Histórias extraordinárias* (1968), uma produção franco-italiana, que inclui adaptações de outros contos de Poe: “William Wilson”, por Louis Malle, e “Tobby Dammit” (originalmente intitulado “Never Bet the Devil Your Head”), por Federico Fellini.

O meu objetivo principal reside em mostrar como a história “Metzengerstein” foi transposta, com talento e imaginação, para o grande ecrã. Para tanto, comparo a narrativa literária (o hipotexto) e a fílmica (o hipertexto) relativamente a espaço, tempo, personagens, tema e enredo. Saliento a criatividade irreverente do realizador, que explorou de forma subversiva o conto original, usando os mecanismos da adaptação cinematográfica.

1. A atmosfera

Edgar Allan Poe submeteu “Metzengerstein”, juntamente com outras narrativas, a um concurso promovido pelo *Saturday Courier*, para não passar fome, tal era a penúria em que se encontrava. Embora não tenha obtido qualquer prémio, logrou ser publicado na edição de 14 de janeiro de 1832 do referido jornal, tornando-se na primeira história do autor a surgir em letra de forma (Ackroyd 59).

O conto apresenta uma atmosfera vincadamente gótica: as personagens são trágicas; os acontecimentos, sombrios; a diegese decorre num espaço lúgubre (um castelo austero, algures na Hungria); e a época é indefinida, mas remota (Fisher 145). O narrador justifica esta deliberada ausência de pormenores espaço-temporais: “O horror e a fatalidade sempre fizeram carreira em todos os séculos. Para quê pôr uma data na história que tenho para contar?” (Poe 9).

No início do filme, Vadim citou este passo e sublinhou com mestria o ambiente gótico, recriando-o através da imponente fortaleza dos Metzengerstein, junto a uma costa batida pelas ondas e pela ventania. O segmento foi filmado em Roscoff, uma pequena localidade na Bretanha, região conhecida pela beleza árida (Hughes 92). Tal como no texto literário, não se menciona a época exata da diegese; no entanto, através da arquitetura dos edifícios e vestuário das personagens, o espetador deduz que os eventos decorrem na Idade Média.

2. As personagens

A primeira diferença significativa entre as obras de arte em cotejo encontra-se na figura do protagonista. No texto literário, trata-se de um jovem barão, Frederick Metzengerstein, órfão e herdeiro de uma vasta fortuna em propriedades: “Os seus castelos eram inumeráveis. O mais vasto e esplêndido era o palácio (...). A linha de fronteira dos seus domínios nunca fora claramente definida; mas o parque principal abrangia cinquenta milhas em redor” (Poe 11).

No filme, o realizador optou por subverter a história original, substituindo Frederick por uma bela mulher, a condessa Frederique. Esta personagem é interpretada por Jane Fonda, que tinha recentemente estrelado como Barbarella, na obra de ficção científica homónima (1968), realizada por Vadim. Tal escolha acrescenta sensualidade ao argumento do texto literário, vincadamente soturno, e propicia uma história de amor entre Metzengerstein e o seu rival, o barão Berlifitzing.

A narrativa original descreve este nobre nas seguintes palavras: “Wilhelm, conde de Berlifitzing, se bem que de elevada estirpe, não passava (...) de um velho pateta enfermo, e nada tinha de louvável, a não ser uma antipatia inveterada e louca contra a família do rival, e uma viva paixão pelos cavalos e pela caça (...)” (Poe 11). Num golpe inteligente, Vadim substituiu o conde decrépito por um jovem aristocrático e bem-parecido, interpretado por Peter Fonda, possibilitando assim que este fosse o alvo da paixão da prima, Frederique.

Relativamente a estas duas figuras, Vadim manteve os principais traços das suas personalidades, fortemente antagónicas. No texto literário, Metzengerstein surge descrito como um homem tão poderoso quanto cruel. Para o caracterizar, Poe recorre à estratégia de *contar*, em vez de *mostrar*, ou seja, resume as ações de Metzengerstein, não se detendo em pormenores. Evita, assim, escandalizar os leitores mais sensíveis, com cenas de deboche: “Desregramentos vergonhosos, perfídias flagrantes e atrocidades inauditas em breve fizeram compreender aos seus trémulos vassallos que nada (...) lhes garantiria segurança contra as garras sem remorsos deste pequeno Calígula” (Poe 12).

Seguindo um método contrário ao do contista, Vadim optou sobretudo por *mostrar*, ou seja, coloca em cena a jovem Metzengerstein causando escândalo. A senhora do castelo apresenta um estranho gosto por rapazinhos, o que a encaixa no arquétipo junguiano da devoradora; aprecia jogos sádicos; e toma parte em orgias com casais nobres (Vadim 2-3).

Já o rival, Berlifitzing, é o oposto de Metzengerstein: Poe descreve-o, em poucas palavras, como um homem austero, que apreciava sobretudo a caça e a vida ao ar livre. Vadim desenvolve estes traços da personalidade e acrescenta outros, para criar um jovem misantropo, trabalhador, que não se inibe de criticar a conduta desregrada de Metzengerstein. Assim,

Berlifitzing funciona como um *doppelgänger* ou um duplo, neste caso um *oposto*, da baronesa. Tal elemento, típico das lendas germânicas e do género gótico, recorre noutros contos de Poe como “William Wilson” ou “The Fall of the House of Usher”, por exemplo (Burlingame 58). Assim, embora Vadim se afaste da narrativa específica, “Metzengerstein”, aproxima-se da obra, em geral, do poeta maldito.

3. O tema central e o enredo

No conto, o tema central da narrativa é a rivalidade entre as duas casas nobres, poderosas e vizinhas: “As famílias Berlifitzing e Metzengerstein tinham estado em desacordo durante séculos. Jamais se viram duas casas tão ilustres reciprocamente azedadas por uma inimizade tão mortal” (Poe 10). A origem deste ódio perdeu-se no início dos tempos, mas permanece inscrita numa profecia, outro tema recorrente nas narrativas góticas: “Um grande nome tombará de uma queda terrível quando, como o cavaleiro do cavalo, a mortalidade de Metzengerstein triunfar sobre a imortalidade de Berlifitzing” (Poe 10).

Vadim transformou esta relação animosa entre os representantes das duas famílias num binómio de ódio e amor, que concede ao enredo um interesse suplementar. Para tanto, cria um evento novo, ausente da narrativa original: faz as personagens que redesenhou encontrarem-se por acidente e interagirem. Na coutada do primo, a jovem Metzengerstein fica com o tornozelo preso numa armadilha de caça e reage, colérica: “Se sei qual foi o cão que pôs essa armadilha, terá duas horas de chicote e vinagre nas feridas, que eu mesma despejarei” (Vadim 4).

Longe de atizar a animosidade, a cena gera uma reviravolta inexistente no conto: cavalheirescamente, Berlifitzing apressa-se a salvar a prima aflita das garras metálicas. Após este incidente, conversam junto ao cenário edílico do rio, trocam olhares e a jovem apaixona-se por aquele que odiara. O narrador em *voice-over* assinala esta peripécia: “O rosto que ela, Frederique, não conhecia e queria odiar, não mais iria esquecer. Algo nela mudara. Perseguida pelo olhar triste e melancólico do primo, só tinha um desejo: rever Wilhelm” (Vadim 5).

No plano simbólico, a baronesa cai noutra armadilha, a do amor, e decide convidar o primo, para o conhecer de forma mais íntima: “Vem jantar comigo esta noite. Irás sentir-te em casa. A maioria dos meus hóspedes são javalis, urubus, ursos”. Ao que Berlifitzing responde, com acrimónia: “Não entrarei na tua coleção” (Vadim 6). Metzengerstein, nada afeita a ser contrariada, sofre um duro revés, e decide vingar-se, recordando-me as palavras do dramaturgo William Congreve (1637-1708), em *A noiva de luto* (1697): “Não existe maior fúria no inferno do que uma mulher rejeitada” (Congreve 60).

Tanto no texto literário como no filme, a viragem crítica ocorre quando a baronesa se vinga, mandando atear fogo à estrebaria de Berlifitzing, pois sabia da sua predileção por cavalos. Por ironia do destino, o amado morre, quando tentava desesperadamente salvar uma parte da coudelaria. No conto, esse facto não perturba a consciência de Metzengerstein, tal era o ódio que sentia pelo inimigo. De facto, não sem ironia, um dos vassalos comenta: “Presumo que, para um senhorio com o vosso nome, não é uma notícia demasiado desagradável” (Poe 16).

Porém, na narrativa cinematográfica, a jovem baronesa fica profundamente desgostosa, pois amava o primo, e não supunha que pudesse perecer. Esta alteração introduzida por Vadim concede uma faceta humana à personagem do filme, revelando a sua capacidade para a paixão e o sofrimento, e suscita, assim, a empatia dos espetadores. Em simultâneo, imbui o enredo de um *pathos* romântico que o conto original, centrado exclusivamente no ódio entre as duas dinastias, não apresenta.

Ao incêndio, sobrevive apenas um corcel negro, capturado pela criadagem de Metzengerstein. Ninguém conhece o cavalo misterioso, mas as iniciais W. V. B., marcadas a ferro no focinho, revelam que pertence inequivocamente a Wilhelm von Berlifitzing (Poe 15). Tanto no conto como no filme, Metzengerstein deixa-se fascinar pelo cavalo, um animal enigmático e gigantesco, e apressa-se a recolhê-lo.

Ao mesmo tempo, numa antiga tapeçaria do seu castelo, representando uma batalha entre as duas famílias inimigas, a imagem da cabeça de um corcel muda misteriosamente de posição (no conto) e arde (no filme), para horror de Metzengerstein. Trata-se de um incidente ominoso, que remete para o carácter sobrenatural do cavalo capturado. Poe não explora a questão da tapeçaria nas páginas seguintes, ao contrário de Vadim, que tira partido deste mistério, servindo-se dele para prolongar o enredo por várias cenas.

No filme, Metzengerstein fica tão perturbada que ordena a um dos melhores tecelões do reino que repare a obra de arte. Tal revela-se uma tarefa morosa e amaldiçoada, com o artífice a queixar-se de que as mãos não lhe obedecem. Quando, por fim, conclui o restauro, o resultado é impressionante: o cavalo apresenta olhos da cor do fogo, um indício da tragédia que se desenrolará no epílogo.

Metzengerstein afeiçoa-se de forma patológica ao cavalo negro, aqui apresentado como uma criatura demoníaca. O narrador do conto afirma: “No deslumbramento do meio-dia — nas horas profundas da noite, doente ou de saúde, na acalmia ou na tempestade — o jovem Metzengerstein parecia pregado à sela do cavalo colossal (...)” (Poe 18). No filme, o narrador em *voice-over* parafraseia este passo: “À luz da lua, nas profundezas da noite, doente ou sadia, na calma ou na tempestade, Frederique parecia pregada à sela” (Vadim 10).

Tanto no original como na adaptação, o clímax e o desenlace da história são idênticos.

Numa noite de tempestade e insónia, Metzengerstein decide montar o corcel e passear com ele na floresta vizinha. Horas depois, o palácio começa a arder, num fogo impossível de extinguir, que consome o edifício até aos alicerces (Poe 20). Incapaz de controlar o cavalo, Metzengerstein emerge da floresta, rumo às chamas, e desaparece no turbilhão do incêndio.

A narrativa literária fornece uma explicação para este final trágico: através da metempsicose, ou seja, a transmigração da alma de um corpo para outro, Berlifitzing transformara-se no corcel, seduzira Metzengerstein e consumara a sua vingança (Huckvale 111). Já o filme é omissivo acerca da metempsicose, embora o desfecho seja idêntico e dramático, em consonância com o estilo de Poe.

O facto de ter sido uma mulher a morrer, na adaptação de Vadim, não destoa das estratégias empregues pelo autor norte-americano, para impressionar os leitores românticos. Poe centrava frequentemente as narrativas ou poemas em jovens belas, vítimas de um destino trágico: Berenice, Morella, Eleonora, Annabel Lee, Helen ou Ligeia são exemplos bem conhecidos.

No contexto da relação de amor-ódio criada na narrativa fílmica, a destruição de Metzengerstein pelo fogo coloca um problema interessante: será que a baronesa foi *involuntariamente* conduzida pelo cavalo para o palácio em chamas? Ou ter-se-á deixado levar para a morte, num suicídio? Nesse caso, tratou-se de uma forma de expiar o assassinato accidental do amado?

São questões que as imagens finais do filme, simultaneamente belas e fatídicas, deixam no ar, sugerindo ao espectador que conclua a história, através da imaginação.

Conclusão

Perante estas semelhanças, diferenças e relações, o filme “Metzengerstein” enquadra-se na categoria de “comentário”, segundo a tipologia proposta por Geoffrey Wagner, em *The Novel and the Cinema* (1975). Nas palavras do romancista e crítico, um comentário ocorre quando: “o original é apropriado e, deliberada ou inadvertidamente, surge, em certa medida, transformado” (Wagner 223, minha tradução). Não se trata de uma infidelidade ou violação, como nota o ensaísta, mas sim de uma *mudança* que pode, em última instância, reforçar o espírito do texto literário que serviu de base (Wagner 224).

De facto, na curta-metragem que examinei ocorrem algumas alterações criativas relativamente ao hipotexto, que não destoam do estilo e atmosfera de Poe:

- a) Vadim transformou o barão na bela e sensual Frederique, e o velho conde Berlifitzing

num jovem e atraente cavaleiro. Tal impregna a história de um erotismo ausente no conto, e adiciona interesse à diegese.

- b) O realizador trocou o ódio entre Metzengerstein e Berlifitzing por um tenso binómio de rivalidade/paixão. No filme, a baronesa apresenta uma vertente humana que a narrativa literária não revela, ao sofrer, primeiro, com o amor não correspondido do primo e, depois, com a sua morte no incêndio.
- c) Em ambos os textos, o cavalo é um elemento catalisador pois representa a encarnação de Berlifitzing. A tapeçaria, cujo restauro parece amaldiçoado, ganha um protagonismo maior na narrativa cinematográfica em relação ao hipotexto, reforçando o carácter demoníaco do corcel.

Mais do que uma adaptação, o realizador teceu uma bela homenagem ao poeta maldito e ao seu primeiro conto surgido em letra de forma. Com fantasia e audácia, Vadim e os restantes guionistas urdiram um delicado trabalho de sombra e fogo, transpondo as trevas góticas para o ecrã incendiado.

Bibliografia

- Ackroyd, Peter. *Poe: Uma vida abreviada*. Trad. Alberto Simões. Lisboa: Camões & Companhia, 2009.
- Bloomfield, Shelley Costa. *The Everything Guide to Edgar Allan Poe Book: The Life, Times, and Work of a Tormented Genius*. Avon: Adams Media, 2007.
- Burlingame, Jeff. *Edgar Allan Poe: Deep into that Darkness Peering*. New York: Enslow, 2009.
- Congreve, William. *The Works of William Congreve*. Vol. 2. Ed. D. F. McKenzie. Oxford: OUP, 2011.
- Fisher, Benjamin F. "Poe's 'Metzengerstein': Not a Hoax". *On Poe*. Ed. Louis J. Budd, and Edwin H. Cady. Durham: Duke UP, 1993. 142-149.
- Huckvale, David. *Poe Evermore: The Legacy in Film, Music and Television*. Jefferson: MacFarland, 2014.
- Hughes, Howard. *Cinema Italiano: The Complete Guide from Classics to Cult*. New York: Tauris, 2011.
- Poe, Edgar Allan. *Contos fantásticos*. Trad. João Costa. Lisboa: Ulisseia, 2016.
- Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1975.

Filmografia

Vadim, Roger, realizador. "Metzengerstein". *Histoires Extraordinaires/Histórias extraordinárias*.

Les Films Marceau, 1968.

Sobre o autor

João de Mancelos, nome profissional de Joaquim João Cunha Braamcamp de Mancelos, nasceu em Coimbra, em 1968. É doutorado em Literatura Norte-Americana, pós-doutorado em Literaturas Comparadas e possui uma agregação em Estudos Culturais. É docente no ensino superior. Possui obra na área do ensaio, poesia e narrativa. Entre os seus livros destacam-se *As fadas não usam batom* (2.^a ed.), *Introdução à escrita criativa* (5.^a ed.), *O pó da sombra*, *Contos de amor, desejo e perda*, e *Luzes distantes, vozes perdidas*. Venceu diversos prémios literários de conto e poesia.

Contracapa

Metade dos filmes realizados no ocidente constituem adaptações de obras literárias. Na base deste fenómeno, encontram-se motivos quer de ordem comercial, quer artística: se o texto escrito teve êxito, o filme talvez o possa repetir. Neste livro, João de Mancelos analisa adaptações cinematográficas de diversas narrativas: um mito, uma parábola bíblica, contos tradicionais e modernos, um romance e bandas desenhadas. Deste estudo, ressuma que a adaptação é um processo delicado, implicando vários riscos, mas também desafios à criatividade de guionistas e realizadores.