



TEMATIZANDO O FANTÁSTICO NOS “METZENGERSTEINS” DE EDGAR ALLAN POE E ROGER VADIM



THEMATIZING THE FANTASTIC IN EDGAR ALLAN POE’S AND ROGER VADIM’S “METZENGERSTEINS”

Auricélio Soares FERNANDES
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Waldir Kennedy Nunes CALIXTO
Universidade Estadual da Paraíba, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 24/10/2017 • APROVADO EM 19/12/2017

Resumo

Esse artigo tem como finalidade discutir as temáticas do fantástico no conto “Metzengerstein”, do autor norte-americano Edgar Allan Poe e à sua adaptação fílmica homônima de 1968, dirigida e produzida por Roger Vadim. No filme, Vadim utiliza-se de elementos temáticos originais do conto de Poe, mas adiciona outros de forma anacrônica ao retratar a inquietação social dos anos 1960 através da sensualidade e liberdade femininas representadas na tela pela condessa Frederique de Metzengerstein. A semelhança desta personagem com Barbarella, heroína erótica, intergaláctica e desprovida do moralismo social dos anos 1960, faz de

Metzengerstein uma adaptação criativa que oferece ao espectador uma nova leitura do conto de Poe no século XX. Nesse contexto, utilizaremos como base teórica estudos de Vax (1974), Roas (2013), Cesarani (2006) e outros que abordam o fantástico a partir de outras modalidades estéticas além da teoria de Tzvetan Todorov (1975).

Abstract

This article aims to analyze the themes within of the fantastic in the short story "Metzengerstein" by the American author Edgar Allan Poe, and its 1968 film adaptation of the same name directed and produced by Roger Vadim. In the film, Vadim uses original thematic elements of Poe's story, but adds others anachronistically in portraying the social unrest of the 1960s through the sensuality and freedom of women depicted on the screen by the Countess Frederique de Metzengerstein. The resemblance of this character to Barbarella, an erotic, intergalactic heroine and devoid of the social moralism of the 1960's, makes *Metzengerstein* a creative adaptation that offers the viewer a new reading of Poe's story in the twentieth century. This way, we will as a theoretical framework studies by Vax (1974), Roas (2013), Cesarani (2006) and others that approach the fantastic from other aesthetic modalities beyond Tzvetan Todorov's (1975) one.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico. Conto. Filme. *Metzengerstein*.

KEYWORDS: Fantastic genre. Short story. Film. *Metzengerstein*.

Texto integral

Apontamentos sobre o fantástico

Para Tzvetan Todorov, a condição primordial para o fantástico se dá através da incerteza, acentuando a dúvida e a ambiguidade como obrigatoriedade em narrativas desse tipo. Entretanto, outros teóricos a exemplo de Vax (1974), Roas (2013) e Cesarani (2006) abordam o fantástico a partir de outras modalidades estéticas além da teoria todoroviana, focando em discussões que abarcam a presença do fantástico no imaginário popular, definições mais contemporâneas do termo e procedimentos formais e sistemas temáticos característicos desse modo narrativo, como aponta Cesarani (2006).

Entretanto, majoritariamente enfatizam-se discussões do fantástico através do discurso escrito, "mas [quase] nunca se consideram os temas e as formas [...] que pertencem à literatura oral e ao folclore" (MOLINO, 1980, p. 01). Ademais, não podemos negar a influência que a literatura oral e o folclore exerceram na narrativa fantástica. Vale ressaltar também que muitas lendas apresentam elementos do fantástico em sua composição narrativa, principalmente devido à sua

atmosfera negativa que geralmente culminam na tragédia, suscitando a inquietude e o medo. Sobre isso, Vax (1974) discute o caráter fantástico da lenda:

Assinalemos primeiro que o sobrenatural tranquilizador não tem lugar no conto fantástico. Deus, a Virgem, os santos e os anjos, tal como os génios bons e as fadas boas não são seres fantásticos. Quanto aos deuses da Fábula, Pã por exemplo, podem tornar-se fantásticos quando encarnam instintos selvagens (p.15).

Assim, ao apresentar características do “anormal”, do que está fora da realidade humana, a lenda promove uma atmosfera sobrenatural, mas o sobrenatural com características tranquilizadoras não é considerado fantástico, como discutiremos ao longo desse trabalho. Ademais, não podemos confundir a literatura fantástica com outros gêneros geralmente relacionados a ela, como o horror, o gótico, a fantasia, entre outros, como afirma Bordini: “Evidentemente, porém, o assombro provocado pela presença de seres sobrenaturais, seja no imaginário folclórico, seja na literatura erudita pré-medieval, não se pode confundir com o horror que especifica a literatura gótica moderna” (1987, p.12). Concomitantemente, o horror gótico distingue-se do folclore e seus personagens, e, desta forma, também se distancia do fantástico.

Todavia, o gótico, originando-se no século XVIII, tem servido de base para uma série de subgêneros literários como a ficção científica e a novela detetivesca. E através do surgimento do primeiro romance intitulado pelos estudiosos como o romance gótico pioneiro, *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, exerceu inúmeras influências para a literatura sombria que viria a desenvolver a partir do século XVIII, retratando temáticas e ambientações permeadas de catacumbas, corredores sombrios, fantasmas entre outros elementos estéticos desse gênero literário. Assim, H.P. Lovecraft (2008) afirma que nesse solo fértil foram nutridos tipos e personagens de lendas e mitos sombrios que persistem na literatura fantástica até hoje, mais ou menos disfarçados ou alterados pela técnica moderna. Dessa forma, o fantástico encontrou na literatura de tradição gótica uma fonte inesgotável de inspirações, que através dos séculos vêm sendo adaptadas, recriadas, apropriadas e reinterpretadas através de HQ's, filmes, seriados de TV e outras formas de mídia da cultura de massa contemporânea.

O fantástico reaproveita elementos de alguns gêneros e subgêneros literários, o que leva alguns teóricos como Louis Vax e Todorov a levantar discussões sobre esse modo narrativo, considerando o conto como o gênero literário mais propício para ocorrência do fantástico. Sobre esse, o teórico Vax (1974) adiciona: “Estamos primeiro no nosso mundo, claro, sólido, tranquilizante. Sobrevem um acontecimento estranho, tremendo, inexplicável; conhecemos então o arrepio especial que provoca um conflito entre o real e o possível” (1974, p.13). E nessa visão temos a ideia de que o fantástico é aquilo que venha a ocupar um lugar no mundo real, mas ameaçando a normalidade com uma ordem de causas inexplicáveis, causando, assim, uma possível inquietação no leitor, fazendo-o oscilar entre real e o irreal.

Por sua vez, Tzvetan Todorov, teórico estruturalista, propõe outras condições para que o fantástico ocorra na narrativa. Para esse autor, o narrador conveniente ao fantástico é aquele digno de confiança e que não possui a palavra *dúbia*; ainda, a ordem irreversível de leitura do começo ao(s) clímax (ou clímaxes) promovido(s) pelos acontecimentos na narrativa é o que se torna fundamental para o efeito do fantástico. Para Todorov, a condição primordial do fantástico se dá através da incerteza, acentuando a dúvida e a ambiguidade como obrigatoriedade em narrativas desse tipo.

Logo, torna-se dificultoso discutir algumas condições impostas por Todorov, como a não-possibilidade de ocorrência do fantástico na alegoria e no gênero poesia, como o autor afirma: “Se os animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico” (TODOROV, 1970, p. 151). Desta maneira, para Todorov, não deve existir no texto uma (re)significação alegórica aos acontecimentos sobrenaturais, pois isso excluiria o efeito da hesitação no leitor, condição primordial para a ocorrência do fantástico. Por fim, apontamos os três requisitos obrigatórios para a concretização do fantástico na narrativa, de acordo com a teoria todoroviana: 1) o leitor aceitar o mundo das personagens como o mundo real, hesitando entre uma explicação natural ou sobrenatural para os eventos ocorridos; 2) a participação do leitor em atribuir a hesitação ao texto assim como as personagens; 3) a recusa da interpretação alegórica.

Entretanto, Ceserani (2006), diferente de Todorov, considera o fantástico não como um *gênero*, fechado e resumido a estruturas narrativas, mas sim como um modo narrativo:

O fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. (CESERANI, 2006, p.12)

Com isso, o fantástico será então analisado como um modo literário, podendo abarcar inúmeros gêneros e subgêneros poéticos, pois “reinventou-se o romance picaresco, recriaram-se o romance epistolar, o romance de formação, o romance de viagem [...] e através da narrativa fantástica existem todas essas experiências” (*ibidem*). O fantástico incorporou e reutilizou os artifícios já explorados pela literatura do século XVIII, quando se utilizou de outros gêneros como romances, novelas, contos, lendas, poesia etc, para se destacar como modo narrativo.

Ainda com relação ao fantástico, vale acrescentar a visão de sobrenatural, ou seja, “[...] aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (ROAS, 2013, p.31). Sendo assim, o sobrenatural, aliado àquilo que torna a nossa realidade

estável, se perpetua através de leis que podem ser violadas pela existência do sobrenatural, transgredindo o mundo que conhecemos como *real*.

O Fantástico em “Metzengerstein”, de Edgar Allan Poe

O horror e a fatalidade surgiram sempre, livremente, em todas as idades”¹

As primeiras linhas do conto “Metzengerstein”, de Edgar Allan Poe, nos levam a citar o pensamento de Lovecraft sobre o medo e o horror: “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 01). Nessa narrativa, o narrador nos conta uma história que ocorre “no interior da Hungria, [a partir de] uma crença enraizada, embora oculta, nas doutrinas da metempsicose (POE, 2006, p.225). No conto, Poe não especifica o tempo narrativo ao questionar e intrigar o leitor com a pergunta: “Por que, pois, estabelecer uma data para a história que eu vou contar?”, mas durante o desenvolvimento da narrativa percebemos que a história se passa no período medieval devido às referências ao sistema feudal, aos castelos antigos e em estado de decadência em que ambas as famílias inimigas moravam.

Basta salientar que foi na imaginação da Idade Média que se popularizaram tratados sobre demônios, bruxas e magia negra, temas que posteriormente se tornaram inspiração para o surgimento de uma literatura que abordava o horror, o fantástico, o sobrenatural e, principalmente, o medo.

O predomínio e profundidade do espírito de horror medieval na Europa, intensificado pelo desespero cego provocado por ondas de pestilência, pode ser positivamente aferido pelas gravuras grotescas timidamente introduzidas em boa parte das mais primorosas obras eclesiásticas do gótico tardio da época, como as gárgulas demoníacas das igrejas góticas de Notre Dame (LOVECRAFT, 2007, p. 21).

Na chamada “Idade das Trevas”, época que supostamente se passa o conto “Metzengerstein”, o misticismo e as crenças em feitiçaria, profecias, astrologia e alquimia se popularizavam através de mitos, lendas, relatos e literatura oral. Nesse período, personagens de lendas populares como vampiros, bruxas e monstros se tornaram conhecidos e, através do terror medieval provocado por guerras bárbaras e perseguições religiosas como a Inquisição, a caça às bruxas e pela proliferação da Peste Negra, as pessoas vivenciaram o medo da morte e do desconhecido.

Posteriormente, o gótico, com sua atmosfera de terror e características estéticas que abordavam questões do desconhecido, dualismo religioso, medo,

dúvida, fantasias e pesadelos, passou também a ser tema frequente no imaginário popular e nas artes, principalmente na pintura e na literatura. Em “Metzengerstein”, um dos pontos que podem causar a hesitação no leitor é a incerteza do tempo na narrativa. Ao não nos apresentar um tempo exato no conto, exceto a menção à localidade, o interior da Hungria numa época remota, Poe desperta ainda mais a curiosidade do leitor sobre uma suposta exatidão do tempo. Ademais, o enredo principal do conto gira em torno da metempsicose², que como Vax aponta, é um dos principais temas do fantástico. Porém, de acordo com Roas (2013) a narrativa fantástica pode ser:

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade (p.32).

“Metzengerstein” instiga o leitor a questionar a (in)certeza da realidade em relação a ocorrências dos fatos, pois o próprio narrador se ausenta da veracidade da metempsicose adotando uma postura neutra e, assim, apenas narra ocorrências prováveis de ocorrer, despertando a dúvida no leitor através da sugestão e da omissão de alguns fatos. Dessa forma, como Roas (2013) discute na narrativa fantástica o irreal pode ser visto como real; a metempsicose pode ser desacreditada por muitos, mas no conto é exposta de forma neutra para despertar no leitor a incerteza de veracidade, alterando, desse modo, a percepção da realidade e, com isso, levando-o a uma ambiguidade da compreensão.

No conto, um evento que podemos apontar como participante do modo fantástico é o incêndio que inicia sem qualquer explicação nos estábulos do castelo de Berlifitzing. O jovem Frederick de Metzengerstein, rival dos Berlifitzing, logo é acusado de tal feito embora no momento desse fato se encontrasse em meditação nos seus aposentos. Tal momento pode ser considerado uma passagem de limite e de fronteira, caracterizando assim uma “[...] passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura” (CESERANI, 2006, p.73). Todavia, a eventualidade de o incêndio ocorrer sem causa aparente, pode despertar no leitor um indício de *rompimento da normalidade*, suscitando uma abertura ao que compreendemos como fantástico, que será culminante em fatos posteriores proporcionados a partir da quebra da fronteira do ordinário.

Enquanto ocorre o incêndio nos arredores da propriedade, num dos aposentos do castelo, Frederick de Metzengerstein depara-se com uma tapeçaria antiga e desbotada em tons sombrios com gravuras que representa os seus antecessores, muitos pisando seus inimigos caídos no chão, como se estes tivessem sido derrotados em uma batalha, mas o que mais chama atenção do jovem barão é a figura de um cavalo:

[...] a princípio curvado, como que compadecido, sobre o corpo de seu amo, estava agora estendido, em todo o seu comprimento, na direção do barão. Os olhos, antes invisíveis, tinham, agora, uma expressão enérgica e humana, enquanto brilhavam num vermelho vivo e incomum, ao passo que a boca, repuxada, mostrava como que num ar de fúria, os dentes sepulcrais e repulsivos do animal (POE, 2003, p.228).

Assim, percebemos a representação do cavalo na tapeçaria como uma percepção de *horror* que leva o barão de Metzengerstein possivelmente a acreditar que o animal se comporta de maneira incomum, movimentando-se e “com uma expressão de raiva em seus olhos. Ainda, para seu extremo horror e espanto, a cabeça do gigantesco corcel havia, entretantes, mudado de posição” (POE, 2003, p. 228). Esse fato desencadeia sensações de horror e medo até então não sentidas por Frederick. Nesse contexto, “o objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos” (ROAS, 2013, p.134). Dessa forma, a presença sobrenatural do cavalo pode nos conduzir precisamente à desestabilização do habitual, levando-nos a questionar acerca dos eventos.

Posteriormente, ao sair do seu castelo, o jovem barão se defronta com um corcel que se assemelha ao da tapeçaria e questiona os seus criados sobre a presença do animal naqueles arredores: “A quem pertence esse cavalo? Onde o encontraram? - indagou o jovem, em tom áspero e agressivo, pois percebera no mesmo instante que o misterioso corcel da tapeçaria era uma reprodução exata do furioso animal que tinha diante de si” (POE, 2003, p.229). O cavalo é extremamente semelhante ao corcel da tapetaria e sua fúria, ao não deixar ser amansado pelos criados, condiz com as possíveis atitudes que o barão atribui ao corcel da tapeçaria, como indomável e estranho.

Tal evento está associado ao momento em que uma parte da tapeçaria, especificamente a que representa a cabeça do cavalo, some do castelo e que logo em seguida é anunciada a morte do velho caçador Berlifitzing, que provavelmente morreria no incêndio. Após esse fato: “as iniciais W. V. B. também se acham claramente marcadas em sua testa [...] Wilhelm von Berlifitzing, mas todos no castelo dizem que não conhecem [...] o cavalo” (POE, 2003, p.229). Todavia, o conto sugere que a parte da tapeçaria que some do castelo é transfigurada no corcel encontrado pelos servos do jovem barão e que as iniciais na testa do cavalo (W.V.B.) remetem à transmigração da alma do velho Berlifizing para o corcel, que ocorre através da metempsicose. Esses eventos podem representar inúmeras significações e podem ser vistos também como um *detalhe*.

[...] O “detalhe” seria um indício de um modo “moderno” de ver e conhecer o mundo. O modo fantástico, que recorrentemente introduz - em um mundo narrativo constituído por uma grande

quantidade de fragmentos de uma realidade variada e inconstante – alguns importantes detalhes, carregando-os de significados narrativos profundos, demonstra também com isso estar projetado para a “modernidade” (CESERANI, 2006, p.77).

No conto, a presença inicial do cavalo representado no tapete e posteriormente sua migração para a figura do cavalo “real” encontrado no castelo, harmoniza uma problematização causada pela desorientação nas ordens dos eventos, levando a realidade a oscilar entre o certo e o duvidoso. Logo, o detalhe, seguido pela sucessão de eventos, nos fornece a opção de crer que a metempsicose foi completa, desestabilizando o ciclo de normalidade do jovem de Frederick.

Também é válido afirmar que boa parte do conto jaz no não-dito, acarretando assim mais dúvidas sobre a veracidade dos acontecimentos. “No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (CESERANI, 2006, p.74). Desta maneira, nos momentos de tensão, o não-dito ou o ambíguo são responsáveis por fazer o leitor despertar diversas possibilidades de compreensão a respeito das afirmações e fatos narrados no conto.

Ademais, o jovem herdeiro da família Metzengenstein tenta domar o corcel de todas as formas. Suas montarias tornam-se cada vez mais frequentes, o que torna os outros a questionar sobre o seu apego repentino e excessivo ao animal:

Na verdade, o apego do barão pelo seu cavalo recém-adquirido – um apego que parecia aumentar a cada nova demonstração da ferocidade e das propensões demoníacas do animal. [...] Havia, além disso, circunstâncias que, aliadas aos últimos acontecimentos, davam um caráter sobrenatural e portentoso àquela mania do cavaleiro, bem como à capacidade do corcel (POE, 2003, p.232).

Desta forma, tanto as atitudes do jovem Frederick, que aparentam uma *estranha obsessão*, como as atitudes do corcel, que são atribuídas como sobrenatural ou “quase humana”, levam a narrativa ao encontro do fantástico, principalmente no que diz respeito à *intromissão de um personagem estranho*:

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como *consequência*. Apenas a simples exclusão do elemento estranho (CESERANI, 2006, p. 84).

No conto, o narrador nos fornece informações sobre as famílias Metzengerstein e Berlifitzing, as quais eram rivais e viviam em difícil convivência desde tempos imemoráveis. De forma semelhante, o corcel não era domesticado facilmente, não chegando sequer a ser capturado pelos estribeiros dos Metzengerstein, exceto pelo próprio barão. Porém, no fim do conto, o cavalo entrega-se facilmente para conviver com seu inimigo, para então se vingar dele e de sua família, confirmando a profecia no início da narrativa: “Um nome ilustre sofrerá terrível queda quando, como o cavaleiro sobre o seu cavalo, a mortalidade de Metzengerstein triunfar sobre a mortalidade de Berlifitzing” (POE, 2003, p. 226).

Por fim, um segundo incêndio, misterioso e repentino, ocorre no palácio dos Metzengerstein. Nas chamas vê-se um corcel montado por um “cavaleiro que não controlava sua montaria” (POE, 2003, p. 234) e, ao cessar a tempestade, “uma chama esbranquiçada ainda envolvia o edifício como uma mortalha, [...] produzindo um clarão sobrenatural [...], enquanto uma nuvem de fumo [...] formou a nítida e colossal figura de um cavalo (*ibidem*)”, levando-nos a concordar com Roas (2013) o qual adverte que: “[...] o fenômeno fantástico supõe uma alteração do mundo familiar do leitor, uma transgressão dessas regularidades tranquilizadoras [...]” (p.138).

Assim, apontamos que o conto se inicia em uma realidade que logo é quebrada pela sucessão dos eventos, e seu final nos leva a pensar na hipótese de que o cavaleiro e o corcel que desaparecem são o jovem Frederick e o velho Berlifitzing na figura do cavalo e assim, a vingança do velho foi concebida, pois a fumaça em formato de um cavalo é a confirmação de que a profecia foi selada. Concomitantemente, a realidade na narrativa é alterada através de acontecimentos sem explicação que nos levam a questionar sobre a veracidade dos fatos, como aborda Todorov (1975), sem citar que muitas temáticas do conto se inserem em procedimentos estilísticos e retóricos abordadas por Ceserani (XX) e Roas (2013), cujas discussões sobre o fantástico ultrapassam a visão estrutural de Todorov.

“Metzengerstein” (1968), de Roger Vadim: um fantástico visual

Com o advento do cinema e de outras mídias ao longo do século XX, o modo fantástico tem se tornado importante fonte narrativa visual para a criação de filmes, séries de TV, *cartoons* entre outros. No cinema:

O fantástico acabará, então, por estar muitas vezes ligado ao sobrenatural. Tanto as forças criadoras como as forças exterminadoras em confronto têm uma proveniência muitas vezes alheia a todas as leis da natureza. E nesse aspecto os defensores do bem como os defensores do mal adquirem os seus poderes e as suas competências das mais diversas instâncias, [...] aliás, podemos mesmo falar de uma estética do prodígio no que respeita ao imaginário fantástico em geral. Esta quebra das leis e expectativas quotidianas convida o espectador para mundos

desconhecidos: trata-se de um gênero que lhe permite viajar ao passado, atravessar épocas e continentes, descobrir lugares puramente imaginários – e, muitas vezes, apenas imaginados na mente das personagens (NOGUEIRA, 2010, p. 27).

É exatamente nesse contexto de cinema fantástico que se insere o filme média-metragem *Metzengerstein*, produzido em 1968 pelo diretor francês Roger Vadim. Tendo como base a citação acima, de Nogueira (2010), apontamos que o filme, assim como o conto homônimo de Poe, adapta elementos estéticos do fantástico em sua construção narrativa, a exemplo do confronto entre forças criadoras e exterminadoras da natureza e quebra das leis e expectativas quotidianas do leitor, que ameaçam a realidade do espectador.

Porém, não é nosso objetivo nesse artigo discutir pontos comparativos de convergência entre o conto de Poe e o filme de Vadim, mas sim levantar hipóteses de como o diretor francês adaptou elementos da escrita poeana e a recriou em seu filme no contexto de sua época.

Assim, afirmamos que a adaptação fílmica pode ser tratada através de várias perspectivas: como um novo discurso independente do texto original, como homenagem ao texto-fonte (HUTCHEON, 2006), como intertextualidade intergêneros, como releitura da obra procedente (STAM, 2006) e, ainda, como tradução da “lógica” do autor ou da obra na qual se inspirou (CAHIR, 2006).

Nesse contexto, o termo *adaptação* enquanto “leitura [...] sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras [...] para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (STAM, 2006, p. 27). Consideramos também que a adaptação fílmica também seria concebida como uma *novidade artística*, o que pode acarretar eventuais mudanças quanto ao contexto literário que a originou. Ela retrata novos horizontes mais do que reflete velhas ideias (STAM, 2006). Assim, a adaptação cinematográfica pode ser considerada um novo discurso, pois (re)cria, homenageia, dialoga e intertextualiza outros discursos infinitos.

Assim, Roger Vadim produziu *Metzengerstein* no final da década de 1960, época em que a sociedade criticava o moralismo excessivo e a perseguição política nos EUA durante o macarthismo. O filme recria o conto de Edgar Allan Poe no contexto social dos anos 1960 e, através da atriz Jane Fonda, no auge de sua beleza e carreira, Vadim muda o personagem masculino do barão de Metzengerstein pela bela, sensual e devassa condessa Frederique de Metzengerstein, nome feminino para Frederick, personagem do conto de Poe.

Primeiro de três filmes da compilação *Histoires Extraordinaires*, com adaptações de contos de Poe dirigidos por Louis Malle e Federico Fellini, *Metzengerstein* (1967) foi seguido por *Barbarella*³ (1968). Visual e ideologicamente, *Metzengerstein* dialoga com elementos da heroína intergaláctica e erótica de Vadim, que apareceria no cinema no ano posterior. Apesar de o roteiro do filme ter semelhanças temáticas com o conto de Edgar Allan Poe, principalmente com relação ao cavalo misterioso da tapeçaria, a rivalidade entre as

famílias e a presença da metempsicose, Vadim parece investir na devassidão e ultrassensualidade da personagem Frederique de Metzengerstein.

Levando em conta o contexto histórico dos anos finais da década de 1960, quando as lutas pela liberdade sexual, reinvidicações de direitos das mulheres e da popularização do feminismo eram causas políticas na sociedade, a fala de Vadim sobre *Barbarella* pode ser aplicada também ao filme *Metzengerstein*: “O que me interessa é a chance de escapar da moral do século XX e criar uma nova moral futurista. *Barbarella* não tem sentimentos de vergonha sobre o seu corpo. Eu queria fazer algo bonito além do erotismo”⁴. Dessa forma, *Metzengerstein*, através do figurino essencialmente sensual e das cenas com orgias, atos de sadismo e libertinagens sexuais das mais variadas formas, cometidas sem pudor pela condessa Frederique, expõe na tela a imoralidade e o erotismo tão característico do cinema de Vadim.

Ao iniciar o filme, ouvimos uma trilha sonora sombria semelhante àquelas dos filmes do “Ciclo Poe”, de Roger Corman, seguida de uma citação direta ao conto “Metzengerstein”, de Edgar Allan Poe: “O horror e a fatalidade surgiram sempre, livremente, em todas as idades. Por que, pois, estabelecer uma data para a história que vou contar?” (POE, 2003, p. 225). Logo após, vemos Frederique observar da torre de seu castelo um homem caído e ensanguentado; essa cena antecipa uma referência visual à adaptação fílmica *William Wilson*, segundo filme da coletânea *Histórias Extraordinárias*, na qual *Metzengerstein* também está incluso.

Posteriormente, Frederique chama seu criado Hughes e o questiona acerca do homem desfalecido que se encontra no chão do castelo, como se esse tivesse se jogado ou sido empurrado da janela, e o servo lhe responde: “Tem certeza que isso foi um sonho? Às vezes você esquece o que é verdade e eu sou o único que sei que você está mentindo (METZENGERSTEIN, 1968, cap. 1), dando ao filme uma atmosfera que gira em torno da hesitação entre sonho e realidade, característica do fantástico, segundo Todorov (1975). Um narrador em voz *over*⁵ então começa a contar a história do filme, focando, sobretudo, na natureza libertina de Frederique.

À nossa compreensão, tanto no filme assim como no conto de Poe: “a conduta [de Frederique] supera a de Herodes” [...] (POE, 2003, p. 227 – grifos nossos). Sem falar nas “vergonhosas libertinagens, flagrantes traições, indizíveis” (*ibidem*) e outras inúmeras depravações daquela jovem Calígula, como Poe denomina o personagem masculino do conde de Metzengerstein. O filme de Roger Vadim, porém,

narra a história de uma belíssima jovem aristocrata [...] que passa seus dias criando todo tipo de torpeza e se afogando nos vícios, juntamente com seu tribunal de parasitas pervertidos. Um belo dia, como nos contos de fadas, ela encontrará um jovem príncipe, triste e gentil (Peter Fonda), que a ajudará. Ele tentará guiá-la ao seu próprio caminho, mas a natureza desonesta e fria da jovem impedirá que ele o faça. Ele vai desaparecer de repente, mas logo notará que ela não a abandonou e a levará a uma triste surpresa (PARSIFAL, 2017, p. 01)⁶

No roteiro do filme, além da adição da história de amor entre a condessa Frederique de Metzengerstein e seu primo Wilhelm de Berlifitzing, o que não ocorre no conto de Poe, tornam-se visíveis referências temporais à Idade Média, como castelos e outras ambientações isoladas e decadentes, características do gótico.

Em *Metzengerstein* há a exclusão de um importante elemento do fantástico: o incêndio repentino e sem causa aparente; esse incidente é causado propositalmente por Frederique como vingança por ser rejeitada por seu primo Wilhelm. Desse modo, o incêndio que ocorre no filme não *rompe com a realidade* no fantástico devido à sua explicabilidade.

Porém, a presença de outros elementos temáticos do fantástico como a *intrusão do personagem estranho* (o cavalo que surge depois do incêndio) e o *detalhe* (do cavalo representado na tapeçaria), discutidos por Ceserani (2006), altera as leis da realidade cotidiana e convidam o espectador para mundos desconhecidos (NOGUEIRA, 2010), despertando uma sensação de incerteza sobre o acontecimento dos fatos, como teoriza Todorov (1975). Na narrativa fantástica esses dois elementos alteram a familiaridade do mundo do leitor/espectador, muitas vezes transgredindo e ameaçando a sua realidade (ROAS, 2003).

No desenvolvimento da narrativa fílmica, percebemos que Frederique parece estar hipnotizada pelo corcel negro que subitamente apareceu das chamas dos estábulos de Wilhelm. O cavalo, que como no conto de Poe seria a transfiguração da alma de Wilhelm de Berlifitzing através da metempsicose, leva Frederique à morte, desaparecendo com ela entre a fumaça negra e metaforicamente se vingando das atrocidades que os Metzengerstein cometeram com ele e sua família durante séculos.

Para dirigir e produzir *Metzengerstein*, Roger Vadim se utilizou de temáticas estéticas de sua obra cinematográfica, enfatizando primordialmente a sensualidade da figura feminina de Frederique de Metzengerstein. A semelhança desta com Barbarella, heroína erótica e desprovida do moralismo social que permeava a sociedade nos anos 1960, faz de *Metzengerstein* uma adaptação criativa que reaproveita muitas temáticas do conto homônimo de Poe que serviu como texto-fonte para o filme, oferecendo ainda uma nova leitura do conto do escritor americano no século XX. Nesse contexto, apontamos a importância da liberdade criativa que cada diretor e produtor têm ao realizar uma adaptação fílmica ou televisiva, cabendo a estes a escolha de elementos singulares e que traduzam visualmente a sua ideologia artística.

Notas

1 Trecho do conto “Metzengerstein” (POE, 2003, p. 225).

2 Platão compreende que a alma é imortal e que ela ocupa um corpo físico e mortal apenas de maneira provisória. Através de seus escritos, o filósofo sustentou o conceito de

“metempsicose” que significa a transmigração de uma alma em vários corpos (incluindo animais e vegetais, não apenas humanos) por meio de várias existências. No Fédon, Platão faz uma separação entre corpo e alma, afirmando que o primeiro é mortal, mutável e ininteligível, e que a alma, por sua vez, é divina, imutável, eterna, inteligível e existe antes do nascimento e depois da morte (VANNUCCHI, 2016, p. 01).

3 “Jean-Claude Forest criou o personagem de Barbarella para a V-Magazine em 1962, a pedido de seu editor, Georges H. Gallet, que já conhecia o trabalho da Forest como o primeiro artista de capa de ficção científica da França. “Barbarella” foi publicada em livro da editora de Eric Losfeld, *Le Terrain Vague*, em 1964, tornando-se um best seller imediato e logo foi traduzido para uma dúzia de países, incluindo a Grove Press nos Estados Unidos. Pouco depois, foi adaptado a um filme de 1968, produzido por Dino de Laurentiis, dirigido por Roger Vadim e estrelado por Jane Fonda, pela qual Forest atuou como consultor de design”. (FONTE: <<http://www.hollywoodcomics.com/forestbbd.html>>). No filme de Vadim, a sensual astronauta Barbarella, em patrulha com sua nave em algum lugar do universo no século 40 é enviada pelo presidente da Terra para capturar o criminoso Durand Duran que inventou uma arma num longínquo e desconhecido planeta, colocando em perigo a paz da galáxia, onde há séculos não existem mais guerras. Em sua busca incessante por Durand ela é seduzida por um humano residente em SoGo, que a apresenta a uma nova modalidade de intercurso sexual, seduz um anjo cego chamado Pygar e destrói uma máquina do sexo destinada a matar de prazer aos que nela são colocados. O filme, realizado num estilo de comédia erótica, narra as aventuras da heroína em sua busca e serve de pretexto para mostrar o corpo nu de Fonda em diversas situações de erotismo. A atriz teria ficado preocupada com sexismo explícito do filme, mas mesmo assim desempenhou brilhantemente seu papel nesta mistura espirituosa de magia, religião, política, ficção científica e erotismo (VADIM, R. Barbarella (1968, 98 minutes). *The Buffalo Film Seminars*. 3 March 2015 (Series 30:6). Disponível em: <<http://csac.buffalo.edu/barbarella.pdf>>. Acesso em: XX Set. 2017.

4 “What interests me is the chance to escape from the morals of the 20th century and depict a new, futuristic morality [...]. Barbarella has no sense of guilt about her body. I wanted to make something beautiful out of eroticism.”

5 voz *over* é o termo técnico que designa a fala posta sobre as imagens, e não apenas as falas que estão fora do campo visual. Essa voz que seria portadora de uma “verdade” cinematográfica revelada pelo realizador, portanto mais genuína, menos tendenciosa”. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985 (apud: MELO, Luís Alberto Rocha. *A Voz do filme*. 200-?, p. 1-2. Fonte: <<http://www.contracampo.com.br/85/artavozdofilme.htm>>. Ainda, a voz *over* é uma indicação usada para sabermos que há um narrador onipresente e onisciente que acompanha toda a história, mas que não é um dos personagens ativos da trama, assim como ocorre na maioria dos contos de Edgar Allan Poe.

6 Metzgerstein, narra le vicende di una giovane , bellissima aristocratica, impersonata da una stupenda Jane Fonda, che trascorre i propri giorni dando vita ad ogni sorta di turpitudine ed affogando nei vizi, insieme alla sua corte di perversi parassiti. Un bel giorno ,proprio come nelle fiabe , incontrerà un giovane principe , triste e gentile , (Peter Fonda) che le presterà soccorso. Ella tenderà di condurlo sulla propria strada , ma la natura schiva e fredda del giovane glielo impedirà. Lui scomparirà all'improvviso, ma lei presto si accorgerà che non l'ha affatto abbandonata e la condurrà ad una triste sorpresa. Fonte: <<http://www.mymovies.it/pubblico/articolo/?id=760524>> . Acessado em 21/07/2017.

Referências

- BORDINI, MARIA DA GLÓRIA. O temor do além e a subversão do real. In: _____. *Os preferidos do público*. Os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987.
- CAHIR, Linda Constanzo. *Literature into film: theory and practical approaches*. United States of America: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize adaptation: What? Who? Why?How? Where? When?. In _____. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.
- LOVECRAFT, H.P. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008. Tradução de Celso M. Parcionik.
- METZINGERSTEIN. Direção: Roger Vadim. In: *Histórias Extraordinárias*. Itália – França: American International Pictures,1968. Color, 41 minutos.
- MOLINO, Jean. Fantastique entre l'oral et l'écrit. Tradução de Ana Luiza Silva Camarani. *Europe: Les fantastiquer*, n. 611, p.3-122, 1980.
- NOGUEIRA, Luís. *Gêneros Cinematográficos*. Covilhã, Portugal: LabCom Books, 2010.
- POE, E. A. *Histórias Extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2013.
- STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº51, p. 019-053, jul./dez. 2006.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. O discurso fantástico. In: _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VANNUCCHI, Juliana. *Metempsicose e o conceito de reminiscência em Platão*. 2016?. Disponível em: <<http://www.acervofilosofico.com/metempsicose-e-o-conceito-de-reminiscencia-em-platao>>. Acesso em: 29 Jul. 2017.
- VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução: J. Costa. Lisboa: Arcádia, 1974. (Biblioteca Arcádia de Bolso).

Para citar este artigo

FERNANDES, Auricélio Soares; CALIXTO, Waldir Kennedy Nunes. Tematizando o fantástico nos “Metzengersteins” de Edgar Allan Poe e Roger Vadim. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 6, n. 3, p. 298-312, set.-dez. 2017.

Os autores

Auricélio Soares Fernandes é doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB) na área de Estudos Comparados (Linha de Pesquisa de Literatura, Cultura e Tradução). Graduado em Letras - Habilitação em Língua Inglesa (2011) pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente é professor de Língua Inglesa do Ensino Médio no Governo do Estado da Paraíba e de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Estadual da Paraíba. Tem interesse / pesquisa na área de Literaturas Estrangeiras Modernas, Estudos Comparados, com ênfase

em Literatura e Cinema, Literatura, Televisão e outras mídias, as variações do gótico na cultura, o romantismo, Literatura da Era Vitoriana, Oscar Wilde e Edgar Allan Poe.

Waldir Kennedy Nunes Calixto é graduando em Letras - Inglês na Universidade Estadual da Paraíba, Campus - III, Guarabira. Tem interesse e pesquisa na área de literatura em língua inglesa, focando sobretudo na literatura comparada, e tradução intersemiótica, com ênfase nas relações entre literatura, outras artes e outras mídias e ainda nos diferentes níveis de intertextualidade.