



O FANTÁSTICO E O DEMÔNIO EM EDGAR ALLAN POE E FEDERICO FELLINI

Alessandra Camila Santi Guarda – alessandracamila.s.g@gmail.com
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil; bolsista CAPES;
<https://orcid.org/0000-0002-6439-8092>

Lourdes Kaminski Alves – lourdeskaminski@gmail.com
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil; bolsista CNPq;
<http://orcid.org/0000-0001-5108-4927>

RESUMO: O presente texto¹ está inserido na esfera dos estudos comparados entre literatura e cinema, buscando aporte teórico em autores como Tânia Franco Carvalho (2006) e Haroldo de Campos (2006), e reflete sobre a transcrição feita por Fellini do conto “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo” (escrita por Edgar Allan Poe em 1850), intitulado *Toby Dammit* (1968), no qual a personagem-título do filme encontra uma morte fantástica em Roma pelas mãos de uma figura demoníaca. Busca-se, dessa forma, analisar de que modo o conto de Poe – autor aclamado pela crítica e possuidor de obras representativas do gênero fantástico defendido por Todorov em obras como *Introdução à literatura fantástica* (2008) e em *Os gêneros do discurso* (2003) – é lido pelo diretor italiano e de que forma é representada a figura do demônio em ambas as obras. Reflete-se também sobre a problemática do conceito de fidelidade no campo dos Estudos Interartes e visões deturpadas para com as obras chamadas “adaptações”, visões estas baseadas em uma tradição hierárquica das artes. Este estudo tem respaldo em estudiosos como Andrade (2007), Ferreira (2010) e Silva (2011) e autores aclamados como Cortazar (2013), Roas (2014) e o próprio Fellini (1996). Metodologicamente, embasa-se em Even-Zohar (1990) e na já citada Carvalho (2006).

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe; Federico Fellini; Fantástico; Demônio.

1 INTRODUÇÃO

Este texto visa apresentar uma reflexão sobre procedimentos de análise e interpretação de narrativas literárias e narrativas fílmicas, com embasamento teórico metodológico proveniente dos estudos comparados em literatura, intertextualidade e dos estudos interartes, a partir do conto “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo”, contemplado na obra *Histórias Extraordinárias* (2003), de Edgar Allan Poe, e do filme *Toby Dammit* de Fellini.

O artigo ancora-se, também, na teoria do polissistema, desenvolvida por Ever Zohar (1990), cujo objetivo é “tornar explícita a concepção de sistema como dinâmico e heterogêneo, opondo-se a uma aproximação sincrônica e enfatizando a multiplicidade de intersecções e, portanto, a maior complexidade da estrutura envolvida” (ZOHAR, 1990, p.94). O polissistema é entendido em sua multiplicidade e estratificação em que as relações entre literatura e outros campos do saber entram em confluência. Even-

¹ Este texto faz parte de pesquisa desenvolvida sob orientação da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves e articula-se à pesquisa de mestrado financiada pela CAPES por meio de bolsa de estudos.

Zohar (1990, p. 37) especifica os componentes para a compreensão do contexto externo, definidos como: Instituição (produtores literários, críticos, editoras, periódicos, meios de comunicação de massa, entre outros); Repertório (materiais e regras que conduzem a elaboração e o uso de qualquer produto); Produtor (autores e criadores de textos literários); Consumidor (mais do que apenas o leitor, visto que visto que o consumo de obras literárias se dá através de outras atividades além da leitura integral de cada obra); Mercado (livrarias e clubes literários) e Produto (inclui, além da obra em si, fragmentos retirados das obras ou referentes a elas — tais como citações, resumos, resenhas, etc. — e que ajudam a estabelecer e manter modelos canônicos). Em um polissistema podem ocorrer transferências de certos elementos da linguagem próprias de um campo do saber para outro.

Neste sentido, a Literatura Comparada, no contexto do sistema dos estudos literários e do polissistema, amplia para estudar as relações entre diversos sistemas culturais, e especificamente nesse texto oferece escopo para reflexões entre literatura e cinema.

Nessa perspectiva, analisamos os elementos da linguagem do filme *Toby Dammit* (1968), verificando quais recursos da construção narrativa e da criação de personagens empregados na montagem do filme contribuem para expressa a ambiguidade entre o real e o sobrenatural, características do fantástico e do estilo dos contos de terror e suspense. Refletimos, ainda, sobre elementos estruturantes da narrativa literária e da narrativa fílmica, com relação a aspectos intertextuais e a permanência ou transformação na transposição de linguagens e gêneros. Por fim, analisamos comparativamente as obras que compõem, observando a produção de sentidos no jogo da transposição intersemiótica, no processo de transformação e assimilação entre gêneros, com destaque para as marcas do gênero fantástico.

2 O FANTÁSTICO ENTRE POE E CORTÁZAR E O FANTÁSTICO E O DEMÔNIO NA TRANSCRIÇÃO

Cortázar, junto de Poe, é um dos autores amplamente conhecidos por desenvolver criações na modalidade do Fantástico, embora seja um estilo de Fantástico diferente do teorizado por Todorov, que, como verificamos, muito tem a ver com a obra de Poe. O autor argentino já afirmou em seu ensaio “Do conto breve e seus arredores” (2013), que em suas narrativas há uma certa predileção pela narração em primeira pessoa, pelo fato de a narração e a ação serem aí uma coisa só.

Nas minhas narrativas em terceira pessoa, procurei quase sempre não sair de uma narração stricto sensu, sem essas tomadas de distância equivalem a um juízo sobre o que está acontecendo. Parece-me uma vaidade querer intervir num conto com algo mais que o conto em si. (CORTÁZAR, 2013, p. 230)

Ainda que as asserções de Cortázar dirijam-se para o conto breve de forma geral, tanto Todorov quanto o próprio Cortázar já mencionaram em seus ensaios acerca do Fantástico que a utilização no

narrador autodiegético é o que mais contribui para a criação da verossimilhança e do clima do Fantástico. Todorov, por sua vez, explica essa predileção pelo narrador-personagem na modalidade do Fantástico pelo fato de usualmente não questionarmos o narrador, pois “enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir” (TODOROV, 2008, p. 91). O leitor não questiona o narrador, pois esquece-se que é ele, também, uma personagem. Entende-se então, que se o acontecimento aparentemente sobrenatural nos fosse contado por um narrador não representado, estaríamos imediatamente na esfera do maravilhoso e não haveria a possibilidade de hesitar, de duvidar do narrador, e sabe-se que o fantástico exige a dúvida.

Cortázar preocupa-se também em explicar que o fantástico exige um desenvolvimento temporal ordinário, ou seja, sua irrupção altera instantaneamente o presente, mas a porta que dá para o saguão foi e será a mesma no passado e no futuro. Para o autor, só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é preciso também que o excepcional passe a ser a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu, para que se possa criar o necessário estado de incerteza teorizado por Todorov (2008).

Outro teórico que traz contribuições a este tema é David Roas (2014), para quem pode-se dizer a princípio que, enquanto um texto não fantástico propõe modos de colocar em evidência a presença do semelhante, “o texto fantástico anuncia a presença do indizível (a outra face do dizível) – a saber, a alteridade – sem poder enunciá-lo” (ROAS, 2014, p. 173). Desse modo, “o fantástico desenha a senda do não dito e do não visto da cultura, e por isso se converte em uma forma de oposição social subversiva que se contrapõe à ideologia do momento histórico em que se manifesta” (ROAS, 2014, p. 174). O fantástico revela, por assim dizer, as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta, nessa perspectiva, representar o indizível ou o não dito.

Diferentemente, desta perspectiva, Todorov sistematiza as representações narrativas do imaginário fantástico da antiguidade até o início dos tempos modernos. Segundo este teórico, tais representações estariam associadas a uma operação inverossímil, o que caracterizaria o fantástico. Todorov (1970) define o fantástico em função da ocorrência de uma incerteza, que provocaria o que ele designa como hesitação do leitor diante da narrativa, condição para a existência do fantástico. Para o autor, “a fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2003, p. 150). Assim, reafirma a necessidade da hesitação para a existência do Fantástico quando apresenta as condições para que este aconteça: Primeiramente, “é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”, hesitação esta que deve ser igualmente sentida por uma personagem.

Dessa forma, Todorov explica que

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2008, p. 30)

É nesse sentido que o Fantástico é por ele definido como uma hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. Para ele, a fórmula que resume o espírito do fantástico é “cheguei quase a acreditar”, pois tanto a fé absoluta, quanto a incredulidade total, nos levam para fora do Fantástico, para o Maravilhoso ou para o Estranho. Contudo, com base nos preceitos de David Roas (2014), o fantástico assemelha-se a uma rede que abarca dinamicamente variados modos de construção dos imaginários fantásticos legitimados ou não por um estatuto de realidade.

Levando isso em conta, nos dirijamos à relação entre as duas obras e a seus idealizadores. As *Histórias Extraordinárias* caracterizam, apuradamente, as obras de Poe pelo uso do fantástico, do sobrenatural e do bizarro para desvendar a alma humana, ou ainda, seu lado obscuro, suas paixões, sua irracionalidade, entendendo Poe como possuidor de uma prosa sofisticada responsável por influenciar a poesia simbolista francesa, a narrativa moderna e o cinema. Entre os diretores encantados por Poe e que se dispuseram a transcriar obras suas, estão Malle, Vadim e Fellini, responsáveis por dirigirem o filme franco-italiano *Histórias Extraordinárias* (1968), no qual está inserida o filme *Toby Dammit*, de Fellini.

O filme, de 1968, possui três segmentos, cada um originado de um conto diferente de Poe. O primeiro, chamado “Metzengerstein” e dirigido por Roger Vadim, tem por base o conto homônimo de Edgar Allan Poe publicado pela primeira vez em 1832, e nos apresenta a fútil e promíscua Condessa Frederica, que se apaixona pelo primo, mas não é correspondida. O segundo segmento, “William Wilson”, dirigido por Louis Malle, traz a temática do duplo através de um relato da vida do protagonista. O último segmento, “Toby Dammit”, é uma transcrição do conto “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”, de 1850, que é o foco desta análise.

O segmento dirigido por Fellini é, certamente, a transcrição mais livre das três. Fellini nos mostra a turbulenta passagem do ator inglês Toby Dammit por Roma. Dammit é um homem tomado pelo alcoolismo, cuja carreira, antes, brilhante devido à sua atuação como Hamlet, está decaindo. O ator vai à Itália para atuar em um western religioso, na condição de que lhe deem uma Ferrari e, estando lá, participa de um programa de entrevistas e de uma premiação. Logo de início, ao chegar ao aeroporto, Dammit mostra sua personalidade destrutiva atacando os paparazzi presentes devido ao seu desconforto com os

flashes. Durante a entrevista, seu estranhismo também é palpável: Toby afirma odiar seu público e, ignorando a existência de Deus, acreditar no Diabo. O Ator afirma, inclusive, que o conhece, mas que não o vê em uma perspectiva cristã, vê-o como uma menina de longos cabelos loiros e vestido branco carregando uma bola branca, sempre rodeando-o, seduzindo-o.

O clima do filme é de muita desorientação, como se o público pudesse abstrair um pouco da percepção obscura do protagonista, cuja realidade como uma estrela do cinema destrutiva e viciada, parece ser entorpecida. Após sua participação na premiação, Dammit sai desorientado com sua nova Ferrari, dirigindo a esmo e, posteriormente, tentando encontrar Roma novamente. Em seu caminho, Toby se depara com uma ponte quebrada e, ainda sob os avisos consternados dos moradores do local, decide saltar com o carro sobre ela após ver o demônio provocando-o do outro lado. O que não era do conhecimento de Dammit, é que havia um fio trespassando os beirais da ponte e, ao tentar o salto, ele tem sua cabeça decepada. O filme acaba com a menina sorrindo diabolicamente e segurando a cabeça do protagonista entre as mãos.

Em entrevista datada de 1986, comentando sobre a relação entre o *Satyricon* de Petrônio e sua obra fílmica homônima, o cineasta afirma que tanto uma quanto a outra devem ser compreendidas inseridas em seu próprio tempo e espaço:

Cada obra de arte vive na dimensão na qual foi concebida e na qual é expressa. Que coisa se observa num livro? Situações. Mas as situações, sozinhas, não tem significado. E o sentimento com o qual elas vêm, são expressas, que conta, a atmosfera, a luz: em suma, a interpretação dos fatos. Mas a interpretação literária daqueles fatos não tem nada a ver com a interpretação cinematográfica dos mesmos. São duas maneiras de se exprimir inteiramente diferentes (FELLINI apud SILVA, 2011, p. 2235).

Tal posicionamento, por parte do cineasta, muito explica as liberdades criativas que tomou em *Toby Dammit* (1968), ao transcriar o conto fantástico de Poe, transformando o protagonista, de um indivíduo pobre e possuidor de vícios discursivos bem demarcados, em um artista de cinema decadente e de sanidade questionável.

Fellini, segundo Ferreira (2010), realizou filmes durante quarenta anos, de 1950 a 1993, ano de sua morte e, logo de início se distanciou da temática e da estética do Neorrealismo e foi frequentemente criticado por não engajar-se ou interessar-se muito pela representação do real. Às críticas, o cineasta respondia com a necessidade imperiosa de se ter autonomia criativa, que, para ele, poderia ser mais autenticamente verdadeira que a tentativa de reprodução da realidade que objetivava a estética em voga em sua época.

Fellini pode expressar sua originalidade e ainda ser consagrado no cinema justamente porque, apesar de o Neorrealismo ter sido, como afirma Ferreira, a estrela do pós-guerra, ao lado disso, o cinema

de autor dava força à originalidade e então o diretor passou a ser o protagonista do processo cinematográfico. Para Angelucci (1974), quando se fala em “feliniano”, pensa-se imediatamente naquele modo típico como a realidade se organiza em seus filmes, ou seja, algo entre o indistinto, o vago, o grotesco, o irreal, o triste, o deliquesciente, o fascinante: um sonho. Mais adiante, na análise de *Toby Dammit*, será possível observar como a alma conturbada de Toby se reflete no ambiente e na iluminação do filme e como isso se relaciona com a obra de Poe.

Nota-se que, no conto, o narrador utilizado por Poe, com exceção dos momentos finais do conto, segue o ideal do narrador de literatura fantástica. Todorov, ao falar sobre as condições para que o fantástico aconteça, menciona que

Para facilitar a identificação, o narrador será um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. [...] Os acontecimentos são sobrenaturais, o narrador é natural. (TODOROV, 2008, p. 92)

Este se apresenta como um amigo íntimo de Toby Dammit, dando a entender que sempre esteve presente na vida do protagonista e, como um bom amigo, sempre tentou ajudar Dammit com seus vícios e falhas. Entende-se que esse narrador é apropriado para o texto de Poe porque, como mostra Todorov, a primeira pessoa, a pessoa “que conta”, é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem e que, assim como um Watson de Doyle, é nos narradores-testemunhas, muito mais do que nos narradores-atores, que é possível a qualquer leitor se reconhecer. Para o homem médio, com o qual nada usualmente acontece de extraordinário, é mais fácil se identificar com esse narrador, amigo de Toby, que presencia os eventos que ocorrem na vida dessa personagem peculiar, uma vez que se pressupõe que o leitor não terá essa característica de peculiaridade de Toby.

Um recurso mencionado por Todorov que pode constituir o conto fantástico é o uso dos verbos no pretérito imperfeito, pelo fato de eles introduzirem uma distância entre a personagem e o narrador “de tal modo que não conhecemos a posição desse último” (TODOROV, 2008, p. 44). Segundo o autor, o imperfeito significa que não é o narrador presente que assim pensa, mas o personagem narrado, mantendo a incerteza necessária para a narrativa fantástica. Em “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”, o imperfeito aparece, mas não dessa forma, o que leva ao afirmado pelo teórico que nem todo texto fantástico apresenta todas as características por ele elencadas, elas não obrigatoriamente aparecerão, mas podem ser apresentadas.

Outro ponto importante mencionado por Todorov é que “se o fantástico aparece, é que precisamente os indícios do sobrenatural são observados pelo próprio narrador” (TODOROV, 2008, p. 92). É o amigo de Toby quem diz que a personalidade e os vícios do amigo poderiam levá-lo à sua destruição, como de fato ocorre, ao afirmar

[...] na maneira de Toby pronunciar sua aposta, havia qualquer coisa diferente que me preocupava. Muito esquisito tudo isso. Sei lá. Talvez místico. Comecei, então, a não gostar daquilo. Absolutamente. Tinha certeza de que a alma do Sr. Dammit estava em sério perigo. (POE, 2003, p. 77)

O amigo de Toby acha relevante frisar tanto o vício discursivo do protagonista antes de explicar as circunstâncias de sua morte. Também, se insere no fantástico a isenção do narrador de qualquer juízo de valor sobre a veracidade ou não da relação entre a morte macabra de Toby e seu vício discursivo, pois qualquer consideração poderia fazer o conto pender ou para o Estranho, ou para o Maravilhoso, e no fantástico, a incerteza é parte constituinte, assim como o superlativo e o excesso, representados no conto pela pobreza extrema da protagonista e por seus vícios. O superlativo de Poe aparece no conto já na caracterização de Toby: “Era espantosa sua precocidade para o vício. Todas as falhas, as maldades, os pecados, os erros começaram cedo demais” (POE, 2003, p. 76); “A pobreza era outro vício seu. Ele era terrivelmente pobre” (POE, 2003, p. 76).

O que pode chocar o leitor desavisado ao assistir ao filme é a tamanha diferença entre o enredo do conto e o do filme. O conto possui um típico desenvolvimento fantástico, caracterizado pela gradação de fatos que aguçam a mente do leitor e o preparam para o clímax da narrativa. O narrador de “Nunca aposte sua cabeça com o diabo” nos conta que, desde seu nascimento, Toby demonstrava possuir uma personalidade destrutiva, aos cinco meses já tinha ataques de fúria, aos sete já tentava beijar “bebês fêmeas” e com um ano já praguejava e blasfemava. Desde a mais tenra idade pegou o costume de propor apostas, talvez na esperança de obter algum lucro, uma vez que era muito pobre. Isso tornou-se um vício discursivo, Toby o repetia tanto que ninguém realmente pensava em aceitar as apostas e, muito embora o narrador tenha tentado ao máximo fazer com que Dammit abandonasse o costume, não conseguiu. Depois de um tempo, o bordão do protagonista se tornou mais específico, passando a dizer o tempo todo que apostaria a cabeça com o diabo. O narrador relata que, certo dia, passeando, ele e Dammit encontraram uma ponte coberta de aparência amedrontadora e decidiram atravessá-la e, ao final dela, encontraram uma roleta. Toby, mais animado que de costume, disse que apostaria a cabeça com o diabo que conseguiria pular sobre ela. O narrador tenta persuadi-lo, mas em vão. Surge, então, um homem idoso, mancando, fomentando a ideia de Dammit de saltar sobre a roleta, dizendo que era uma questão de consciência que ele deixasse o protagonista saltar. Toby poderia realmente ter conseguido o salto, porém havia uma barra de ferro acima da roleta, em meio à escuridão, que fez com que o apostador batesse a cabeça e caísse inconsciente no chão, sem a cabeça, que logo em seguida foi apanhada pelo velho e enrolada em seu avental. Após o incidente, o narrador tenta enterrar o amigo sob custeio dos

transcendentalistas, mas como se recusaram a pagar, teve de desenterrá-lo e vendê-lo como comida para cães.

Toda essa morbidez trazida por Poe fez com que o conto fosse caracterizado por Cortázar como grotesco. Tamanha é a estranheza da situação que nos faz recordar da afirmação do próprio teórico, que diz que “o anormal, em Poe, pertence sempre a uma grande espécie” (CORTÁZAR, 2013, p. 108). Talvez o elemento propulsor da tensão e da estranheza desse conto venha, justamente, das conjecturas sobrenaturais mencionadas por Cortázar. Por meio da absurda perda da cabeça de Dammit após ter afirmado que apostaria com o Diabo, temos também outro ponto que nos leva ao fantástico. Em Todorov (2003), vemos que o fantástico se manifesta quando, “num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 2003, p. 148) e que, diante disso, pode-se tomar dois caminhos, “ou o diabo é um ser imaginário, uma ilusão, ou então existe realmente, como os outros seres vivos, só que o encontramos raramente. O Fantástico ocupa o tempo dessa incerteza.” (TODOROV, 2003, p. 148). O narrador não procura definir a situação, escolher um posicionamento perante a estranheza dos fatos e muito provavelmente, nem o leitor optará por isso, e é justamente essa incerteza, como já mencionado, que fará deste um elemento fantástico. Se houvesse a escolha, ou o ocorrido pertenceria à esfera do maravilhoso, ou simplesmente do estranho.

No plano temático, segundo Todorov e como o próprio Poe demonstra em “Filosofia da Composição”, um limite atrai Poe acima de todos os outros, o limite por excelência, isto é, a morte, que está presente em praticamente toda a obra de Poe. Há quem afirme que sua insistência em tratar da morte se deva ao constante contato do autor com ela, perdendo pai e esposa (o tema da mulher morta também surge com frequência). Para além do excessivo que aparece numa generalidade, podem ser observadas certas ocorrências gramaticais que constituem o tom exagerado na obra de Poe, tais como superlativos abundantes, hipérbolos e antíteses, além da ampla e exagerada adjetivação e do uso dos advérbios seguindo essa mesma tendência. Especificamente no conto analisado, isso pode ser observado em trechos como: “muito falha”, “sempre achava que se tornava pior”, “cada dia mais”, “não havia mais esperança alguma”, “era espantosa sua precocidade para o vício” (POE, 2003, p. 76 – 78). Poe joga nos extremos, sua adjetivação possui ninguéns, nada, nenhuns, como também muitos, absolutamente, extraordinariamente, exageradamente e outros superlativos absolutos analíticos do gênero. Por vezes chega a carregar certo tom dramático: “antes que eu falasse qualquer coisa, ouvi junto de mim uma tosse fraca” (POE, 2003, p. 79). Toby, na sua obsessão por dinheiro ou no risco consumado de perder a cabeça para o demônio.

Ao contrário de suas personagens exagerados, tem-se em Poe uma ambientação modulada. Todorov afirma que o cenário do autor é completamente convencional, ou seja, é o que o

desenvolvimento da ação exige, o que condiz com a máxima economia de meios teorizada por Poe em prol da brevidade do conto e de sua conseqüente unidade de efeito. Para Todorov Em vão procuraríamos nos contos de Poe um quadro da vida americana da primeira metade do século XIX. Sua ação situa-se habitualmente em velhos solares, macabros castelos, lugares longínquos e desconhecidos (TODOROV, 2008, p. 160). Trata-se de uma ambientação eminentemente gótica, como a própria ponte do conto: “Era coberta, protegida contra o tempo. O interior era escuro, porque dispunha de poucas janelas. A entrada e o teto do interior eram abobadados”. O único momento em que Poe se preocupa em ilustrar o cenário é quando mostra a ponte, o que indica a importância dela para o desenrolar da trama. Tal caracterização traz consigo algo de misterioso e soturno à ponte, talvez até um caráter de antiguidade, de eras de antigos medos, que inspiraram H.P. Lovecraft mais tarde. É interessante notar que a ausência de data ou de maiores detalhes sobre a ambientação, que acaba por ser mais indistinta e psicológica, dá uma nuance atemporal e até universal ao conto. Não se sabe de que rio se trata, poderia ser qualquer rio, poderia representar um rio e todos ao mesmo tempo, dando a sensação de verossimilhança que o fantástico precisa para existir, pois se o narrador deve ser médio, também o cenário o deve ser, para que o leitor tenha sensação de que poderia ser ele a presenciar os acontecimentos.

O que nos interessa analisar nesse momento é: Como esses elementos se configuram na transcrição de Fellini? O diretor tem por característica uma poética onírica que muito combina com a atmosfera de Poe, embora esta seja de um onírico mais perturbador e voltado para o pesadelo e para a loucura, talvez por isso a transcrição do cineasta, apesar de divergir em alto grau do conto de Poe, faz jus ao trabalho do autor.

No início do filme, surge o título em branco sobre um céu azul no qual se lê: “de Federico Fellini / livremente adaptado do texto de Edgar A. Poe, ‘Nunca aposte sua cabeça com o Diabo’”. De fato o advérbio escolhido é justo, pois a transcrição difere bastante do comumente esperado, uma vez que, como já citado, o público ao assistir um filme baseado em uma obra literária, muitas vezes espera uma adaptação “fiel”, o que o gênio criativo de Fellini jamais aprovaria, como pode ser verificado em outras transcrições suas, como *Amacord*, uma obra fílmica de valor indiscutível e das mais significativas na obra geral de Fellini.

Diferentemente da maioria dos filmes atuais, *Toby Dammit* possui narrador, não durante todo o filme, é verdade, mas em várias partes. A voz *over* no início do filme afirma “era a primeira vez que eu vinha a Roma”. Toby explica que seu trabalho como ator o fazia frequentemente viajar, mas dessa vez se sentia diferente, angustiada, tanto que por um momento esperou que o avião não descesse ao aeroporto e retornasse para casa.

A fotografia subsequente do filme em nada se relaciona com o claro céu do início. A obra é repleta de cores pesadas, escuras, contrapostas, muitas vezes, por muito brilho e cores vivas. O cenário é

carregado de preto, vermelho e amarelo, criando um ambiente como que de um pesadelo no início do filme.

Observa-se que ele se inicia em um final de tarde, quando o ator inglês chega ao aeroporto e é recepcionado pelo padre responsável pelo filme em que Toby atuará. O ator se irrita com os paparazzi, os flashes o desesperam e o perturbam, como um animal acuado e despreparado para a vida luminosa de Roma. Durante o filme Toby aparenta grande desorientação, afirma por várias vezes que não está acostumado às luzes, aos holofotes, apesar da grande fama que conquistou com Hamlet, e todo o glamour e interesse dos italianos por ele o deixam, de certa forma, estupefato, confuso. Toby sempre fala em inglês no filme, dizendo, inclusive, no início que estava aterrissando em um país do qual nem sequer o idioma conhecia.

Por um momento, Dammit parece estar falando sozinho ao perguntar “como você chegou aqui?” a, aparentemente, ninguém. Descobre-se mais tarde que o ator falava com uma garotinha sorrindo para ele e brincando com uma bola, identificada, posteriormente, como o Diabo.

Dammit é buscado no aeroporto pela produção do filme, acompanhados por uma intérprete e conhece o Padre diretor do western religioso. Durante todo o percurso de carro, o Padre passa explicando a ideia de um filme de western sobre a volta de Cristo, em italiano, idioma que é sabido que Toby não conhece e, quer seja por não entender nada do que o Padre fala ou por simplesmente não se importar com nada a não ser sua prometida Ferrari, Toby não presta atenção e aparenta fastígio.

Nessa sequência há um discurso que interessa pela visão que tem Fellini da Igreja Católica. O Padre afirma: “poderia ser blasfêmia, mas o senhor compreende, na sua sensibilidade de artista que, um certo cinema, de estrutura, digamos pode transformar aquela sublime poesia em imagens elementares, nuas, eloquentes na sua pobreza.” E continua “[o filme] reflete a crise da nossa sociedade e o porquê da decadência do nosso sistema capitalista”. Para Andrade (2007), a Itália radiografada por Fellini revela uma realidade que seria, para ele, camuflada por “duas ideologias contra a vida: a ideologia católica, que considerava a vida como uma passagem e a carne como alguma coisa imunda, e a ideologia fascista, segundo a qual era preciso morrer pela pátria” (ANDRADE, 2007, p. 42). Se Fellini se opunha à ideologia católica, é fácil enxergar na personagem do padre e em seu discurso a refinada crítica do diretor ao falar do capitalismo e da blasfêmia. A própria ideia de uma volta de Cristo num cenário de Faroeste, de um “filme western que repropõe o mito evangélico da redenção”, nas palavras de uma personagem posterior do filme, soa ridícula e irônica.

Há, entretanto, pontos do discurso do Padre que parecem condizer com o ideal Felliniano. Quando o Padre afirma “também um western italiano pode ser obra do mais alto valor artístico”, remete à valorização do cinema italiano, que por muito tempo foi considerado inferior às grandes produções americanas e inglesas. Mais tarde, na cerimônia do Oscar italiano, também pode-se abstrair essa noção

quando uma atriz afirma que esteve muitas vezes em Londres e que os ingleses fazem cinema muito melhor que os italianos.

Outro ponto seria o uso das cores. O Padre afirma que “o filme será a cores, isso será essencial”. Se Fellini realmente acreditava que esse uso é essencial, impossível saber com toda certeza, mas após descobri-las, o diretor passou a usá-las com maestria, criando verdadeiras obras de arte trabalhando com elas, *Satyricon* e *Amacord* são exemplos disso. Andrade afirma que, nos filmes do diretor, tanto quanto o preto e o branco, as cores se organizam também sob o signo da abundância e das oposições. Em *Toby Dammit* esse jogo de cores, luz e sombra, de contrastes é bastante evidente.

A Roma representada por Fellini no filme é uma cidade barulhenta, movimentada, e a música alta contribui para a sensação de desentendimento promovido pelo caos da cidade. A Roma de Fellini é caótica. As marcas discursivas do fantástico tornam-se mais evidentes quando, no percurso de carro, passam por um grupo de ciganos e uma vidente pede para que se pare o carro para ela poder falar com Dammit. Várias ciganas rodeiam o carro, o Padre tenta afugentá-las, mas Dammit fica interessado e paga a uma cigana, entretanto, ao ler a mão de Toby, ela faz uma expressão soturna e devolve o dinheiro, deixando Toby perturbado. Estabelece-se, assim, a gradação para o clímax típica da trama fantástica: primeiramente, Toby afirma estar receoso, apesar de muito já ter viajado como ator, depois a cigana aparenta estar mortificada com o que vê em seu futuro. Aos poucos o diretor vai colocando no enredo elementos que preparam o espectador para o fantástico, como faz Poe em seu conto.

O encontro com as ciganas também estabelece um interessante contraponto com a fé católica. Tipicamente, como o esperado de um líder católico, o Padre afirma que “a curiosidade de saber é um desejo compreensível, mas não se pode modificar a sorte, o que a providência decidiu”.

No final do percurso de carro, Toby, com o mesmo comportamento de indiferença de sempre, começa a divagar sobre o Diabo. O Ator afirma que novamente precisou vê-la, que ela o estava esperando no aeroporto com sua branca e silenciosa bola. O espectador, nesse momento, ainda não sabe que a garotinha é Diabo, mas sua presença estranha e aguça a curiosidade, prepara o espectador. Fellini novamente procede de acordo com o teorizado por Todorov sobre o fantástico. Dammit diz: “eu continuava dizendo a ela para ir embora, mas ela sempre voltava, ela parecia saber que cedo ou tarde me juntaria ao seu jogo, mas quando?”.

O ator assume cada vez mais um ar fatalista e doentio, sua própria caracterização passa essa sensação, que é acentuada pela performance do artista representando Toby. Na entrevista para a qual levam Toby, o ar trocista e de desinteresse e desdém são constantes e pode-se notar que o ator está sempre bebendo, evidenciando seu caráter viciado e destrutivo. A entrevista montada por Fellini tem um ar invasivo e opressivo, acentuado pelo claro desconforto de Dammit. Talvez possa haver uma nuance de crítica por parte do diretor ao *showbusiness* e ao próprio *starsystem*, como já feito pelo diretor em *A Doce*

Vida, criticando também o decadentismo social, que pode ser representado por Dammit e pelos demais personagens da esfera cinematográfica apresentadas no filme.

A entrevista tem um ar frio, salientado pela própria paleta de cores, e assemelha-se a um interrogatório. Um apresentador pergunta: “Nunca havia vindo para a Itália, Sr. Dammit, o que o motivou?”, ao que o ator responde, “a Ferrari que me prometeram”. Em seguida, outro entrevistador questiona se Toby usa LSD ou quaisquer outras drogas e, mediante um “sempre” como resposta, deseja saber o motivo e Dammit afirma: “Quando eu retorno ao normal”. Esse trecho reafirma a imagem de estrela de cinema decadente, de personalidade do mundo da fama mergulhada numa realidade turbulenta.

A falta de vivacidade e positividade de Dammit se destacam mais ainda quando, após ser questionado sobre o que mais gosta na vida, afirma não saber. Quando uma nova entrevistadora surge e pergunta com ar condescendente “o que está errado em sua vida, Sr. Dammit?”, Toby assume um tom de ironia e decadentismo máximos: “Nada! Eu sou desesperadamente feliz!” e em seguida finge chorar com o rosto entre as mãos.

Sua acidez surge novamente quando responde, entre risos, à pergunta do entrevistador sobre como o ator explica o sucesso de crítica que teve seu Hamlet: “Obviamente a crítica não o entendeu”. Assume o mesmo tom quando lhe perguntam se já fez outros trabalhos menos prazerosos, respondendo afirmativamente, secando o suor com o lenço, “sim, sim, mas nunca uma entrevista de TV”, demonstrando verbalmente seu já claro desconforto de estar ali.

Como durante todo o filme, Fellini representa a mídia e a indústria de entretenimento de maneira plastificada, mostrando-a falsa, interesseira, impessoal. Às tiradas ácidas de Toby, todos respondem com sorrisos e gargalhadas, tudo claramente forçado, condicionado pelo contexto.

O trecho derradeiro da entrevista talvez seja o mais importante, por revelar ao espectador de quem se trata a garotinha misteriosa que surge em diversos momentos sempre rodeando Dammit, envolvendo-o, tentando atrain-lo para seu jogo. Um entrevistador questiona Toby se acredita em Deus, mediante resposta negativa (o que torna sua participação no western católico ainda mais risível), pergunta se no Diabo o ator acredita, ao que Toby responde afirmativamente “sim, no Diabo sim”. Uma entrevistadora, sem a menor comoção e com ar afetado diz: “Que interessante! E como é o diabo, já o viu? O descreva um pouco, é uma cabra ou um morcego ou um gato preto?”. Nenhuma dessas representações de imaginário tipicamente medieval e católico serviriam para Fellini e, se Poe já quebra as expectativas usando um velho de aparência mórbida para representar o Diabo, o diretor o supera utilizando a figura, nada comum para sua época, de uma garotinha loura, vestida de branco, com olhos claros, sempre jogando com uma bola branca. Embora inovadora em seu contexto, tal representação é intertextual e foi inspirada na personagem criada por Mario Bava para seu filme *Kill, baby, kill*, de 1966.

O relacionamento de Toby com o Diabo, esse Diabo que para ele é “alegre e ágil” aparenta ser algo antigo. Quando recorda sua interação com a garotinha no aeroporto, Toby diz: “você me prometeu que me deixaria sozinho”.

Após a entrevista, há um corte e na próxima cena, por meio de um travelling da direita para a esquerda em plano geral, a câmera nos mostra um local de eventos incomum e repleto de pessoas extravagantes. Toby logo aparece bebendo novamente. A cerimônia, as pessoas, as interações, tudo possui ar afetado e caricato nessa sequência. Toby fica cada vez mais bêbado e alheio, embora seja alvo dos olhares insistentes de todos no local, o que fica evidenciado na figura abaixo, na qual o rosto mais iluminado, em contraponto com as sombras, faz os olhos das personagens se sobressaírem. Toby é observado de maneira quase obsessiva e parece tornar-se também, cada vez mais deslocado, neurótico e perturbado.

Começa o Oscar e Toby continua a beber e passa a ser interpelado por diversos indivíduos. É notável que todos o procuram para, de alguma forma, alavancar suas carreiras ou obterem algum prestígio, e todo se apresentam e conversam com Toby em italiano e, enquanto isso, ele só sabe uma frase em italiano: “viva o meu produtor”. Nota-se que tudo na sequência do Oscar é exacerbado, extravagante, cheio de cor e brilho, como se Fellini estilizasse e aumentasse o glamour inerente à esse mundo e é o que de fato o diretor faz. Para Andrade, os contrastes participam de um universo onde nada é resolvido, tudo se opõe e a tendência do diretor a produzir contrastes faz com que tudo seja estilizado. O estudioso afirma que “ele constrói o que tantas vezes foi definido como o barroquismo felliniano porque busca a truculência do carnaval, a natureza do exibicionismo” (ANDRADE, 2007, p. 44). Acredita-se que essa estilização, vista como contundente, tem origem no conjunto de características peculiares de Fellini, por sua história como quadrinista e por sua personalidade imaginativa, original e crítica.

Vê-se que os personagens da imagem, assim como a aparelhagem, se destacam do resto do cenário, causam estranheza, parece-se mais com uma cena de *making-of* do que parte integrante da obra fílmica. Estranhos eventos como esse só acentuam mais o aspecto onírico da obra.

Ainda na cerimônia, Toby precisará subir ao palco, o que não promete sucesso pelo estado de entorpecimento e embriaguez do ator. O produtor do evento se aproxima e lhe diz o que fazer no palco, como deve se comportar, por quanto tempo falar, o instrui a declamar “Hamlet”, enquanto Toby, já cansado de toda a agitação do mundo do entretenimento, de tanto em um só dia, apenas concorda, alheio. Nota-se, novamente, a plasticidade desse universo quando todas as vencedoras do Oscar dizem a mesma frase: “Estou muito comovida, posso dizer somente uma coisa, obrigada”. Durante a premiação, Toby inicia sua declamação de “Hamlet”, mas em determinado momento para, como que acordando e afirma, entre risos nervosos, em inglês: “não é verdade que sou um bom ator, eu poderia ser, eu não tenho

trabalhado há um ano, meu último diretor reclamou porque eu estava bêbado. Eu não sei porque estou dizendo isso a vocês. Por que me fizeram vir aqui? O que querem de mim?”. Toby discursa reclamando, divagando, falando o que lhe vem à cabeça, começa a falar sobre estar bêbado e sobre ter sido pedido em casamento, começa a se enfurecer, diz não precisar de ninguém e em seguida, num rompante, foge do palco. Como todo o seu monólogo foi em inglês, imagina-se que ninguém o compreendeu e tudo não pareceu passar de uma performance do “genial” ator inglês. Muito provavelmente, se alguém percebe a falha, nada fala, aplaude, pois a convenção plástica e a falsidade falam mais alto.

Toda a sequência da Ferrari se passa como num sonho e, como iniciado na sequência do Oscar, as cores começam a ficar mais sombrias e acinzentadas, o clima vai se tornando, aos poucos, mais soturno, contribuindo para a gradação e para a instauração do fantástico.

É interessante notar que tanto o tempo quando o espaço tem nuances psicológicas, subjetivas ao protagonista. A noite de Toby parece se passar lentamente, como um fastígio e incômodo sem fim que Fellini faz passar da protagonista para o espectador. O desconforto agonizante sentido por Toby, sua decadência, tudo é sentido pelo espectador como pelo protagonista e a ambientação nebulosa contribui nesse sentido. É através da luz manipulada por Fellini que esses aspectos da percepção do protagonista e do clima do fantástico podem se constituir. Toby grita, extravasando sua exasperação e exprimindo cada vez mais neurose e loucura. Nota-se que, mesmo que as cores estejam se tornando mais sombrias, quando Toby dirige, há cores mais vivas, como se o mundo tivesse mais vivacidade, o que denuncia um caráter psicológico de ambientação.

A cena derradeira se inicia quando Toby encontra uma ponte bloqueada, mas quebra todos os bloqueios pela velocidade em que estava e ignora completamente a sinalização, o que já é um indício de que há algo errado. O ator decide avançar quando enxerga o Diabo provocando-o mais adiante, sem saber, entretanto, que a ponte estava quebrada e havia uma linha de contenção que acabaria por decapitá-lo.

Fellini montou a sequência final de tal modo genioso que a tomada de consciência do espectador, foi gradual, mas impactante: após Toby investir com o carro sobre a ponte coberta de névoa em direção à garotinha, há minutos de espera em que só se vê a ponte em meio à escuridão. Depois, Fellini enquadra a ponte quebrada que surge com o dissipar da névoa, em um travelling lento, para então mostrar o local da quebra em plano de detalhe. Só então surge a linha de contenção, da qual a câmera se aproxima em outro travelling lento até salientar a marca de sangue e, por fim, mostrar a bola da garotinha rolando até a cabeça decapitada de Toby, que é tomada pela garotinha com um sorriso genuinamente diabólico.

O procedimento do diretor em tudo se assemelha ao de Poe e ao das narrativas fantásticas, criando gradativamente as condições para que o fantástico se instaure como observado até na sequência final. Ao longo do filme o espectador passa a sentir a apreensão e curiosidade que o diretor objetivava,

talvez até com mais força do que o conto de Poe, pois a fotografia do filme, seu esquema de cores e a caracterização das personagens, além dos efeitos sonoros, criaram com mais facilidade as sensações objetivadas.

Quando Fellini coloca Terence Stamp (intérprete de Toby Dammit), para narrar algumas partes do filme, atende à condição de narrador autodiegético do fantástico em certo grau, ainda que o narrador agora seja o próprio Toby e não o amigo observador. Entre os enquadramentos da câmera, muitas vezes, tem-se a perspectiva do próprio protagonista: enxerga-se como se estivesse enxergando pelos olhos da personagem. Se considerar-se a câmera como um substituto, um novo narrador, um narrador que fala por imagens ao invés de palavras, pode-se concluir que o filme possui duas formas distintas de “narração”: uma em primeira pessoa e outra em terceira.

Vendo por essa ótica a transcrição do recurso narrativo e considerando o aspecto fantástico do filme, é importante observar, entretanto, que Todorov já afirmava que um narrador em terceira pessoa é constituinte de obras do maravilhoso e não do fantástico. Devido a isso e sabendo que o filme termina, não pelo olhar de Dammit, mas pelo de um “narrador” não indicado, pode-se concluir que apesar de o filme caminhar para e pelo fantástico durante quase toda a trama, seu desfecho o retira da modalidade, inserindo-o em outra, uma realidade estranha a nós, um mundo regido por outras leis, na qual Diabo, monstros sagrados e sílfides existem.

É importante, enfim, ressaltar que, embora o enredo do filme tenha se diferenciado em alto grau do enredo do conto, há diversos pontos de conexão entre as duas obras que vão muito além do nome. A atmosfera criada por Fellini também é causadora de uma estranheza fantástica digna de uma transcrição de Poe; Toby Dammit, em ambos os casos, surge como uma personagem destrutiva, cheia de vícios e rebeldias, que, no fim, perde a cabeça para o Diabo, ainda que se tratem de diabos diferentes entre si. Ainda que a personagem do filme não seja pobre e não tenha o vício discursivo da personagem do conto, ainda existe uma espécie de sedução diabólica que remete ao conto e, embora quebrada e diferente, a ponte ainda está lá e ainda cumpre seu papel.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Metodologicamente, com base nos pressupostos teóricos da literatura comparada e dos estudos interartes, procuramos refletir sobre aspectos relativos à transcrição fílmica, dentre os quais as questões de originalidade, de influência de mercado e das concepções desmistificadoras de preconceito, aprofundando procedimentos de análise e interpretação de narrativas literárias e narrativas fílmicas, com foco no conto de Edgar Allan Poe, “Nunca aposte sua cabeça com o Diabo” e na transcrição do conto por Federico Fellini para o filme “Toby Dammit”. Fellini e Poe, embora ambos imaginativos e

notavelmente habilidosos em suas áreas, apresentam visões diferentes de um mesmo tema, o que não faz com que o filme de Fellini seja menor ou menos original e artístico que o conto de Poe.

Assim, levando em consideração toda a discussão anterior, analisou-se tanto o conto quanto o filme e a relação entre eles. Ainda que a divergência entre as duas obras seja notável e até surpreendente, a análise demonstrou que o fantástico da obra de Poe se fez largamente presente na obra fílmica. A gradação típica do conto fantástico que pode ser vista em “Nunca aposte sua cabeça com o Diabo”, mostra-se presente em “Toby Dammit”, com a diferença de que, para criá-la, Fellini habilmente manipulou, além de texto, cenários construídos, cores, luz e caracterização de personagens. Outros elementos do fantástico de Poe, como o exagero, o excesso, a superlatividade, se veem representadas no próprio exagero e estilização de cartunista de Fellini. Até a ironia de Poe para com seus contemporâneos e suas críticas mordazes combinam com o discurso de Fellini, que soube aplicar a seu filme até o narrador característico do fantástico, mesclado com um “narrador” mais típico do maravilhoso. A vasta experiência e gênio criativo do diretor, aliadas à sua estética onírica, propiciaram um filme que atingiu perfeitamente os objetivos de uma narrativa fantástica até encontrar seu desfecho na esfera do maravilhoso.

Dessa forma, demonstra-se toda a maestria de Poe e Fellini na criação de suas obras. Como vemos em Cortázar, os contos de Poe “provam sua perfeita compreensão dos princípios que regem o gênero. [...] Poe percebe, antes de todos, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram uma questão só de tamanho” (CORTÁZAR, 2013, p. 122), e aproveitando-se da riqueza literária de Poe e da maior segurança que se tem ao transcriar um texto literário, Fellini apresentou um filme que, não só manteve o clima de estranhismo e morbidez do contista, como traduziu o conto para um contexto mais contemporâneo ao espectador da época. Seu fantástico-maravilhoso é uma rica prova de que o valor de uma obra fílmica não reside na fidelidade à obra “original”, uma vez que são objetos culturais reconhecidos cada um em seu estatuto e seu modo de significar na cultura e na Arte.

4 REFERÊNCIAS

ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O papel da cenografia na obra de Federico Fellini: importância e significados do espaço cênico em Julieta dos espíritos e Satyricon**. 2007. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. **Poetics Today**. International Journal for Teory and Analysis of Literature and Communication. Vol. 11. Number 1 Spring, 1990.

FELLINI, Federico; MALLE, Louis; VADIM, Roger. **Histórias extraordinárias**. Duração 121 minutos. França, Itália, 1968.

FELLINI, Federico; MALLE, Louis; VADIM, Roger. **Fellini** – Raccontando di me. Roma: Editori Riuniti, 1996.

FERREIRA, Julia Scamparini. **Do simbólico ao subjacente**: nuances de um discurso sobre a identidade italiana no cinema de Fellini. 2010. 234 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias de Allan Poe**. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVA, Neemias Oliveira da. Fellini por ele mesmo: a construção da identidade “feliniana”. ENEI - Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 3., 2011, Londrina, PR. **Anais** do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem: UEL, 2011, p. 2231-2245.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Title

The fantastic and the devil in Edgar Allan Poe and Federico Fellini.

Abstract

The present text is inserted in the comparative studies, theorized by authors such as Tânia Carvalhal and Haroldo de Campos, and focus on the interpretation made by Fellini of the short-story “Don't Wager Your Head to the Devil” (written by Edgar Allan Poe in 1850), entitled “Toby Dammit” (released in 1968), in which the main character meets a fantastic death in Rome. It is sought to, therefore, analyze the way in which the tale written by Poe – the acclaimed author who wrote some of the most relevant books in the fantastic genre defended by Todorov in books such as “Introdução à Literatura Fantástica” (2008) and “Os Gêneros do Discurso” (2003) – is represented by the Italian movie director. It is also reflected upon the concept of loyalty in the field of Interarts Studies, and the misrepresented views the common folk has of the works called “adaptations”, works which are based in a hierarchical tradition of the arts. This study is based on scholars like Andrade (2007), Ferreira (2010) and Silva (2011) and acclaimed authors such like Cortazar (2013), Roas (2014) and Fellini (1996) himself. Methodologically, it's based in Even-Zohar (1990) and the already mentioned Carvalhal (2006).

Keywords

Edgar Allan Poe; Federico Fellini; Fantastic; Devil.

Recebido em: 03/08/2019.

Aceito em: 06/09/2019.