

WILLIAM WILSON: CONTO E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Ester C. S. Fonseca¹

Resumo

A partir de algumas ideias e conceitos de Robert Stam expressos em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), este trabalho apresenta algumas relações existentes entre o conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe e sua adaptação cinematográfica franco-italiana (1968), de título homônimo, dirigida por Louis Malle, presente na coletânea Histórias Extraordinárias. O conto narra a vida decadente de um rapaz, chamado William Wilson, que sofre psicologicamente por causa da existência de um suposto duplo, semelhante a ele em tudo, exceto em sua índole. Assim como acontece nos estudos da tradução com relação ao texto “original”, Stam também questiona a “originalidade” e a “superioridade” das obras literárias em relação às adaptações. Para o teórico americano, toda adaptação é uma nova leitura e interpretação. Deste modo, Stam não qualifica negativamente ou positivamente uma adaptação a partir de uma ideia de fidelidade, já que esta é sempre relativa e subordinada à visão do diretor, que reinterpreta os signos verbais em uma nova linguagem, a audiovisual. Pretende-se, portanto, apresentar neste trabalho como Louis Malle lidou com as ambigüidades, o clima psicótico e outros aspectos na sua versão cinematográfica, recriando elementos e trazendo uma nova perspectiva sobre o conto de Poe.

Palavras-chave: Tradução; Edgar Allan Poe; William Wilson; Adaptação cinematográfica; Louis Malle

Em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), Robert Stam, professor na New York University¹, nos traz novas perspectivas no que concerne à adaptação de romances para o cinema.

Stam especula alguns dos motivos primordiais de onde a inferioridade da adaptação poderia ter sido derivada e mostra como os desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo ajudaram a repensar o status de superioridade do texto literário, uma vez que toda criação literária parte de algo que já foi dito anteriormente por outra pessoa.

Stam também cita a narratologia, “uma forte tendência dentro dos estudos do cinema” (p. 24), que afirma que tudo é texto, tudo é narrativa e que não deve haver uma verticalização dos valores das formas. Adaptação e o romance passaram a ser vistos como iguais, pois, de uma perspectiva cultural, a adaptação se torna apenas mais um

¹ Universidade Federal Fluminense

texto no campo narratológico.

São apresentadas algumas teorias: a “teoria da recepção” (p. 25) propõe que o texto esteja aberto a “múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações”; a “teoria performativa” (p. 25) propõe que tanto o romance quanto a adaptação se transformam em *performances*, um verbal e o outro verbal, visual e acústico; “teoria da adaptação” (p. 27) propõe que qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, portanto, uma infinidade de adaptações, que inevitavelmente serão parciais, pessoais e com interesses específicos.

Conto, adaptação e considerações

A partir de algumas ideias e conceitos de Robert Stam já citados acima e outros que ainda serão apresentados, veremos as relações existentes da adaptação franco-italiana “William Wilson” (1968) com o conto homônimo de Edgar Allan Poe, publicado em 1839.

O conto “William Wilson” narra a história de um homem que por ora prefere ser chamado de William Wilson. Narrado em primeira pessoa, Wilson prediz que a morte está se aproximando e, em tom de confissão, conta do princípio ao fim como chegara àquela situação.

Ao voltar a seus tempos de infância, William Wilson conta sobre como conhecera um colega de escola que além de possuir características muito semelhantes às suas, possuía um nome idêntico. Percebemos que o narrador trata-se de um rapaz rico que muito cedo desenvolveu aptidões para a maldade e para o mau caráter. No entanto, o personagem “duplo” sempre o admoestava sobre seu mau comportamento.

Wilson abandona esta escola antes de completar os estudos e conta como passou a viver em meio à libertinagem e vícios de jogos desde outra escola até a universidade, quando é expulso por trapacear em um jogo de cartas. Neste intervalo, o outro William Wilson lhe aparece algumas vezes, sempre deixando a dúvida no leitor sobre sua verdadeira existência. Por fim, após fugir do outro Wilson por vários lugares do mundo, é em Roma, num baile de máscaras, que ambos se encontram pela última vez. O personagem assassina seu sócio, no cômodo onde agora há um enorme espelho antes não notado. E o outro Wilson, morrendo, ainda lhe diz que aquela morte causaria também a sua. É neste momento em que Wilson começa a narrar a história.

Desde a epígrafe (“*What say of it? what say (of) CONSCIENCE grim, That spectre in my path?*”²), Poe nos dá a entender que o duplo pode ser a consciência de Wilson, que sempre lhe induz a escolher o caminho correto. No entanto, o conto acaba e a dúvida permanece: o seu duplo realmente existe ou é só imaginação do personagem? Não se pode afirmar com certeza.

A adaptação “William Wilson” é um dos três segmentos do filme “Histórias Extraordinárias” (do original “*Histoires Extradordinaires*”) de 1968, baseado em três contos de Edgar Allan Poe. “William Wilson” é dirigido pelo cinegrafista Louis Malle, que traz uma nova leitura do conto.

Malle consegue conservar todo o suspense do conto desde a primeira cena do filme. Ouvimos passos de alguém correndo, as imagens da câmera se alternam entre a visão do personagem e a visão geral da cena do espectador. O som da respiração confunde-se ao som dos sinos e no ápice dessa agonia de ruídos vimos o rosto ensanguentado do personagem que supostamente seria William Wilson em uma mistura de repetições em prolepse de um corpo despencando do campanário de uma igreja. Nota-se que a roupa da pessoa que cai da torre é idêntica à roupa do personagem que continua a correr.

A identidade do personagem é revelada, trata-se realmente de William Wilson, quando ele chega a uma catedral romana e se dispõe a confessar ao padre o crime gravíssimo que cometera. Malle consegue manter o tom de confessor do início do conto desta forma. E a partir desse momento a história passa a ser contada principalmente por memórias do personagem.

A maldade de William Wilson começa a tomar forma na adaptação. Se por um lado Poe apenas caracteriza o personagem como tendencioso à maldade, Malle, por outro, nos traz um personagem aprofundado em perversidade sem medida, principalmente contra o ser feminino. As atrocidades de Wilson, que agora se materializam, trazem à adaptação um tom até mesmo mais sombrio e atemorizador que o conto.

No filme, o personagem duplo de Wilson é apresentado pela primeira vez em suas memórias de infância como alguém que desafia seu autoritarismo na escola e volta a desafiá-lo posteriormente na faculdade, quando o jovem está prestes a cometer a atrocidade de arrancar o coração de uma moça, estando ela viva. A partir da cena da universidade, ambos os personagens homônimos passam a ser interpretados pelo mesmo

ator, Alain Delon, e a cruel semelhança entre os dois é revelada.

Embora Malle consiga manter gradativamente o tom sombrio e misterioso do conto de Poe na adaptação, a ambiguidade presente no conto, a princípio, parece ter sido deixada um pouco de lado no filme, pois a dúvida que permanecia constante sobre a verdadeira existência do duplo só é concretizada a partir da metade do filme. A cena do jogo de cartas e a cena do baile de máscaras dão lugar a um único ambiente. Após a jovem Giuseppina, interpretada por Brigitte Bardot, desafiar William Wilson num jogo de cartas e perder tudo o que possuía, o sócia de Wilson aparece mascarado e revela as cartas escondidas que aquele teria no casaco. Novamente, ainda que agora não reconheçam seu rosto mascarado, todos os outros personagens podem ver o outro Wilson no salão enquanto este acusa seu rival, contudo, no conto esta relação era sempre duvidosa.

No entanto, segundos depois, a mesma cena ganha um novo mistério. A capa idêntica que os dois personagens usavam no conto transforma-se em dois relógios idênticos na adaptação. Enquanto Wilson é convidado a se retirar, alguém lhe devolve um relógio que continha suas iniciais WW, mas ele percebe que seu relógio já estava em seu bolso. Não restam dúvidas, o homem que o entregou só pode ser seu sócia. Wilson se apressa para encontrar o impostor e pôr fim neste conflito. Eles lutam até que uma adaga é cravada no peito de seu rival. Morrendo, seu sócia lhe diz que sua morte também será a morte de Wilson.

Neste momento, as analepses se findam e retornamos para a cena em que William Wilson procura alguém a quem confessar seu crime. O padre, no entanto, não acredita no que o rapaz lhe conta e diz que este deve evitar a bebida alcoólica. Wilson, desesperado, sem mais saber o que fazer, sobe ao campanário e a cena que vimos em prolepse se confirma. O corpo que despenca nada mais é do que o corpo do próprio Wilson. Quando os passantes vão olhar o corpo do rapaz caído no chão, uma nova evidência: a adaga que Wilson acreditava ter cravado no peito do seu sócia aparece cravada em seu próprio peito. Malle consegue fechar seu filme com uma cena esplêndida e resgata toda a reflexão gerada no texto de Poe.

Teoria na prática

Muito embora Genette não tenha tratado de cinema, seus conceitos de

“transtextualidade” - relação entre textos - são aplicados ao campo do cinema e da adaptação por Stam. É preciso lembrar que essas relações não estão isoladas umas das outras. São elas:

“**Intertextualidade**” ou o “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio e alusão. Trata-se de uma relação direta e evidente de um texto para o outro.

“**Paratextualidade**”, que pode ser definida como algo que está fora da obra acabada, mas que ao mesmo tempo faz parte dela. Em filmes, a paratextualidade é representada por “pôsteres, *trailers*, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante”.



(Vide nota número 3)

“**Metatextualidade**”, a relação crítica de um texto em relação ao outro, seja comentado e citado explicitamente ou silenciosamente.

“**Arquitextualidade**”, ou melhor, “as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um filme”.

Por último, a “**hipertextualidade**”, que para Stam é o tipo de transtextualidade mais claramente relevante à adaptação. Genette mostra a relação de um texto, o “hipertexto”, com um texto anterior, o “hipotexto”, transformando-o, estendendo-o.

Hipotexto → Hipertexto

Portanto, todas as adaptações cinematográficas podem ser identificadas como hipertextos “derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (p. 33). Como vimos com as teorias da adaptação e da recepção, os textos podem assumir uma infinidade de leituras de diferentes leitores, desse modo, as diferentes adaptações de um mesmo texto podem ser vistas como diferentes leituras hipertextuais geradas de um mesmo hipotexto e cada adaptação joga uma nova luz no romance. Se assistíssemos a uma nova adaptação do conto William Wilson, assistiríamos também a uma nova leitura.

Stam apresenta outras questões mais práticas da adaptação que concernem às alterações e transposições da história, como “a relação entre os eventos narrados e a maneira ou sequência pela qual são contados” (p. 36). São as categorias: ordem, duração e frequência.

Em relação à ordem, analisa-se a sequência linear em contraposição com a não-linear, na medida que uma história pode ser contada na ordem normal dos supostos acontecimentos ou “embaralhar essa sequencialidade”. Não seguir a ordem linear dos eventos certamente gerará “anacronias”: as analepses, que podem ainda ser divididas em analepses internas e externas, funcionam como memórias repentinas do passado; as prolepses funcionam como premonições. As analepses externas são “histórias em *flashback* que voltam para um tempo anterior ao começo da narrativa” (p. 37) e as analepses internas são as que “começam num ponto dentro da narrativa principal” (p.

37). Ambos os tipos de analepses são exemplificados na adaptação “William Wilson”.

O narrador conta a história tanto a partir de lembranças bem anteriores à narrativa, como sua infância ou sua breve vida universitária, quanto ao momento que dá início à narrativa e que, no entanto, já está em um passado recente.

A duração, de acordo com Stam, tem a ver com as relações entre o tempo do discurso e as representações artísticas sobre quanto tempo um acontecimento ficcional pode ter durado. Essa relação é que definirá todo o ritmo da narração. Em seu trabalho, Genette propõe a “velocidade constante” a fim de sugerir uma velocidade normal em relação a algumas passagens que seriam “lentas” ou “rápidas”. Por outro lado, a velocidade mínima seria uma “pausa descritiva, uma espécie de suspensão do tempo da história” (p. 38). Pode-se dizer que a cena em que Wilson desgraa sua adversária no jogo de cartas represente a velocidade mínima, uma vez que no conto de Poe essa cena é narrada em velocidade similar a de outras. A velocidade máxima corresponde à “eclipse”, que acontece quando eventos principais ou secundários são pulados. A duração de um filme influencia nas escolhas de manter ou cortar eventos fictícios, e é exatamente por isso que as elipses são características muito comuns nas adaptações cinematográficas.

Por último, a frequência diz respeito à “relação entre quantas vezes um evento ocorre na história e quantas vezes ele é narrado (ou mencionado) no discurso textual” (p. 38).

Dentro dela há três variantes postuladas por Genette: a) narração singulativa – um único evento relatado uma única vez; b) narração repetitiva – um evento é relatado muitas vezes; c) narração iterativa – um evento que ocorreu mais de uma vez é relatado uma vez. Mas, além dessas, Stam propõe: d) narração homóloga – um evento que ocorreu várias vezes também é narrado várias vezes; e) “narração cumulativa” – seria a combinação de a) e b), na qual um único evento é detalhado a partir de memórias repentinas mostradas repetidamente ao longo do filme.

Ainda no texto de Stam, vimos como a narratologia comparativa se preocupa com os eventos do romance que são eliminados, adicionados, modificados na adaptação e seus motivos para isto. Alguns cortes podem ser justificados por o material completo atrapalhar a progressão da narrativa. Também acontece de se “amplificar passagens do romance que oferecem possibilidades tentadoras para tomadas espetaculares”, como é o caso da cena do jogo de cartas já citado. Além da alteração do gênero do personagem masculino, Glendening, pelo de feminino, Giuseppina, interpretada por Brigitte Bardot,

é notável a extensão da cena. De acordo com Louis Malle, Bardot teria sido escolhida para aumentar a carga de erotismo no filme e fazê-lo mais atraente para o espectador comum⁴.

Conclusão

Não se pode afirmar que um romance seja superior a sua adaptação, pois todo texto é derivado de um texto anterior e não há como pensar em uma “originalidade” absoluta. No entanto, por meio dos conceitos que Robert Stam apresenta, é possível discutir se quais foram aplicados em sua composição. Como diz Stam: “uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme” (p. 50).

Referências

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha de Desterro*. N. 51, 2006.

POE, Edgar Allan. William Wilson. Trad. Clarice Lispector. *Histórias Extraordinárias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

POE, Edgar Allan. William Wilson. Trad. José Paulo Paes. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

Notas

1. Robert Stam é professor na New York University, onde ensina sobre os cineastas da Nouvelle Vague. Stam publicou abrangentemente em literatura francesa, literatura comparativa e em tópicos de cinema como história do cinema e teoria do cinema.

Em: http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Stam acessado em jul/2014, tradução minha.
Acessado em

2. “Que dirá ela? Que dirá a horrenda consciência, aquele fantasma em meu caminho?”, *Chamberlayne*, Pharronida.

3. Cartaz da adaptação *William Wilson, Histoires Extraordinaires*.

Em:

<http://www.sinemafilm.org/seytanin-kurbanlari-histoires-extraordinaires-1968/3918/>

acessado em jul/2014

4. Em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Histoires_extraordinaires acessado em jul/2014