

UTOPIA DO ROMANCE FILMADO

Sérgio Augusto



CINEMA versus literatura. Já que a discussão é antiga, comecemos pelo óbvio: o cinema é uma linguagem, porque possui textos, signos; porque constitui um discurso significante. Antes de ser uma linguagem, o cinema é um espetáculo. Ou então, antes de ser um espetáculo, o cinema é uma linguagem, uma "écriture", como dizem os franceses. A ordem não tem importância. Espetáculo e linguagem: recriação da realidade por meio de imagens e palavras.

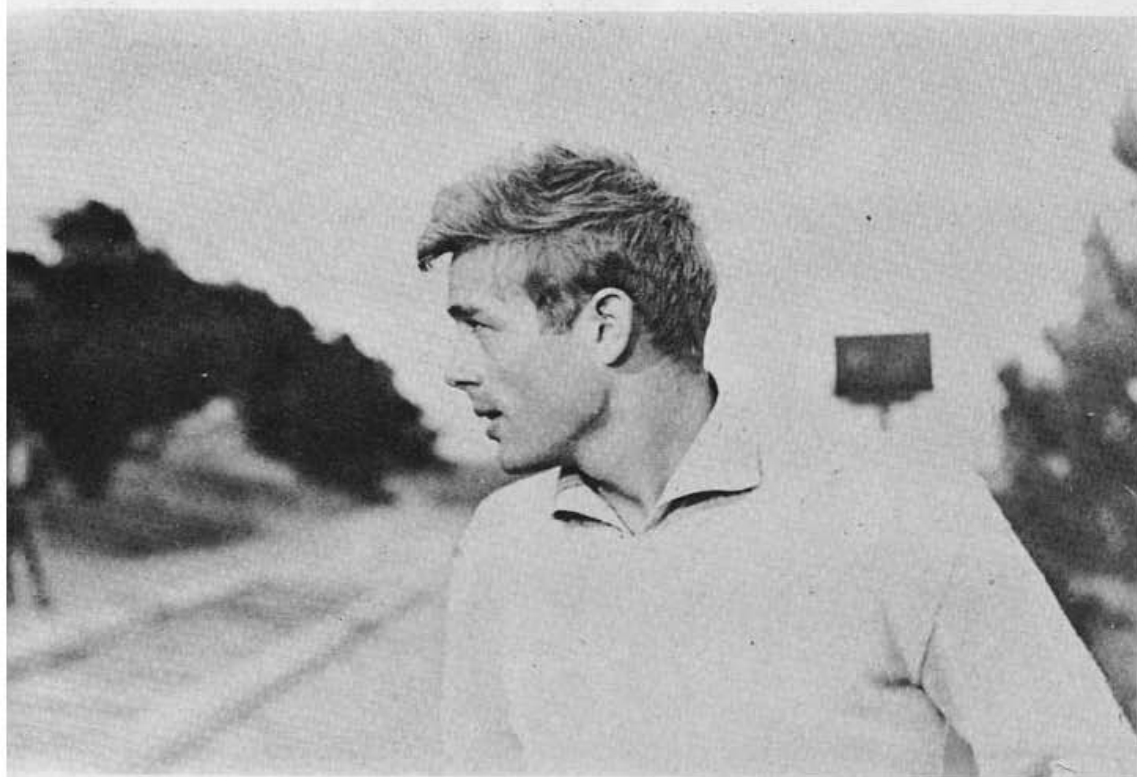
No início do século, o cinema — por ser a expressão conseqüente da "mise-en-scène" de uma ação previamente elaborada — funcionou como uma sucursal do teatro. O advento do som, em 1927, não resolveu, de súbito, essa dependência inevitável. Havia ainda nos primeiros "talkies" um excesso de verbalismo herdado do teatro de "boulevard". Discutia-se muito sobre a hegemonia da imagem sobre as palavras. Polêmica antiga, desde os tempos em que Ben Jonson acusava Inigo Jones de comercialismo e mecanismo ("this is the money-gett, Mechanick Age!"), implicando uma superioridade da linguagem verbal e a inadequação de emblemas e imagens. O teatro oscilou entre esses dois modos de comunicação: ver

ou ouvir? Até que Edward Gordon Craig (circa 1904) teorizou e provou as dimensões não verbais do teatro, e, de passagem, concedeu inusitada soberania ao "metteur-en-scène". Suas idéias causaram forte impacto na Alemanha, e na Rússia, onde trabalhou alguns anos e deixou marcas profundas. Pode-se traçar uma linha direta vinda de Craig, passando por Meyerhold, até a obra de Eisenstein (primeiro no teatro Proletcult, depois no cinema). Idem na Alemanha, passando por Max Reinhardt até o cinema expressionista.

Palavras ou imagens? Em 1897, Joseph Conrad escrevia, no prefácio a "Nigger and the Narcissus", que o seu desejo era fazer com que os leitores "aprendessem a ouvir e a ver". Em 1913, David Wark Griffith afirmava que o seu objetivo "era ensinar os espectadores de seus filmes a ver". Griffith, de fato, restituiu a visão aos espectadores ofuscados pela teatralidade dos filmes da época. Mas o cinema, ainda infantil, balbuciante, teve de submeter-se a outra reverência: curvou-se diante da literatura, por uma questão de humildade e prestígio. Naquele tempo (mais do que hoje), adaptar uma peça ou um romance significava dar uma garantia de valor ao filme. As veleidades artísticas do ci-

nema presumiam uma injeção de "arte" nos filmes. O próprio Griffith, em seus primeiros anos de cinema, cedeu às tentações do prestígio literário, adaptando "Just Meat" de Jack London (*For the Love of Gold*, 1908), Shakespeare (*A Megera Domada*, 1908) e Charles Reade (*The Crickett on the Hearth*, 1909). E foi graças à literatura que ele incluiu suas consagradas inovações na linguagem cinematográfica, via Charles Dickens, conforme atesta Eisenstein, citando trecho de Dickens que anteciparam as fusões, os "close-ups" e as panorâmicas descobertos pelo autor de *Intolerância* (1).

(As adaptações, inclusive as de D. W. G., todas de curta duração, não passavam de uma reprodução em imagens — aliás, medíocres como "mise-en-scène", interpretação dos atores e cenários — de textos ou episódios célebres. Nos anos 20, o tempo de duração dos filmes aumentou consideravelmente, mas a adaptação de um romance, se bem que menos primária, incidia no erro de reduzi-lo às dimensões de uma novela, isto é: ao seu argumento básico, privando-o justamente de sua espessura romanesca, de sua temporalidade. No melhor dos casos, conseguia-se uma condensação de episódios, razoavelmente encadeados, determinados dramática-



De Elia Kazan:
Vidas Amargas,
retirado
do romance de
John Steinbeck — Jo
Van Fleet
e James Dean

mente como... uma peça teatral. Redução ao supostamente essencial: imagens satisfeitas com descrever e situar a ação, refletindo substâncias ficcionais com vistas a um conjunto de significações meramente literárias.)

Nenhum historiador teve, até hoje, paciência suficiente para registrar e examinar os frutos desse amor cego, submisso, do cinema pela literatura. George Bluestone foi quem levou mais a capricho o esforço de recensar as relações entre o romance e o filme, com algum talento (2). A matéria, contudo, permanece virgem a sondagens menos periféricas, além do eixo Nova York-Hollywood. Pelos cálculos de Bluestone, feitos há 14 anos, a média de adaptações literárias por estudo ficava entre os 17 e 50%. Marguerite G. Ortman (3) calculou em 35% a média de filmes adaptados de fontes literárias (excluindo os baseados em contos e noveletas) entre 1934-35. Entre 1935 e 1945, segundo pesquisa de Lester Asheim (4), dos 5.807 filmes produzidos pelos principais estúdios americanos, 976 ou 17,2% eram de ascendência literária direta.

Se no começo o apelo ao romance era o resultado de uma veledade artística, a partir dos anos 20 a preferência

por livros consagrados tornou-se uma necessidade ditada pela concorrência entre os estúdios, então já conscientes de seu papel histórico como indústria de entretenimento para as massas. O grande público queria ver na tela a representação daquilo que imaginara lendo o "best-seller" do mês, ou da semana. Numa enquete, feita em 1950, o público americano escolheu **O Nascimento de Uma Nação** (Griffith, 1915) como "o melhor filme mudo" de todos os tempos, e... **E o Vento Levou** (Victor Fleming, 1939) como "o melhor filme falado" idem. Ambos foram baseados em romances.

(A situação agravou-se. Dos atuais campeões de bilheteria de todos os tempos, oito entre os 10 primeiros colocados são de origem literária: ... **E o Vento Levou**, **A Noviça Rebelde**, **A Primeira Noite de Um Homem (The Graduate)**, **Ben-Hur**, **Os Dez Mandamentos**, **Doutor Jivago**, **Mary Poppins** e **O Aeroporto**. Cito as últimas cifras do Variety.

A única alteração prevista é a presença, no próximo ano, entre os 10 mais, de **Love Story**, um estranho caso de simbiose lítero-cinematográfica: primeiro roteiro, depois livro, depois filme.

Se as editoras nova-iorquinas influenciaram a linha de produção de Holly-

wood, a recíproca é verdadeira. Margaret Thorp (5) conta que quando **David Copperfield** (versão George Cukor, 35) apareceu nas telas, a demanda do livro de Dickens foi tão grande que só a Biblioteca Pública de Cleveland solicitou 132 novos exemplares aos editores. A estréia de **The Good Earth** (Sidney Franklin, 37) provocou um aumento na venda do livro de Pearl Buck a três mil exemplares por semana. "Wuthering Heights", de Emily Bronte, vendeu mais (700 mil) desde o dia em que o filme (**O Morro dos Ventos Uivantes**, de William Wyler, 39) foi lançado do que nos seus 92 anos de existência como obra literária tão-somente. O mesmo ocorreu com "Pride and Prejudice" (350 mil), "Horizonte Perdido" (400 mil), "Moby Dick" "Guerra e Paz" e outros. O fenômeno é universal (novas edições de "Vidas Secas" e "Menino de Engenho" foram feitas por causa dos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr.); o grande público adora o "dejá vu", ou pelo menos o "dejá lu". Hitchcock tem uma piada a respeito.

"Faz tempo que estou aqui — sou Pat Hobby — e sei de tudo. Você entrega o livro a quatro amigos para que eles o leiam e digam quais os trechos que mais os emocionaram. Você anota



as impressões, e o filme está pronto — viu?" Pat Hobby é um personagem criado por F. Scott Fitzgerald, quando o escritor trabalhava como roteirista em Hollywood. Ele representa um pouco do que Fitzgerald representou em sua angustiante experiência como mercenário (*hack*) nos grandes estúdios: o intelectual que vendeu a alma ao diabo para sobreviver, mas ainda conserva um mínimo de clarividência cínica diante das maquinacões do Sistema.

(Sua explicação do processo livro-leitura-adaptação expressa com bom humor aquilo que a dispepsia emocional da Sra. Margaret Kennedy, no célebre ensaio, "The Mechanized Muse", procurou definir em termos culinários: escrever roteiros é um trabalho tão artístico quanto escrever receitas de bolo. As coisas não são assim tão comodamente definíveis. A prostituição não é aquela vida fácil afiançada pelas aparências. O mercenário do estúdio precisa ser um mestre-coza habilidoso para transformar um grosso volume de frases num bolo agradável ao paladar visual e auditivo.)

Impressões & reduções. Sartre acredita que os espectadores que vêem primeiro o filme e depois lêem o livro tendem a considerar a obra original "um comentário mais ou menos fiel" da

sua adaptação (o filme). Discordo. Por menos cultivado que seja, a tendência geral do espectador, talvez por pretensão esnobismo, muitas vezes condicionado pelo chamado "peso cultural da literatura" (existem pesquisas a respeito), é considerar justamente o contrário: o livro superior ao filme. Qualquer livro. Pauline Kael, um dos mais influentes e inteligentes críticos de cinema dos EUA, bate na mesma tecla. Recentemente, em sua coluna na revista "New Yorker", em meio a justas e oportunas diatribes contra os modismos correntes de retorno ao romantismo, à nostalgia e à síndrome (mcluhanista) de repressão ao tribalismo iletrado, ela incorreu no velho equívoco dos "literati": "O cinema é bom quando trata de ação, jamais quando tenta pensar ou conceituar. O cinema funciona como estímulo imediato, nunca como um meio capaz de envolver as pessoas em outras artes ou ensinar um determinado assunto. As técnicas do filme desenvolvem apenas a curiosidade." A meu ver, Miss Kael abusou do direito que os críticos semanais têm de ser superficiais em suas observações.

O cinema, pelo menos em sua fase pré-cassete, perde para o livro em várias instâncias: no consumo (você pode ter o livro em casa ou tomá-lo empre-

tado), na releitura, na fruição (você pode interromper a leitura onde e quando quiser) etc. O filme é um produto sintético *sui generis* que solicita um tempo comparativamente menor de leitura, mas exige do consumidor os sacrifícios específicos do espetáculo coletivo: dificuldade de releitura (salvo nos casos de projeção doméstica), consumo e fruição (maquinaria especializada, projeção ininterrupta, locomoção, local especial etc). A comparação me parece desonesta para ambas as facções. Qualquer análise comparativa entre o filme e a literatura reverte a um nível de discussão mais interessante, honesto e conseqüente; exatamente ao ponto em que indagamos: como a consciência absorve os signos da linguagem verbal e os da linguagem visual?

O princípio que rege a adaptação de um romance ou de uma peça teatral ao cinema é absurdo em essência, na medida em que supõe que os valores significados existem independentemente do meio de expressão que os veicula. Se o cinema, a literatura e o teatro pertencessem a um mesmo sistema de signos (isto é: se possuíssem uma língua ou uma linguagem comum), não haveria problema. Mas os valores mudam quando se passa de um sistema para outro: os mesmos elementos adqui-



Quatro exemplos de inspiração literária (da esquerda para a direita): A Primeira Noite de um Homem, realizado por Mike Nichols, com base em livro de Charles Webb; Guerra e Paz, de King Vidor, da obra de Tolstói; Adúltera, de Claude Autant-Lara, baseado no romance de Raymond Radiguet; ... E o Vento Levou, dirigido por Victor Fleming, do livro de Margaret Mitchell

rem sentido diverso. Os signos utilizados em um determinado meio de expressão, quando adaptados a outro, não só não possuem o mesmo poder expressivo (significante) como também não agem da mesma forma sobre a consciência do receptor. Sua percepção muda, sua organização mental se processa de modo diferente.

O que é descrito num romance se harmoniza gradualmente: as coisas aparecem pouco a pouco, através de frases. No cinema, elas são apresentadas imediatamente, num ritmo e desenvolvimento radicalmente opostos. O que na literatura é um resultado, no cinema é um ponto de partida. "Na hora de escrever, a gente fica em dúvida se põe "quando eu saí estava chovendo" ou "estava chovendo quando eu saí". Na hora de filmar é fácil: a gente mostra as duas coisas ao mesmo tempo". A explicação traz a marca do autor — Jean-Luc Godard — e é definitiva.

O romance filmado é uma utopia, e, quando executado, um **non-sense**. O que se adapta é uma paráfrase da obra original, a sua matéria bruta. O romance perde a sua organicidade, e apenas tem transportados para a tela personagens e incidentes, livres da linguagem que antes os tornara virtualmente reais; como heróis mitológicos que lograram

conquistar vida própria e independente. Não há exceções à regra nem ajustes possíveis. O cineasta que se dispusesse a filmar "Guerra e Paz" literalmente gastaria 20, 30, 100 horas de película e não igualaria em riqueza o texto de Tolstói. Faria, aliás, um espetáculo insuportável.

Conheço modelos exemplares de, digamos, "inspirações" literárias de paráfrases inteligentemente realizados pelo cinema sem qualquer vínculo servil ao original. Cito um apenas: **Vidas Amargas**, de Elia Kazan, que, em duas horas, conta tudo aquilo que John Steinbeck levou umas 500 páginas para dizer: a velha (e bíblica) rivalidade entre dois irmãos. No romance ("East of Eden"), a história começa com o avô, passa para o pai e termina nos netos (Cal e Aron). O problema básico — a matéria bruta — é o mesmo ao longo das três gerações acompanhadas por Steinbeck. Kazan (ou melhor, seu roteirista, seu mestre-cocha, Paul Osborne) só aproveitou a parte final do livro, os capítulos de Cal e Aron. Uma lição — rara, por sinal — de objetividade em cima do redundante e caudaloso Steinbeck.

Acho inúteis, estéreis, as polêmicas dos literatos sobre a **corrupção** dos clássicos da literatura pelo cinema. Pouco

importa se as duas **Ana Karenina** (a de Garbo e a de Vivien Leigh) deixaram de lado a história de Levin e Kitty; se **O Conde de Monte Cristo** só tinha 5% do original; se **O Morro dos Ventos Uivantes** sofreu acréscimos de 30 novos episódios; se **Vinhas da Ira (The Grapes of Wrath)** teve sete; e **Pride and Prejudice** 12; se Claude Autant-Lara sublinhou demais a importância da guerra em **Le Diable au Corps**. O fundamental é saber se o filme, como dizia Bazin, "non pas des histoires mises en scène mais des oeuvres écrites avec la caméra et les acteurs" — é bom ou ruim, e não mera vulgarização paráfrase "ad usum delphini", digesto corrompido pelo preconceito culturalista segundo o qual a câmara é um olho com pretensões a caneta.

Notas

- (1) **Dickens, Griffith and the Film Today** (Film Form, trad. Jay Leyda, Nova York, 1949, pags. 195 — 255)
- (2) **Novels into Films** (University of California Press, 1957, reeditado em 1966).
- (3) **Fiction and Screen** (Boston, 1935).
- (4) **From Book to Film** (Tese, University of Chicago, 1949).
- (5) **America at the Movies** (New Haven, 1939).