



CINEMA E ROMANCE



Da sublitteratura de Mickey Spillane, Robert Aldrich tirou o excelente *A Morte Num Beijo* (abaixo). Joseph Strick fez o contrário com o *"Ulysses"*, de Joyce

A técnica e o clima da trilogia *"Studs Lonigan"*, de James T. Farrell, foram transpostos para o cinema em *Uma Vida em Pecado*



Wálter Benjamin certa vez desenterrou de um livro de Georges Duhamel a opinião deste literato sobre o cinema. Entre outras coisas, Duhamel dizia que o cinema era "uma diversão de párias, um passatempo para analfabetos... um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não pressupõe nenhuma implicação de idéias, não levanta nenhuma indagação, que não aborda seriamente qualquer problema, não ilumina paixão alguma, não desperta nenhuma luz no fundo dos corações" etc. etc. O livro se chamava "Scènes de la Vie Future", e era de 1930. Como futurólogo, o Sr. Duhamel denunciava a sua formação passadista, embora não fossem muitos os que lhe pudessem jogar a primeira pedra, entre seus contemporâneos. A aversão ao cinema encontrava um anteparo tranqüilo entre os literatos da época. Nada de espantoso nisso. Eles estavam simplesmente defendendo o seu peixe contra o novo peixe que se tentava vender. Além do mais, o surgimento de um novo meio de expressão sempre "ameaça" de alguma forma o panteão das formas estabelecidas. Especialmente quando esse novo meio parece ter como principal característica a onivoracidade, ou a propriedade de engolir todas as demais formas de expressão e devolvê-las como um produto acabado: o filme. O Sr. Duhamel podia ser mau futurólogo, mas não era cego: ele estava de olho nos míseros dividendos dos seus romances e nas glórias e louros acadêmicos — embora a sua ira contra o cinema só conseguisse denunciar uma coisa mais importante: a alienação do seu instrumento, a prosa.

Alienação relativamente ao cinema, é claro, pois a virada do século ainda iria encontrar em atividade grande parte dos maiores criadores. Mas o exercício do romance moderno, a começar por Flaubert, seria, sempre e mais, um exercício de depuração anedótica, atingindo o máximo de *secura* em Zola. De fato, e excetuando-se os russos, já cabia menos ao romance servir de termômetro das oscilações sociais e/ou psicológicas de uma época, depois que essas oscilações — via Marx e Freud — tornaram-se matéria para especialistas, contra os quais um romancista não podia competir. Sua área de jogo já não era a História, mas a estória — daí a alta densidade narrativa que, depois de Zola, foi retomada pelos melhores prosadores americanos, como Hemingway, Faulkner e Fitzgerald.

Mas, mesmo quando se trata de contar uma estória, quem pode competir com o cinema? Até em 1930 isso já devia ser óbvio — daí a fúria do Sr. Duhamel, que, no fundo, tentava vender o seu apocalipse — na expressão de Umber-

Tony Richardson
fez de "Tom Jones"
de Fielding
uma obra controvertida

to Eco, uma forma convincente de anunciar o fim do mundo, embora só se trate da derrocada do mundo particular de quem não se atualizou. Pois se o surgimento de uma nova forma de expressão parece provocar uma crise nas formas velhas, estas parecem sair sempre revitalizadas ou, pelo menos sacodem a poeira que vinham acumulando.

O cinema era uma forma de expressão figurativa em plena expansão, quando a pintura, por exemplo, já dava o violento salto do dadá e do cubismo, mas, neste caso, não houve impacto. O impacto sobre a figura já tinha sido dado muito antes, pela fotografia — e é possível que o cinema tenha até tornado possível a escalada do abstracionismo em pintura — à revellia, é claro, tomando para si a tarefa de saclar a "fome de figura" do consumidor. O impacto maior se daria justamente sobre a prosa, porque o cinema atuava também na faixa narrativa, e com um poderio de meios quase insuperável. O primado da imagem deixava longe as extensas descrições, e o que se perdia em minúcias era recuperado pela imediatividade de seus efeitos sobre o espectador. Alguns romancistas compreenderam isto, embora com algum atraso, como o John dos Passos da trilogia "U.S.A.", especialmente em "The 42nd Parallel", em que uma fictícia "camera-eye" registra a realidade numa prosa ágil e sincopada, dispensando muitas vezes a própria pontuação. (Dos Passos ainda enxerta na narrativa cenas de "newsreels", à guisa de documentário, embora o processo acabe resultando numa montagem de manchetes de jornais. Não importa. Dos Passos tentou recuperar para a literatura a onivoracidade de efeitos de que o cinema se beneficiava — e foi bem sucedido, embora já estivesse atrasado em relação a outra tentativa, maior e mais realizada, a do "Ulysses.") Outro escritor a aplicar, menos ambiciosamente, a técnica de "shots" cinematográficos em montagem descontinua foi o James T. Farrell da trilogia "Studs Lonigan" — e que acabou resultando esplêndida no cinema, quando foi adaptada por Phillip Yordan e Irving Lerner (**Uma Vida em Pecado**, 1960).

Na maioria dos casos, no entanto, o casamento de duas formas de expressão só consegue resultar num produto anfíbio, quando não estéril, o que ocorre mais freqüentemente. Quando o cinema se apropriou de um forte elemento literário como a fala, o impacto inicial foi tão grande que os filmes começaram a falar pelos cotovelos. Os cineastas não tiveram, logo de início, a compreensão adequada do novo elemento de que dispunham, e o resultado foi que a fala passou a emperrar a dinâmica dos atores dentro do quadro e a própria dinâmica



da montagem. Só depois de alguns anos surgiu a consciência de que também o silêncio podia ser um elemento funcional do cinema sonoro. O impacto do cinema sobre a literatura, por sua vez, também andou gerando monstros; vários romances menores da faixa "U.S.A." ou "Studs Lonigan", para não falar dos próprios, não deixam de trair sua falta de vocação para romances, e sim para roteiros cinematográficos. O que se pode detectar de positivo nessa influência foi, inicialmente, a maior agilidade e cursividade que se deu à narrativa em prosa, e, posteriormente, com a apropriação pelo cinema de outros elementos (cor, tela retangular, 3-D, cinerama), a própria superação definitiva do romance para capturar a realidade. Basta constatar que, morto Fitzgerald e descartados Faulkner e Hemingway (que já tinham produzido suas melhores obras), a prosa mais eficiente escrita em inglês a partir dos anos 40 foi feita de encomenda para o cinema. É um sintoma de que o processo não estacionou. Se o romance perde a bola aqui, o cinema pode retomá-la mais adiante e até devolvê-la, embora não se possa esperar muito dessa tabelinha.

Ainda não se conseguiu fazer uma versão decente de "Dom Quixote" (Welles, quem sabe?) ou dos "Irmãos Karamazov", e nem "Moby Dick" ou "Tom Jones" arrancaram aplausos unânimes. Em contrapartida, o cinema costuma visitar

com freqüência a literatura "menor", como a de Dashiell Hammett (**The Maltese Falcon**), ou a mais descaradamente comercial, como a de Mickey Spillane (**Kiss me Deadly**), e arrancar de lá trunfos indiscutíveis. Compreende-se então que o segredo das transposições é apenas uma questão de processos. O "Ulysses" joyceano é uma obra aberta, propositadamente ambígua quanto à decodificação semântica — mas a adaptação de Joseph Strick é um filme surpreendentemente convencional, embora siga à risca a osatura anedótica do livro. Onde a falha? Exatamente no "seguir à risca". Da mesma forma, para tomarmos um exemplo do cinema brasileiro, as adaptações de Guimarães Rosa não conseguiram recriar os efeitos estruturais buscados pelo escritor (embora o **Matraga** de Roberto Santos seja um filme bem razoável no padrão feijão-com-arroz). O filme em que o "Grande Sertão: Veredas" vai ecoar com maior ressonância será exatamente **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (talvez **Os Fuzis**), não pelas aproximações temáticas (difíceis de estabelecer), mas por uma similitude de processos. Foi essa similitude que assegurou o êxito de **Vidas Secas** e foi o reverso que decretou o fracasso de **Capitu**. Mas, fora as exceções de praxe, e não só no âmbito nacional, no vale-tudo das adaptações, a regra é o cinema e a literatura saírem ambos derrotados.