

O ENCONTRO DO CINEMA COM A LITERATURA: REALISMO E IRREALISMO DA PALAVRA E DA IMAGEM

Vanina Carrara Sigrist
Doutoranda em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas/CNPq

El Cinematógrafo es el Zola de lo imposible.

José Juan Tablada
1906

Resumo: Nosso interesse neste texto é re-visitar algumas origens do cinema – desde quando era cinematógrafo não-falado – que coincidem com a história da literatura, para pensar duas questões que derivam desse parentesco: o constante e difícil diálogo entre filmes e romances tradicionalmente realistas do século XIX, e a intensificação cinematográfica desse realismo, cuja consequência mais direta foi e tem sido a sensação ilusória de pura vida e de fuga da morte pela eternização da imagem. Autores bem diversos entre si nos ajudarão nesse percurso, com seus artigos, crônicas e contos dedicados a discutir o novo meio de expressão artística e de entretenimento. Isso porque vários literatos-periodistas da América hispânica e do Brasil no início do século XX já determinavam os principais temas da relação cinema-literatura, depois explorados, por exemplo, por Italo Calvino, nome importante em nossa reflexão.

Palavras-chave: Cinema e Literatura. Realismo. Italo Calvino.

Abstract: Our interest in this text is to revisit some origins of the cinema – since when it was a speechless cinematograph – which coincide with the history of literature, to think about two questions that come from this relationship: the constant and difficult dialogue between films and traditionally realistic novels of nineteenth-century, and the cinematographic intensification of this realism, whose the most immediate consequence was and has been the illusory feeling of pure life and escape of death through the immortalization of the image. Very different authors from each other will help us on this path, with their articles, chronicles and short stories dedicated to discuss the new way of artistic expression and entertainment. That is because various writers from Hispanic America and Brazil in the beginning of twentieth-century already determined the main themes of the relationship cinema-literature, after explored, for example, by Italo Calvino, an important name in our reflection.

Keywords: Cinema and Literature. Realism. Italo Calvino.

Introdução

O fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX viram o surgimento de novas técnicas de gravação e reprodução de imagens, primeiramente fotográficas, disseminadas com rapidez nos meios de comunicação impressos, e depois aquelas

postas em movimento nas telas do cinema. Operaram-se mudanças definitivas na percepção visual daqueles que se viam ou viam aos outros nos fotogramas dos primeiros cinematógrafos, marcando as práticas culturais em geral e, em particular, a relação dos autores e leitores com as formas de representação literária. Afinal, o domínio quase imperial da palavra escrita parecia estar sendo abalado pelas novas estratégias do olhar e da imagem, convocando os escritores a se manifestarem sobre as conseqüências dessas técnicas para a narrativa, notadamente nos periódicos da época, já ilustrados.

Poderíamos destacar desse complexo panorama de tradições e inovações, repúdios e assimilações que foi se formando e ainda nos incita, ao refletir sobre literatura e cinema, duas questões muito presentes para os autores que selecionamos, fortemente inter-relacionadas e que juntas contemplam as duas facetas constitutivas dos cinematógrafos iniciais. A primeira é o direcionamento originário do cinema à tradição narrativa dos grandes romances que haviam sido escritos no século XIX. Uma explicação possível para esse movimento de influência da narrativa romanesca na narrativa cinematográfica (visto tanto positiva quanto negativamente pelos diferentes autores, ora como sucessão de um modelo de erudição e sensibilidade, ora como urgência de superação desse modelo) é a tendência à reprodução realista, à aparência cientificista e ao desejo de apreensão da vida, sintetizada na busca pela expressão mais objetiva, concreta e palpável de uma verdade, que nasceu com o cinema e que poderia ser aperfeiçoada do realismo literário.

A segunda questão de que iremos tratar é justamente o lado inverso desse caráter de fidelidade ao real, inverso no sentido de especular e complementar, não no sentido de contrário: a multiplicação e a aceleração de ilusões, fantasias, delírios e fantasmagorias que perturbam os limites entre vida e morte, corpo real e espectro ou sombra, causadas pelo transbordamento ou pela fissura da faceta romanesco-realista, junto às impressões mais precoces e assustadoras diante da imagem que eterniza e não deixa morrer.

É esse duplo movimento de realismo e irrealismo que gostaríamos de desdobrar com a discussão do romance oitocentista e da imagem sem morte, que fizeram e ainda fazem parte do cinema.

O combate entre palavra e imagem e a literatura na tela

Tão logo as imagens proliferaram no cotidiano dos centros urbanos, encontrando um primeiro espaço bastante receptivo nos mesmos jornais e revistas que divulgavam uma vasta literatura de crônicas, contos e romances de folhetim, para, em um segundo momento, impulsionar escritores e leitores até as exibições do cinematógrafo, vieram como reação os textos de literatos que tematizavam os riscos para a literatura das novas práticas e seus novos valores. Em 1901, profetizava Olavo Bilac no Rio de Janeiro: “Vem perto o dia em que soará para os escritores a hora do irreparável desastre e da derradeira desgraça. [...] O público tem pressa. A vida de hoje, vertiginosa e febril, não admite leituras demoradas, nem reflexões profundas” (BILAC, 1996, p. 165).

A ameaça da velocidade, entendida como superficialidade da reflexão e da leitura do próprio jornal e da literatura, traduzia-se também na supremacia da imagem sobre a palavra, na desigualdade dos termos em comparação, já que Bilac depois afirmaria: “As palavras são traidoras, e a fotografia é fiel. A pena nem sempre é ajudada pela inteligência; ao passo que a máquina fotográfica funciona sempre sob a égide da soberana Verdade, a coberto das inumeráveis ciladas da Mentira, do Equívoco, e da Miopia intelectual” (BILAC, 1996, p. 167).

As primeiras sensações do cronista a respeito da inovadora capacidade de reprodução milimétrica e perfeita dos elementos visíveis que se quisesse apreender pela arte o conduziram não só à constatação da fragilidade e da ineficácia da descrição pela palavra, passível, segundo ele próprio, de inverdades, imprecisões e desconhecimentos. Também não só ao elogio idolatrado da exatidão realista da fotografia, “palavra visual”. Conduziram-no igualmente ao cinematógrafo, passatempo por ele confessado na mesma crônica, porém apresentado como prática de risco quase subversiva, porque seu poder de sedução parecia afastá-lo de seu gabinete, de seus compromissos com a escrita, enfim, daquelas suas “reflexões profundas”. E não adiantaria resistir, renunciando a frequentar o cinematógrafo, enclausurando-se com os livros, porque Bilac e tantos outros escritores já percebiam que uma nova técnica narrativa chegava definitivamente ao público, e era o seu público leitor que lotava as salas de cinema, englobado por outros públicos mais amplos, nunca conquistados pela literatura, compostos inclusive por semi-analfabetos e rapazes mal saídos das primeiras letras.

Houve literatos que preferiram assumir mais radicalmente um partido no conflito, estabelecendo hierarquicamente a posição da literatura e do cinema quanto ao privilégio da expressão contundente e verossímil. O mexicano Luis Urbina, na crônica “El cinematógrafo y la literatura” (1928), preocupou-se em determinar com exatidão o território de atuação do cinema na criação de uma fidelidade realista, para ele unicamente externa, de ações, objetos e paisagens, a fim de concluir que o recurso à imagem falsearia o “universo espiritual” (URBINA, 1996, p. 83) e não estimularia a imaginação e o pensamento humano, tal qual tão bem realizado pela palavra escrita.

Precisamos destacar que Urbina ainda escrevia na ausência do cinema falado, fato que obviamente ajudou a aprofundar a ausência, no retrato na tela, do alcance à subjetividade, às emoções e aos sentimentos mais íntimos e não-pronunciados dos personagens. Contudo, um depoimento seu em particular ao fim da crônica basta para que entendamos que, com ou sem a reprodução da voz humana, Urbina reservava um lugar especial e insubstituível à literatura, principalmente após ver sobrepostos literatura e cinema na adaptação dos livros clássicos:

¿El cine matará al libro? No. Dos ejemplos me han bastado para sostener esta negación. Ver, en el victorioso espectáculo dos obras inmortales: el *Quijote* y la *Divina Comedia*. Me hicieron el efecto de una profanación. Y salí de la sala, escarmentado y confesándome *sotto voce* que Charlot no llegará a la altura de Shakespeare (URBINA, 1996, p. 84).

A essa homenagem ao alto valor de uma tradição clássica – incorruptível, na verdade, mesmo que fosse pela maestria de um dos atores e produtores de maior destaque na história da crítica cinematográfica que ganhava corpo naquele momento, Charles Chaplin, citado por quase todos os cronistas e literatos – poderíamos contrapor a visão de Rodolfo Usigli, para quem o cinema era uma forma de expressão artística mais convincente e perfeita do que a literatura, à espera do qual teria estado a imperfeita tradição romanesca. “La novela disuelta en el cine” (1935) procurou comprovar que tanto a realidade externa quanto os sutis estados de ânimo dos personagens conseguiriam ser bem desenhados e circunscritos pela técnica cinematográfica, não existindo elementos de expressividade inatingíveis pela imagem, como sugerira Urbina. Ao contrário, o cinema, sendo superior enquanto linguagem, dissolveria inteiramente os

romances dentro de si e finalmente os realizaria em suas potencialidades, poderíamos dizer, “adormecidas”.

A legitimidade da adaptação ou tradução dos romances clássicos do século XIX para o cinema é um assunto específico do debate mais extenso, apresentado até agora, entre palavra e imagem, o qual, por sua vez, também divide opiniões. E torna-se central na medida em que tais romances foram efetivamente os primeiros materiais escritos, com construção de enredo, caracterização de personagens e direção estético-narrativa já definidos e acabados (ainda que nem sempre conhecidos pelo público), que poderiam oportunamente servir como motivação para as filmagens. Afinal, como contraponto aos novos recursos por ora não bem compreendidos e explorados, por exemplo, o posicionamento da câmera, o controle de luz e sombra ou o enquadramento e a duração dos diversos planos da gravação, as primeiras “vistas” de poucos segundos e depois os filmes e documentários mais longos precisavam se apoiar em um repertório previamente conhecido, familiar até, para produtores, atores e, principalmente, espectadores. Ainda precisamos pensar que existiam outros domínios artísticos com os quais o cinema poderia aprender e dialogar, notadamente o teatro, pelas razões mais evidentes na consideração do cenário, do figurino, dos atores e demais categorias de encenação, mas que, mesmo assim, também pelas diferenças logo percebidas entre a gesticulação e o falseamento da realidade mais exagerados no ambiente teatral, e o revestimento de naturalidade e leveza da atuação que se tornou tão caro ao cinema, a literatura continuaria a predominar como interlocutora da cinematografia.

Pareceu-nos interessante, como representante de uma visão entusiasta sobre a transposição dos romances para as grandes telas, o seguinte trecho da crônica “La literatura y el cinematógrafo” (1917), do escritor Carlos González Peña:

Lo extraordinario está en que el cine empieza a convertirse en el más ágil y seguro propagador de la literatura. Pobres de asuntos, los fabricantes de películas han ido a buscarlos en las obras maestras: las novelas de Balzac, de Zola, de Daudet, desconocidas por muchos, dándose a conocer en el cinematógrafo. Últimamente hemos asistido a una maravillosa interpretación de *La Gioconda* de Gabriel D’Annunzio, y se nos humedecieron los ojos al ver representadas de bulto las páginas aladas de ternura y de gracia del más bello de los libros de Edmundo de Amicis (GONZÁLEZ PEÑA, 1992, p. 63).

Dois elementos destacam-se desse otimismo. Primeiro, a possibilidade inédita de ampla difusão cultural de livros já consagrados e ainda desconhecidos do público, advindos, nesse caso, da tradição literária europeia, já que Peña só se lembrou de mencionar alguns dos mais renomados mestres franceses e italianos do realismo oitocentista. Segundo e mais curioso, a citação particular do nome de Edmundo de Amicis como um caso de sucesso literário no cinema, o mesmo autor que havia sido listado por outro cronista para ser banido de qualquer filme vindouro.

O responsável pela condenação foi Alfonso Reyes, na breve intervenção “La educación sentimental” publicada no jornal *El Imparcial* em 1916, em que são discutidas as relações de mão dupla entre diretores de cinema que se apropriam das narrativas folhetinescas e romancistas que produzem letreiros para filmes. Nesse contexto, Reyes, por um lado, parecia apontar para o insucesso técnico da própria adaptação do livro *Coração de De Amicis*, mas, por outro, é o romance em si que ele criticava por se tratar de uma história sentimentalista, melodramática e, portanto, inadequada (contrariamente a seus propósitos, conforme o projeto do autor e a recepção imediata da obra) à educação dos jovens. Definitivamente não eram de outros romances como esse, lacrimosos e angustiosos, que o cinema precisava, precisando sim urgentemente deles se desvencilhar, em busca de novos modelos de narrativa: “Bien está que el ‘cine’ se inspire en la literatura; pero, en todo caso, que sea en las obras magistrales de la invención ‘objetiva’: en Stevenson, en Poe, en Wells. Desterrado sea por siempre el género folletinesco italiano” (REYES, 2003, p. 160).

Se quisermos continuar acompanhando o desenrolar dessa polêmica sobre **se** e principalmente **como** é possível e válido transpor um determinado romance, com seu drama e seu tom marcados pela tradição histórica e literária, para o domínio cinematográfico, regido por outras necessidades também marcadas, por sua vez, historicamente, pela aceleração perceptiva de uma modernidade altamente tecnológica, tendo ainda como referência a narrativa romanesca italiana, poderemos alcançar os anos 50 e observar que várias das questões colocadas por Peña e Reyes estão também presentes nos ensaios do escritor Italo Calvino sobre literatura e cinema. Calvino nos parece, dentro de tal trajetória, um intelectual emblemático de uma nova geração já nascida em meio às imagens fílmicas, por seu empenho constante, como romancista-

ensaísta, em contestar a validade da forma narrativa e da sensibilidade cognitiva e estética dos romances do século XIX, seja para a literatura, seja para o cinema.

Dessa forma, são significativas as suas colocações para pensar as especificidades das linguagens literária e cinematográfica, sem determinações de valor entre si, e, ao mesmo tempo, uni-las sob um objetivo comum, a fuga do “gênero folhetinesco italiano” apontado por Reyes. No ensaio “Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa” (1953), Calvino afirma de início que:

A me il cinema quando somiglia alla letteratura dà fastidio; e la letteratura quando somiglia al cinema anche. M’interessano i film da cui posso imparare o verificare determinate cose della vita (tipizzazioni, modi di rapporti umani, rapporti tra persona e ambiente, ecc.) che se non c’era il cinema a dirmele, non sarei riuscito a capire in altro modo (CALVINO, 2001, p. 1888).

Para mim, quando o cinema se assemelha à literatura é um tédio, e quando a literatura se assemelha ao cinema, também. Interessam-me os filmes com os quais posso aprender ou verificar determinadas coisas da vida (tipificações, modos de relação humana, relações entre pessoa e ambiente etc.), que, se não fosse o cinema a me dizer, eu não conseguiria compreender de outra maneira.

Dado que cinema e literatura devem operar com categorias estéticas diversas, podemos nos dedicar às considerações do autor sobre o primeiro, já que assim conseguiremos conhecer o seu repertório de formação cinematográfica, a sua leitura das origens dessa técnica e a relação entre a proposta estética de um filme e a massa de espectadores, bem como identificar o anti-modelo de todas essas referências, o romance.

Recordando seu entusiasmo de rapaz, e o próprio início da história do cinema, Calvino revela o quanto o cinema americano tinha-lhe interessado, por causa dos tipos de personagens e situações realistas ou hipocritamente construídas, mas ainda assim convencionais, em que os personagens se moviam, trazendo consigo um pouco do caráter maravilhoso e de contaminação com as artes e peripécias do circo, do teatro e dos joguetes com marionetes, variedade formadora do cinema. Em seguida, pensando no cinema daquele momento na Itália, sem esconder certa sensação de tédio e frustração, Calvino aposta na tentativa de criação de filmes populares que dessem continuidade ao trabalho de importantes diretores de filmes de arte, na perspectiva de produzir filmes com a mesma qualidade estética das exceções e vanguardas para o público vasto.

Sendo isso possível, talvez se descobrisse a maneira de realizar o cinema que parecia ideal e atraente a Calvino (também como proposta literária): o cinema de aventuras. Lembrando das referências trazidas por Reyes anteriormente para os filmes que se pretendessem livres de sentimentalismos e tons pedagogizantes tipicamente romanescos, ou seja, Stevenson, Poe e Wells, circunscrevemos agora em definitivo, com Calvino, o impulso “aventuresco” tão necessário a um cinema sempre atual, popular, vivo, genuíno – como nunca deveriam ter deixado de ser aqueles antigos e desajeitados cinematógrafos.

Além disso, será em um outro texto de Calvino, escritor tão questionador do romance do século XIX e tão profícuo criador de contos, que encontraremos a ocasião de iniciar a segunda discussão que nos interessa neste trabalho.

A eternidade da imagem das estrelas de cinema

Antonino Paraggi, o protagonista do conto calviniano “A aventura de um fotógrafo”, passa a observar com mais disposição, diletantismo e neurose, a partir de um determinado momento de sua vida, o comportamento de seus colegas quanto à avidez com que queriam transformar todos os momentos presentes dos passeios dominicais em recordações futuras. Pretendiam, pensava Antonino, viver a ilusão de que só poderiam afirmar que tinham vivido verdadeiramente aquilo que contavam se possuíssem impressas no papel as poses e cenas espontâneas que tivessem fotografado. Essas figuras inquietantes que vão se enredando no desejo de registrar, gravar, disparar, guardar momento a momento o crescimento dos filhos, no decorrer de aniversários e muitas outras datas que passam a ser motivo de mais um rolo de filme, acabam por ser batizadas pelo narrador de “homem fotográfico” (CALVINO, 1994, p. 52), espécie em abundância por todo canto que se olhe.

Só que o destino de Antonino não será o de um mero observador externo dessa mania fotográfica dominical, nem o daquele amigo sempre disponível – já que solteiro e sem filhos – para tirar a foto da família inteira, ou o do rapaz crítico que fica fazendo conjecturas sobre um descontrole social do qual não faz parte. Antonino irá

gradativamente se render à obsessão pela aquisição de aparelhos fotográficos antigos, cenários de estúdio desbotados, aparatos de iluminação encontrados em pequenas lojas de colecionador, instalando a parafernália em casa, escolhendo um objeto-alvo, tateando um pretexto para a sessão, estudando formas de fotografar ainda secretas, que não respondessem ao ridículo impulso de todos de fotografar mal e qualquer coisa. Não agir precipitadamente. Olhar direito. Pensar. Fotografar tudo ou nada, uma única vez ou milhares. Não queria perder o controle e ser um simples “homem fotográfico”, inconsciente do real valor da vida, escravo da máquina, do *flash*, do álbum, museu de si mesmo.

Por fim, Antonino torna-se um exemplar não só do homem, mas do “amante fotográfico” louco, perseguidor de sua amada Bice, com quem tinha passado a viver, a câmera na mão todos os segundos, sob todos os ângulos, para tirar fotos e fotos da sua Bice. Ironicamente, o pobre fotógrafo desvairado não escapa da lógica de sua “raça”, questionada por ele próprio, no início do conto, nesta sua divagação:

É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: ‘Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!’, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo à loucura (CALVINO, 1994, p. 54).

A mania de “guardar a vida” em pedaços, imagens-recortes fragmentadas, pontuais, datadas, documentais, fotos que passam a valer mais do que o instante, a experiência, a lembrança não-materializada de todo o resto que não pôde ser fotografado, portanto, vivido, essa mania da redução ao visual e do visual como mais do que o real, transitório e degradante, será potencializada pelo álbum de fotografias móvel, sonoro, mágico e invejável do cinema. Teríamos apenas de mudar um pouco a expressão forjada por Calvino para que esteja condizente com a nova figura de homem, correspondente a novas técnicas e novas narrativas, e para que se entendam quais as implicações de poder aprisionar a vida na imagem, no realismo último da imagem – mais realismo para o cinema que aquele dos romances de Balzac e D’Annunzio, mais irrealismo, no entanto, para toda uma literatura de “contos cinematográficos” que iremos discutir:

O homem-cinematográfico acorda pela manhã desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. (...) O escritor vai acabar o livro, o repórter vai acabar com o segredo de uma notícia, o financeiro vai acabar com a operação, o valente vai liquidar um sujeito, o político vai acabar sempre várias complicações, o amoroso vai acabar *com aquilo* (RIO, 1971, p. 152).

Ainda que Calvino, como vimos, tenha preferido explorar o universo da fotografia como meio ainda fértil e controverso para o homem moderno na década de 50, João do Rio, logo no início do século XX, mergulhou na configuração social mais recente que fazia procriar o “homem cinematográfico”, homem da rotina veloz, da profissão veloz, da narrativa veloz que conta uma história em uma hora, talvez mais e uma seguida por outra na longa tarde de sessões cinematográficas, mas que, ainda assim, suscitam apenas a apreensão veloz, a reflexão veloz sobre uma história que mal começa acaba, afinal, temos pressa de acabar:

Em tudo, essa estranha pressa de acabar se ostenta como a marca do século. Não há mais livros definitivos, quadros destinados a não morrer, idéias imortais, amores que se queiram assemelhar ao símbolo de Filemon e Baucis. Trabalha-se muito mais, pensa-se muito mais, ama-se mesmo muito mais, apenas sem fazer a digestão e sem ter tempo de a fazer (RIO, 1971, p. 150).

Concordando com João do Rio, podemos, além disso, dizer que todo homem cinematográfico tem pressa de acabar com o que mais incomoda seus planos e o assusta tremendamente em seu caminho: a própria morte. A pressa no cinema, sentida por diversos cronistas ainda no fim do século XIX, é a de acabar com a morte, congelar na imagem a beleza irretocável e a passageira juventude de uma diva dos filmes, o que, na literatura muitas vezes dos mesmos cronistas, irá intensificar e modificar a tópica fantasmática do *duplo* e da pressa de acabar não com a morte, mas com a vida.

Dois textos de 1896, imediatamente subsequentes à invenção do cinema, revelam o assombro, misto de medo e deslumbramento, causado pela possibilidade que então se criava de recolher e recuperar a vida na tela, a qualquer instante. “Charla de los domingos”, de Enrique Chavarri, toca o aspecto místico ou religioso desse poder estar, de modo tão vivamente contumaz, diante da imagem fiel de alguém ausente e muito distante:

El día, figúrense ustedes, en que se pueda unir el Cinematógrafo con el Fonógrafo los muertos resucitan, pueden ser evocados como en las sesiones espíritas, pueden ser llamados de la eternidad para obligarlos a hablar, a moverse, a volver a la vida ellos que tan cómodos deben encontrarse en el país de los espectros (CHAVARRI,1995, p. 86).

Esse campo semântico da morte, da ressurreição, do retorno à vida e do espectro está disseminado por toda a crônica, cuja ênfase vem colocada na dimensão ambigüamente crítica e cômica das conseqüências desse estranho poder do ser humano com o cinematógrafo. O eco de suas palavras reverbera em “Dominicales” de José Juan Tablada, que também fala de superstição, visões fantásticas e imortalidade. Afinal, Tablada tenta apreender a mesma atmosfera que parece emanar das sombras e projeções, dos raios de luz que invadem os olhos dos espectadores, ali prostrados e comovidos, na imensa popularidade das imagens eternas:

¿Y cómo no pensar en los consuelos que esa ilusión puede derramar sobre los numerosos dolores que causa la pérdida de un ser amado, vuelto al mundo por ese aparato, resucitado, arrancado al olvido y a la muerte y viviendo con la enérgica y elocuente vida del movimiento y de la expresión... (TABLADA, 1995, p. 88).

Tais reflexões dos literatos que assistiam ao fortalecimento desse “realismo às avessas” não se restringiram à crítica cinematográfica, pois, como antecipamos pouco antes, muitos autores abordaram na ficção os desdobramentos temáticos e formais das questões aqui apresentadas. Por isso, optamos por compor um quadro de três narrativas escritas também por hispano-americanos, nas quais conseguimos ver enquadradas diversas cenas da historiografia cinematográfica, ao invés de continuar seguindo exaustivamente os argumentos dos escritores na crítica dos jornais e das revistas especializadas que começavam a ser produzidas. A tríade dos contos escolhidos se integra pela discussão específica da imortalidade da imagem no cinema, que divide no primeiro plano os personagens nos grupos das grandes “estrelas”, que detêm os papéis principais na atuação, e dos “pobres diabos”, que arriscam a sorte por essas estrelas de duas maneiras bastante recorrentes, ou apaixonando-se por elas, isto é, por sua imagem espectral, ou querendo trabalhar como atores “extras” na esperança de um dia serem também famosos e bem-remunerados. A nomenclatura relativa a ambos os grupos pode

ser encontrada não somente nos textos ficcionais que iremos discutir, mas em diversos outros das primeiras décadas do século XX.

O conto “El médico de la estrella” de Mateo Booz (pseudônimo do argentino Miguel Correa) constrói-se sobre a co-existência de múltiplos espectros cinematográficos, que vão ganhando vida e a perdendo sucessivamente. Isso porque é variada a representatividade de personagens não-atores, atores, que-viram-atores, que-deixam-de-ser-atores, extras-que-viram-estrelas e estrelas-que-são-esquecidas, sendo, dessa forma, desmanteladas as barreiras que caracterizariam e segregariam os grupos.

Primeiramente, podemos acompanhar o percurso todo sinuoso, determinado por influências sempre indiretas, do Dr. Villaclara. Um médico de província conhecido apenas localmente, um típico anônimo em termos cinematográficos, que buscava ingenuamente a fama e o reconhecimento dentro de sua área profissional, através de pesquisas bastante infrutíferas que pretendiam descobrir uma explicação definitiva para o ancilóstomo duodenal. Seu sonho era alimentado por sua esposa, inconformada com o não-pagamento ou com as galinhas e queijos que seu marido recebia como escasso pagamento dos pacientes por seus excelentes serviços. O casal, nesse cotidiano, vivia a esperança da oportunidade, do devido merecimento, da reconhecida grandeza.

Tudo finalmente parece mudar, inclusive o destino do Dr. Villaclara, com a chegada de uma equipe de filmagem que rodaria *Corazones ardientes* naquela vila de Tres Lagunas. Junto aos demais atores, técnicos e diretor, vinha a estrela Rocío del Campo, bela atriz que, adoecendo gravemente durante as gravações, teria de ser operada pelo médico local. Essa estratégia narrativa de Booz faz refletir um pouco da luz deslumbrante de Rocío sobre o anônimo Dr. Villaclara, que, enfim, viajaria à capital com a esposa, graças à operação bem-sucedida, para ser fotografado e entrevistado. Só que o médico, ao contrário do que poderia parecer, dada sua ambição (além da de sua esposa, mais exacerbada), não fica de todo contente com o fato de que “Ya no era él un ser perdido en la muchedumbre de la gran metrópoli” (BOOZ, 1999, p. 639), porque sua aspiração científica era sincera e seu desalento é comovedor:

Todo el estrépito que promueve mi nombre, por una hazaña que no es hazaña, puede siquiera servirme para que consideren mis investigaciones y

comprobaciones acerca del anquilostoma del duodeno. Es asunto de importancia y que acaso me reporte más lustre que una vulgar operación de apéndice (BOOZ, 1999, p. 638).

O Dr. Villaclara mostra-se aborrecido por ter conquistado a fama apenas como cirurgião de uma estrela de cinema, o que faz com que a imprensa queira explorar também o seu talento artístico esporádico de cantor. Recebe muitos convites para se apresentar nas rádios, sendo ouvido por centenas de pessoas, mas o que ele mais desejava, ser ouvido pelos renomados cientistas e pesquisadores da área médica, acaba sendo um fracasso total.

Assim como vão fracassando aos poucos, durante a narrativa, os outros espectros secundários que emprestavam o brilho da estrela principal. A começar pela própria Rocío del Campo, que morre, provocando posteriormente o apagamento de seu nome do mundo cinematográfico; assistimos ao desaparecimento da atriz que substituiu Rocio na filmagem, sendo seu duplo em uma produção completamente arruinada; o espectro do famoso cirurgião da estrela some completamente, quando o Dr. Villaclara e sua esposa retornam à vila, com o discurso de que, tendo sido tudo uma ilusão, a simplicidade das raízes e a identidade “verdadeira” de médico rural constituem o prazer maior da vida. Uma a uma, as imagens especulares que se desprendiam dos corpos reais e sobreviviam por mais tempo do que eles próprios, ou se rarefaziam tão rapidamente quanto tinham se formado, funcionam no conto de Booz para confundir a percepção da realidade, perturbar a sensação que se tem de quem realmente se é e provar que esse *ser alguém* é ser vários e também não ser ninguém. Afinal, a “estrella de primera magnitud” do cinema, “contratada por una suma fabulosa” (BOOZ, 1999, p. 631), pôde ser substituída por outra atriz que certamente ganhava muito menos e talvez fosse melhor, assim como lançou sobre seu médico uma notoriedade toda incômoda e risível e não impediu que seu corpo, como todos os outros, fosse mortal.

O conto “Che Ferrati, inventor” de Carlos Noriega Hope, escritor mexicano, aprofunda a relação espectral entre a estrela original e sua cópia substituta. A duplicidade é novamente estabelecida pela ausência do ator principal na metade das filmagens em Los Angeles, nesse caso devido à sua morte, que precisaria ser mantida em segredo para que o empreendimento multimilionário não fosse arruinado pela interrupção. Quem irá

substituir o francês famoso Henri Le Goffic será um ator ordinário que já perambulava pelos *sets* da produtora, vestido nos trajes mais disparatados entre si conforme seus inúmeros pequenos personagens, o “extra” mexicano (que valia cinco dólares ao dia) Federico Granados. Nada mais, portanto, que um outro “pobre diabo” imigrante na promissora terra do cinema.

Ainda que Federico encontre, nessa ocasião, a chance de finalmente se tornar uma estrela e atuar como protagonista de uma superprodução, seu destino enfrentará algumas reviravoltas imprevistas, que justamente farão do conto de Hope mais uma narrativa de perdidas ilusões sobre si mesmo e as imagens cinematográficas. O ator mexicano, por exemplo, servirá de cobaia nos testes da mais recente invenção de Ferrati, personagem fracassado nas suas várias ocupações, meio cientista maluco meio trapaceiro, que dá título ao conto. O produto milagroso foi chamado pelo inventor de “Ferratine”, um tipo de máscara facial que modelava com elasticidade e tão perfeitamente que tornaria possível a metamorfose de Federico em Le Goffic. O que não se esperava era o invento ser tão satisfatório a ponto de o diretor do filme Roy Margram proibir que a nova estrela tirasse a máscara para voltar a ser *ele mesmo*. Após as filmagens, em breves passeios pelas montagens de cenários, nos momentos de folga, Federico ainda deveria agir como aquele homem já morto que estava interpretando. Ele era agora o prolongamento da vida do ator francês e de seu personagem no cinema, o fio de vida do outro e a interrupção de sua vida como o mexicano Federico Granados.

Além disso, o duplo maquiado por Ferrati começa a se tornar mais parecido com o original do que o próprio original, de acordo com os comentários dos empresários e de todos que assistiam às gravações. Ou seja, o ator substituto havia superado o ator muito mais caro e famoso, atuava maravilhosamente e enganava como ninguém, criando, na contramão desse disfarce, um grande perigo para si mesmo, porque sua namorada também atriz parecia estar se apaixonando pelo Le Goffic estampado em seu rosto na tela. E como seria terrível não ter a absoluta certeza de quem ela mais gostava e sentir ciúmes de si mesmo, sem poder revelar sua verdadeira identidade, ou ainda a revelando sob pena de já ter sido, de todo modo, traído em seu amor. Pobre Federico, aliás, mesmo sendo “estrela”, ele não pára de cruzar a linha que passava a separá-lo dos “pobres diabos”, já que, como eles, sua vida continuava a ser uma vida de sombras:

Cada uno de aquellos hombres insignificantes habíase conseguido un inalienable derecho a la vida eterna. Vida de sombras, pero vida al fin, capaz de encerrarse en una caja de latón para surgir, en cualquier tiempo, graciosa y perfecta, en complicidad con un simple proyector cinematográfico (HOPE, 1986, p. 18).

Assim, foi difícil para o ator mexicano assegurar a si próprio e transmitir aos outros uma imagem sua real, confiável, mesmo nas horas livres em que gostaria de ser seu antigo “eu” longe das câmeras, ou quando estava com sua namorada, ouvindo-a falar do “outro”, ou até quando precisou reivindicar o estrondoso salário do ator francês, a princípio negado pelo diretor Margram, que, nesse assunto, esquecia-se de sua fama e semelhança, considerando-o um simples “extra”. Tanto que a única solução que Federico podia cogitar era a do suicídio, ato desesperado de fuga de si mesmo, já que ele era o outro tão odiado que merecia a morte. E Federico pensou seriamente em matar Le Goffic, o espectro de Le Goffic que ainda existia para o cinema e vivia o assombrando; mas não o fez, estando ao fim do conto prestes a voltar para seu México querido, com seu passado esquecido.

A mesma sorte não teve o protagonista de Horacio Quiroga no conto “El vampiro”. Ele pertencia à classe dos frequentadores de cinema apaixonados pela imagem de suas atrizes preferidas. Mas ele excedeu-se à maioria, levando sua paixão às últimas conseqüências, pois estava inconformado com não poder ter sua amada perto de si, em todo o realismo possível.

De início, apenas deduzimos pelo tom de mistério que alinhava toda a narrativa que o senhor Rosales estava envolvido em alguma experimentação químico-física com uns tais raios N1, objeto de estudo anos antes do próprio narrador, o qual, por esse motivo, é procurado para esclarecer certas dúvidas. Descobrimos um pouco da hipótese científica que sustentava o projeto de Rosales pela voz do narrador, conhecedor do assunto:

Si la retina impresionada por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un “doble” de ese retrato, del mismo modo las fuerzas del alma pueden, bajo la excitación de tales rayos emocionales, no reproducir, sino “crear” una imagen en un circuito visual y tangible... (QUIROGA, 1993, p. 719).

Também é o narrador que, na página seguinte, esclarece-nos o que significaria na prática aquilo que Rosales lhe confessou estar ensaiando em seu laboratório caseiro, baseando-se na teoria dos raios N1: “Encerrarse en las tinieblas con una placa sensible ante los ojos y contemplarla hasta imprimir en ella los rasgos de una mujer amada, no es una experiência que cueste la vida” (QUIROGA, 1993, p. 720). Destacamos aqui o último período desse comentário, bastante sugestivo para o desenlace, e, ainda tomados pelo suspense e pelo receio dos resultados do plano em questão, vamos com o narrador até a casa de Rosales para lá encontrar o que suspeitávamos ter ocorrido. Sentado à mesa para o jantar, vemos o espectro de uma figura feminina, uma conhecida e bela atriz do cinema que reconhece o narrador por já tê-lo visto, de dentro da tela, na sala do cinematógrafo. Vemos, irrealisticamente, a realização do experimento infra-fotográfico de Rosales sendo apresentado a seu convidado, a concretização do seu desejo de pôr a seu lado a estrela do cinema e lhe garantir uma vida mais longa do que a do filme, bem como ouvimos perplexos este seu depoimento:

Una película inmóvil es la impresión de un instante de vida, y esto lo sabe cualquiera. Pero desde el momento en que la cinta empieza a correr bajo la excitación de la luz, del voltaje y de los rayos N1, toda ella se transforma en un vibrante trazo de vida, más vivo que la realidad fugitiva y que los más vivos recuerdos que guían hasta la muerte misma nuestra carrera terrenal (QUIROGA, 1993, p. 724).

Mas Rosales não se daria por satisfeito com esses primeiros resultados, já que ainda não sentia que aquela mulher, fruto de sua imaginação fantasmaticamente corporificada, estava tão viva quanto poderia. Sua decisão, assustadora para o narrador, foi partir para Hollywood a fim de matar a atriz real, o seu corpo vivo, apostando na possibilidade de aquela vida ser inteiramente transportada ao espectro, que pertencia a Rosales e o esperaria em casa em sua ausência, na companhia do já quase ensandecido narrador. Cometido o homicídio e já de retorno, Rosales apresentou um quadro neurótico bastante complicado, agravado após perceber que o espectro de sua atriz havia se tornado um horripilante esqueleto, já que só ele acreditava ouvir pela casa o roçar do seu vestido e os seus delicados passos sobre o assoalho. O narrador, como testemunha de seus intentos e loucuras, também sofreu uma crise nervosa, iniciada no mesmo instante em que o amigo assassinava a atriz nos Estados Unidos.

Dessa forma, o desfecho do conto de Quiroga, clássico em um gênero como o do conto fantástico-terrorizante, mostrou o obcecado Rosales sendo encontrado morto em meio a rolos de filmes queimados, no interior do cômodo em que assistia às projeções *dela* e se esforçava por extraí-la fielmente de sua mente, para reverter o processo que a reduzira a um monte de ossos brancos. Ao saber da notícia, o narrador nos informa que tinha a certeza de a morte do amigo ter sido provocada não por um incêndio casual, mas sim pela vampirização daquele fantasma, que teria sugado a vida de seu criador para enfim se preencher por completo. E não que o narrador já não tivesse alertado Rosales do iminente perigo daquela insinuante criatura ali tão perto, jantando com eles todas as noites. Mas, como também já haviam nos contado Booz e Hope, quem não se sente fascinado pela promessa de eternidade do cinema?

Reflexão final

Esperamos neste texto ter conseguido traçar algumas considerações relevantes do encontro do cinema com a literatura, partindo do pressuposto de que tal relação entre duas linguagens diferentes implica um espaço comum de reflexão, o qual poderíamos referenciar por *narratividade*. Narrar histórias é o que fazem tanto os livros quanto os filmes, só que precisamos estar atentos a que tipo de narrar foi e é proposto pela história literária e cinematográfica, uma vez que o modelo romanesco do século XIX, que teve uma forte presença estética na escrita e tardiamente na percepção visual do início do século XX, é apenas um dos modos possíveis de narratividade, já muito questionado pelos escritores e críticos modernos, por parecer incoerente com nossas preocupações atuais.

Não quisemos, ao longo do percurso, atestar a legitimidade dessa posição e declarar o completo falimento do gênero romance, um gênero que, no entanto, parece-nos realmente bastante inviável no século XXI em sua forma oitocentista. Quisemos, diferentemente, observar as controvérsias e as profícuas contaminações geradas pelo diálogo dessa tradição do romance com o cinema que se originava, e discutidas pelos primeiros discursos críticos sobre a técnica cinematográfica. Chegamos assim a delinear uma importante faceta da nova linguagem, a tendência ao realismo conquistado pela imagem que atinge o que nossos próprios olhos não vêem. Também tentamos fazer

emergir desse caráter realista uma segunda faceta que lhe era intrínseca: a impossibilidade do realismo ou o irrealismo da imagem que só cria, fantasia e mascara o que, na verdade, não existe, ou só existe para o cinema, assim como o realismo (ou irrealismo) literário só faz sentido fechado em si mesmo, na literatura.

Estudar o cinema através da literatura ou a literatura através do cinema é um caminho possível e frutífero. Mas esse contato, lembrando o alerta de Italo Calvino, não pode fazer com que os dois se assemelhem em demasia, pois ler e ver, mesmo podendo nutrir-se reciprocamente, são duas atividades mentais e sensíveis bastante independentes. Senão, corremos o risco de ficarmos mais e mais entediados, com a literatura e o cinema funcionando como máquinas de contar velhas histórias, como produtos culturais altamente rentáveis, porque facilitados pela exaustão de romances sempre iguais narrados nas páginas e nas telas, para um público vastíssimo e nem um pouco exigente.

Referências:

- BILAC, Olavo. Fotorjournalismo. In: _____. *Vossa Insolência – crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 165-169.
- BOOZ, Mateo. El médico de la estrella. In: _____. *Cuentos completos*. Santa Fé: UNL, 1999. v. II, p. 618-646.
- CALVINO, Italo. A aventura de um fotógrafo. In: _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 51-64.
- CALVINO, Italo. Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa. In: _____. *Saggi 1945-1985*. Milano: Mondadori, [s. d.]. t. II, p.1888-1890.
- CHAVARRI, Enrique. Charla de los domingos. In: GONZÁLEZ CASANOVA, M. (Org.). *Los escritores mexicanos y los inicios del cine. 1896-1907*. México DF/ Culiacán: Unam/El Colegio de Sinaola, 1995. p. 85-87.
- HOPE, Carlos Noriega. Che Ferrari, inventor. In: _____. *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*. México DF: INBA/SEP Cultura/Premià, 1986. p. 15-49.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. La literatura y el cinematógrafo. In: MIQUEL, A. (Org.). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992. p. 63-64.
- QUIROGA, Horacio. El vampiro. In: _____. *Todos los cuentos*. Madrid: Allca XX Scipione Cultural, 1993. p. 717-731.

REYES, Alfonso. La educación sentimental. In: GONZÁLEZ CASANOVA, M. (Org.). *El cine que vió Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: FCE, 2003. p. 159-160.

RIO, João do. A pressa de acabar. In: _____. *Uma antologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971. p. 149-154.

SÛSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TABLADA, José Juan. Dominicales. In: GONZÁLEZ CASANOVA, M. (org). *Los escritores mexicanos y los inicios del cine. 1896-1907*. México DF/ Culiacán: Unam/El Colegio de Sinaola, 1995. p. 88-89.

URBINA, Luis. El cinematógrafo y la literatura. In: MIQUEL, A. (Org.). *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina, primer cronista mexicano de cine*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1996. p. 80-85.

USIGLI, Rodolfo. La novela disuelta en el cine. *Numero*, n. 4, p. 57-60, Primavera 1935.