

O cinema não filma livros...

JOÃO MÁRIO GRILO

Para o dizer friamente, a problemática da adaptação de obras literárias ao cinema tem sido, na sua pior versão – infelizmente, a mais rotinada –, uma forma de afirmar, simultaneamente, a legitimidade de redução do cinema a um mero projecto narrativo, substanciado na forma do argumento e a conformação da análise do filme às ciências que melhor souberam disciplinar o saber em torno da questão literária (as diferentes semiologias, por exemplo). Pergunta-se: que terá, realmente, o cinema a ver com tudo isto? Melhor: qual o nível de pertinência de uma análise que “começa” por ver um filme na dependência de um objecto literário?

Num texto maravilhoso, escrito há quarenta anos – «Pour un cinéma impur; défense de l'adaptation» – e onde o problema de fundo era exactamente o mesmo, André Bazin sugeriu, muito directamente, que a única verdadeira contribuição da questão da adaptação aos modelos de reflexão sobre o cinema era tornar evidente até que ponto ele (o cinema) era, sobretudo, uma “arte impura” e só nesses termos poderia (e deveria) ser encarado. Um livro, um quadro, uma carta, uma fotografia, um episódio do real, um traço de memória e, até (e sobretudo), outro filme, são matérias que o cinema organiza e **monta** numa perspectiva especial: estabelecendo-lhes um tempo – uma **duração**, para sermos mais precisos – e pondo-as em movimento. Nenhuma delas terá, porém, qualquer importância especial sobre as outras (e, de nenhuma maneira, a que lhe é atribuída pela hierarquia de um genérico); é a forma da sua existência cinematográfica que interessa o cinema. Será legítimo afirmar que as imensas diferenças entre *Madame Bovary* de Renoir e o filme homónimo de Minnelli resultam de duas leituras do romance de Flaubert? E se assim não for – o que parece óbvio – que margem atribuir a esse “efeito”, aparentemente tão determinante? Muito, pouco, nada?... Utilizando o mesmo exemplo, será que a relação

entre *Madame Bovary*, que Flaubert publicou em 1857, e a “adaptação” realizada por Renoir é mais forte do que entre *Madame Bovary* e, por exemplo, *La Règle du Jeu*? O que quero salientar é a extrema arbitrariedade que existe, de facto, numa tão grande certeza. Regra geral, basta que um filme enuncie claramente que é “adaptado de...” para que sobre ele penda, imediatamente, uma hipoteca identitária, com o seu rosário de especificações e – pior ainda – comparações.

A verdade, porém, é que a esmagadora maioria dos filmes foram “adaptados” de obras literárias (lembre-se a prática corrente em Hollywood, durante todo o período clássico, de compra das chamadas “propriedades literárias”, antes mesmo que os respectivos contos, romances ou novelas conhecessem a publicação... quando lá chegavam). Por razões muito suspeitas, convencionou-se que só algumas dessas adaptações mereciam esse estatuto e, por razões ainda mais suspeitas, que a maioria dessas (“legítimas”) adaptações eram feitas a partir de “grandes” obras literárias, transformando o cinema em mais um panteão imortal da grande literatura. Para todos os efeitos – e, principalmente, para os **efeitos da história** – *Macbeth* e *Henry V* são filmes “mais adaptados” do que *Stagecoach* (cujo argumento teve, por base, o folhetim «Stage to Lordsburg», de Ernest Haycox) ou – para ficarmos por John Ford – *My Darling Clementine* (adaptado de «Wyatt Earp, Frontier Marshall», de Stuart N. Lake). Há, pois, uma perigosa ideologia, pretensamente “cultural”, que se instalou no cinema – e não só na crítica ou na teoria – a partir desta questão da adaptação, sempre que por ela se pretenda designar um **património** mais ou menos legítimo que um filme “herda”, em detrimento de outros patrimónios e/ou de outros filmes.

Definidos, desta forma, os parâmetros de uma crítica às concepções tradicionais da adaptação cinematográfica, forçoso será admitir que o campo não deixa, por isso, de possuir um amplo interesse, principalmente se, ao considerá-lo, não se tentar a sua transformação naquilo que ele, manifestamente, não pode ser, isto é, num princípio de descrição ou explicação do próprio cinema, na sua dimensão mais englobante e essencial.

Uma boa resposta metodológica poderá ser aquela suscitada por um dos mais brilhantes textos escritos sobre o cinema: refiro-me a «Dickens, Griffith e o filme contemporâneo», um dos últimos trabalhos teóricos de Eisenstein, datado de 1944, e que Jay Leyda incluiu, em boa hora, na célebre colectânea póstuma publicada em Nova Iorque, em 1949, com o título *Film Form*. Prolongando as observações feitas no importante «A Course in Treatment», de 1932, sobre a adaptação de *An American Tragedy*, de Theodore Dreiser, e ainda os cursos ministrados no VGIK (coligidos e editados por Vladimir Nijny), Eisenstein deixa bem claro que as razões por que um livro é adaptado para um filme transcendem muito a dimensão do próprio livro, enquanto **objecto de ficção** e, ainda mais, enquanto **objecto literário**. As razões por que Dickens está presente no cinema de Griffith (e através dele – e segundo Eisenstein – em todo o cinema americano) prende-se menos com a diferença específica da escrita (afinal, Griffith nunca foi um “grande adaptador” de Dickens) mas com a forma como a constelação Dickens (muito mais o imaginário do que a escrita) é, já em si, uma **adaptação** (literária) de uma certa **visão do mundo** e de um determinado conceito de vida. Deste decisivo ponto de vista, *Intolerance* era – e sigo, ainda, Eisenstein – um filme destinado ao “fracasso formal”: simplesmente porque, pegando no poema de Walt Whitman, e transpondo-o para o ecrã, «Griffith não foi capaz de entender a **tradição de montagem** de Whitman», preferindo conformar o filme à “forma-Dickens” que tão bem conhecia e manipulava.

Vai já longa a conversa para um depoimento que era suposto ter metade do tamanho que já tem. Ainda assim, julgo importante fixar duas ideias: a primeira tem a ver com o facto de o cinema não filmar livros... o que liga um cineasta contemporâneo aos Lumière é, ainda, o facto de o cinema não se poder desprender de qualquer coisa que lhe é absolutamente genuíno: a relação entre a câmara e o que se lhe põe defronte, que não é (não pode ser), em qualquer caso, a literatura (na mais fiel adaptação literária feita pelo cinema – *Greed*, de Stroheim, a partir do romance homónimo de Frank Norris –, o que é belo seguir é a forma como o livro – imagem inicial – vai perdendo o seu estatuto de referente, ao longo do filme, devorado por

Discursos

uma construção visual que o ultrapassa e o esquece – literalmente); a segunda ideia – baziniana, digamos – tem a ver com a extrema utilidade que a questão da adaptação tem para o cinema, enquanto for considerada não como um problema de fidelidade mas, justamente, de infidelidade, de impureza, de poluição. Arte impura, por excelência, o cinema é, precisamente, o plano em que a literatura se pode pensar e ver na sua relação com todas as outras coisas. Ao filmar um texto literário, um filme não pode evitar pô-lo em contacto/em confronto com uma vida que nunca foi a sua; e o que o cinema filma é, exactamente, esse espaço, essa diferença, esse confronto... com literatura ou sem ela.