

TEXTOS, PALAVRAS E IMAGENS: O CINEMA E AS LEITURAS PÓSTUMAS DE MACHADO DE ASSIS

Meize Regina de Lucena Lucas

Primórdios do cinema: um campo em constituição

O cinema pode ser considerado, antes de tudo, um conjunto específico de atividades sociais no qual o filme constitui seu produto principal, mas não exclusivo (Simard, 1999). Dessa forma, impossível pensar o filme fora das atividades e produtos sociais ditos “cinematográficos”. A produção e a recepção de um filme estão circunscritas a uma série de atividades desenvolvidas num espaço institucional cinematográfico. Não há um sentido imanente à obra.

O filme não reflete um evento, uma sociedade. Ele não dá acesso à realidade ou mostra a história de um lugar. Nem tampouco constitui simples ilustração de uma época. Quando a câmera vai a uma estação de trem ou posiciona-se em um *set*, as imagens vão para uma mesa de montagem e o filme é projetado, tais eventos tornam-se eventos fílmicos, resultados de uma ação. Pela ação – que é o ato de filmar – são dados visibilidade, forma e valor a algo.

Partindo desses dois pressupostos, devemos analisar a recorrência do elemento literário no campo cinematográfico e sua importância na constituição do mesmo. Presente desde os primórdios, coube à literatura, assim como à história e aos escritos bíblicos, fornecer um repertório de argumentos e idéias para o que hoje chamamos de roteiro. No entanto, cabe lembrar que, ao adotarmos termos como cinema, argumento, fotografia, roteiro – termos modernos que dizem respeito a uma determinada situação de produção e consumo para se referir a esses filmes dos primórdios, quando as condições de realização e os parâmetros de apreensão dessas fitas eram distintos – podemos ser levados a alguns equívocos.

Os filmes são vistos e produzidos segundo situações de consumo que variam no tempo, no espaço e entre as diferentes comunidades de espectadores. Ao analisar a relação dos espectadores com o cinema – e isso compreende um campo vasto que inclui a maneira como as pessoas assistem aos filmes, como vão ao cinema, a quem atribuem a qualidade de um filme, a quem atribuem a sua autoria, como classificam as fitas, o lugar que atribuem à imprensa e às revistas especializadas (quando elas existem), por exemplo – percebe-se que ela varia imensamente. A palavra “cinema” representa coisas distintas em cada época e lugar, pois essa palavra, na verdade, corresponde a um conceito sobre cinema. Ou seja, há um conteúdo que informa o que se pretende dizer ao empregar a palavra “cinema”. O mesmo é válido para o emprego de outras palavras relacionadas ao universo cinematográfico.

O retorno promovido pela imagem cinematográfica ao texto conhecido – literário, bíblico, histórico – permite que o espectador busque referências no que já é conhecido e amplamente compartilhado – personagens, trama, valores, paisagens, mensagens – pela sociedade ou por grupos. O texto, ao se antecipar à imagem, funciona como uma narrativa que ao mesmo tempo informa e conforma o olhar daquele que assiste ao filme.

A referência que remete ao que já é familiar e conhecido começa pelo título da obra. No caso da literatura, o nome que identifica ao mesmo tempo nomeia, classifica, informa. Tomando de empréstimo as palavras e as reflexões de Louis Marin sobre a relação entre os títulos e os quadros na arte pictórica europeia do século XVII, quando a leitura de um quadro andava de par com a leitura do texto escrito (bíblico e mitológico principalmente), podemos pensar sobre esse lugar do espectador de cinema que podia ser igualmente o de leitor. Ao analisar o quadro *O maná*, de Nicolas Poussin (1594?-1665), Marin estabelece a seguinte relação entre o nome e o quadro:

Essa palavra, *O maná*, é, portanto, ao mesmo tempo, nome próprio, título, frase nominal, enunciado de um assunto, abreviação de um relato que, uma vez lido por Chantelou, substitui o quadro ausente. A leitura do quadro é, primeiro, a leitura de um nome e de um título, isto é, de um autor e de um assunto. (Marin, 2000, p. 22).

Em se tratando de literatura e cinema, a autoria remete tanto ao escritor como ao realizador. Não podemos ainda falar, nos primeiros tempos do cinema, de diretor ou cineasta, posto ser esta uma construção posterior. Assim, o autor que sobressai é o escritor. A figura do produtor ou do fotógrafo – os sujeitos que se destacavam e com os quais se identificava a realização de películas – ainda não tinham força para se sobrepôr aos literatos consagrados.

O nome do filme anuncia o que já é conhecido pela leitura – o assunto e sua forma de abordagem. E, mais que um nome que precede e anuncia, é um apelo a ver em movimento o que já se sabe pela leitura silenciosa. O espaço coletivo dos bares, cafés e feiras dos primeiros anos e o das salas em meados da década de 1910 substituem o silêncio do leitor pela ruidosa audiência coletiva que marcara o cinema em seus primeiros anos.

Analisando esses primeiros tempos, podemos deduzir que dificilmente esses leitores/espectadores reagiam às imagens em movimento que partiam de textos literários como fazemos hoje, julgando e comparando, logo, hierarquizando a qualidade de um e de outro. Hoje nos encontramos em um campo muito distinto de produção de sentido e da obra em si (o filme).

Num tempo em que o cinema seduzia por sua capacidade de realidade, ou melhor, pela sua profusão de efeitos de realidade (Aumont, 2004), eram outros o olhar e a relação estabelecidos entre a literatura e o cinema.

Literatura e cinema no Brasil: primeiros tempos

Um nome sempre citado como um dos pioneiros do cinema nacional, o italiano Vitório Capellaro, com suas adaptações literárias para o cinema – algumas muito bem-sucedidas, com boas bilheterias e recepção pela imprensa – também se dedicou ao filme de não-ficção. São sempre lembradas as adaptações realizadas, juntamente com Antônio Campos, de *Inocência* (1915), do Visconde de Taunay, para filme homônimo, e de *O guarani* (1916), baseado no romance homônimo de

José de Alencar, além de seu primeiro filme sonoro, *O caçador de diamantes* (1932-1933).

Nome conhecido dos estudiosos de cinema brasileiro, Vitório Capellaro chama a atenção pela sua origem. Imigrante, como boa parte dos que fizeram cinema nos primeiros anos, foi um dos responsáveis pela realização de filmes que adaptaram para o cinema obras literárias consagradas no país, junto com brasileiros como Antônio Campos, Luiz de Barros e Antônio Leal. Assim, o cinema brasileiro, se não rodara filmes com temáticas históricas e bíblicas, seguira a tendência estrangeira ao rodar películas que partiam da literatura. Cabe perguntar sobre as particularidades dessa aproximação no caso nacional ou, no mínimo, colocar algumas questões.

É preciso lembrar que toda e qualquer pesquisa sobre esse período prescinde de sua matéria principal, o próprio filme, pois poucas películas resistiram ao tempo. De algumas restaram poucos fotogramas ou reproduções fotográficas na imprensa. Assim, a pesquisa recai sobre a imprensa escrita, os jornais e as revistas que passaram a circular a partir de meados dos anos 1910. Nos jornais, além da crítica, encontramos o programa das salas que, à época, era composto de várias fitas curtas e de gêneros distintos. A partir da leitura das revistas pode-se analisar como o cinema era percebido, apreendido e vivenciado por aqueles que produziam e pelos que consumiam os produtos oriundos da produção fílmica.

Entre os escolhidos para ter sua obra tomada como inspiração ou argumento para os filmes destaca-se José de Alencar, escritor que teve o maior número de obras transformadas em filme. Ainda nos primeiros anos do cinema, nas décadas de 1910 e 1920, encontramos versões para *O guarani* em 1908, 1910, 1914, 1916 (Vitório Capellaro e Antonio Campos) e 1926 (Vitório Capellaro); *Luciola*, de Antonio Leal (1916); *Iracema*, de Luiz de Barros (1919) e de Vitório Capellaro (1918-1919); *Ubirajara*, de Luiz de Barros (1919). José de Alencar não foi o único escritor a ter suas obras transformadas em filme: Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1915, Antonio Leal), Visconde de Taunay (*Inocência*, 1915, Vitório Capellaro), Bernardo Guimarães (*O garimpeiro*, 1920, Vitório Capellaro) também serviriam de inspiração para alguns

filmes. Mas Alencar foi o mais adaptado, não só nessas primeiras décadas, como ao longo de todo o século XX. A explicação primeira que se coloca reside no sucesso de venda de seus livros. Importante ressaltar que parte da disseminação da sua obra – vasta e diversificada, que agradava mocinhas e políticos – relaciona-se a sua inserção dentro de uma matriz de construção da nacionalidade brasileira.

Se José de Alencar era presença constante, outro escritor igualmente expressivo e cuja obra foi amplamente divulgada é uma ausência: Machado de Assis. Poucos títulos serviram de material para a realização cinematográfica e só muito recentemente há uma produção construída a partir de seus livros.

Antes de prosseguir na análise de Machado, cabe retomar os questionamentos acerca das particularidades da relação entre cinema e literatura no Brasil nos primeiros anos do século XX.

Um primeiro aspecto sempre lembrado em relação a esse período é a forte presença de estrangeiros. Se por um lado eles representam um elemento a mais para a divulgação de ideais e parâmetros estrangeiros aos quais o Brasil almejava se alinhar (o que inclui a aproximação com a literatura), por outro eles desconheciam a cultura local.

A aposta no elemento conhecido é também uma forma de buscar credibilidade, o que não era preocupação exclusiva desses realizadores, mas dos que atuavam nesse campo de produção. A realização de títulos consagrados e reconhecidos busca conferir qualidade ao que se produz. Não é demais lembrar que a literatura muito cedo foi reconhecida como uma expressão artística nacional e de qualidade no Brasil. Assim, é de uma matriz culta que o cinema busca se apropriar e, por empréstimo, contaminar-se desse sentido conferido a uma determinada fração da produção literária brasileira.

Mas, se estamos a falar de imagens, não podemos esquecer o fascínio que é o ato de ver e, ainda mais, ver aquilo que é imaginado e criado por meio do ato da leitura. Do mundo poético alencarino, por exemplo, suas personagens e ambientes exuberantes ganham a luz e o movimento cujo desejo fora alimentado pela imaginação.

A imagem permitia dar a ver um universo e um país imaginado (Aumont, 2004). Seu poder de sedução era imenso e caracteriza uma per-

cepção em torno do cinema e das práticas relacionadas ao ato de ver que são distintas das nossas. Não caberiam questões tais como a semelhança entre livro e filme ou a qualidade da adaptação. A possibilidade do ver o que era compartilhado e reconhecido era o que se colocava. Dar cor e vida – apesar do preto-e-branco do *écran* – aos personagens e histórias conhecidas era um grande atrativo do cinema. Assim, o filme era uma soma. O que era texto e imaginação transformava-se em movimento.

Mas estamos a falar de leitores ou, pelo menos, de possíveis leitores. E os não leitores? Estamos tratando de obras conhecidas e largamente lidas que, por essa razão, possuíam um grande e enorme poder de atração mesmo sobre os que não as leram, mas que dificilmente desconheciam inteiramente o autor e a obra.

Machado de Assis e as lentes do cinema

A presença de Alencar permite pensar a ausência de Machado? Em parte sim. Enquanto o escritor cearense estende parte de sua obra sobre o território nacional e suas diferenças, cuja unidade viria a compor a nação, Machado se detém sobre o universo urbano. Sua obra hoje é retomada para se pensar e compreender a sociedade brasileira de sua época, no entanto ela não compunha a matriz de formação do pensamento sobre a nação.

Em termos cinematográficos, daqueles anos já distantes, o texto machadiano pouco se adequava aos princípios que regiam a realização de filmes. O mesmo não ocorria com José de Alencar e outros autores.

O cinema dos primeiros tempos se desenvolve em duas vertentes. Uma primeira busca focar o cotidiano, o que está próximo. Assim, o sujeito ganha a possibilidade de sair do mundo e se reconhecer. A fotografia já havia operado esse feito, mas o cinema confere o movimento e, como já dito, com sua capacidade de profusão de efeitos de realidade. O olhar, antes detido na imagem fixa a explorar sua complexidade, agora vaga pelos múltiplos elementos que o reclamam: o movimento dos corpos e dos carros, o balançar das folhas pelo vento, a mudança e transfiguração dos rostos e suas expressões.

Em outra vertente, a câmera mantém as propriedades do movimento e do real, mas se dirige para o “desconhecido”, o “exótico”: a natureza e o interior “intocado” do país. Alguns dos grandes sucessos nos cinemas de São Paulo e do Rio de Janeiro foram os filmes sobre o pantanal. Aliás, esses espaços eivados de natureza e a então capital federal dividem o posto de lugares mais filmados.

Entre o olhar que registra a natureza exuberante e a cidade, neste último predomina o melodrama, seguindo a diretriz do cinema norte-americano. Talvez seja apressado dizer que a ausência do elemento melodramático explique a não-presença de Machado no universo cinematográfico. Mas, certamente, é um ponto a ser considerado, visto a tradição da cinematografia brasileira. E a natureza alencarina e os amores de Iracema, por exemplo, permitiram ao melodrama ganhar as florestas.

A literatura de Machado esperaria alguns anos para servir de argumento ao cinema nacional, apesar de seu amplo reconhecimento no campo literário. É dentro de outro quadro de referências que devemos pensar a literatura e o cinema, ao analisarmos a obra machadiana. Distante dos primeiros anos em que o cinema buscava se legitimar a partir da literatura e nela se inspirar, percebemos que se tornam muitas e variadas as relações entre cinema e literatura. Alguns roteiristas e diretores continuarão a realizar adaptações de textos consagrados, algo que atrai, no mínimo, críticos que estabelecem comparação entre filme e livro. Caso de *A grande arte* (1989-1991), filme de Walter Salles baseado no livro homônimo de Rubem Fonseca, e de *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1998), adaptação de Paulo Thiago do livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Em ambos os casos, para além da adaptação, podemos identificar as questões de estilo dos diretores, perceptíveis na linguagem e no tratamento dado ao tema. Ou seja, se coloca a questão do que se pretende pensar sobre cinema e sobre a sociedade a partir do texto consagrado. No primeiro caso, observa-se uma reflexão mais global que transparece na escolha por rodar o filme em língua inglesa. No segundo, o passado é retomado para refletir sobre a questão da identidade nacional. Outros, mais singulares, buscarão na literatura matéria-prima para poder pensar imageticamente o país. Exemplo máximo é o caso de Nel-

son Pereira e sua versão cinematográfica para a obra de Graciliano Ramos, *Vidas secas* (1963). Nesse caso, o filme, mais do que construir uma imagética de um espaço pouco ou quase nada representado no cinema, o sertão, introduz um olhar introspectivo para a condição humana. Os silêncios e sons oriundos dos personagens e da paisagem envolvem aquele que vê. O tempo largo e profundo e sua luz cortante não permitem ao espectador escapar ao ato reflexivo. Não cabe a comparação com o romance. Os exemplos podem se multiplicar. Mas aí perderíamos o foco.

Imagens entre textos

O historiador norte-americano Robert Rosenstone, ao trabalhar as relações entre cinema e história, desenvolve seu livro *O passado em imagens* em torno de algumas questões consideradas fundamentais por ele:

[...] la cuestión no debe ser ¿puede el cine proporcionar información como los libros? Las preguntas correctas son: ¿qué realidad histórica reconstruye un film y cómo lo hace? ¿Cómo podemos juzgar dicha reconstrucción? ¿Qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Cuando hayamos contestado a estas tres preguntas, deberíamos plantear una cuarta: ¿cómo se relaciona el mundo histórico de la pantalla con el de los libros? (Rosenstone, 1997, p. 46).¹

Ora, a imagem permite criar uma nova forma de ver e pensar a realidade. Ela tem uma relação própria com a realidade. Os objetivos, os produtores, o público, os códigos, a linguagem do cinema e do saber acadêmico são distintos. Reconhecer a importância da sociologia nas formulações artísticas, e mais especificamente no cinema, significa considerá-la como um dos elementos constituintes da construção do olhar, seja para ver ou para fazer filmes. Entre os realizadores (e todos aqueles que compõem o campo cinematográfico), a sociologia e a história não significam a mesma coisa que para os acadêmicos. Produtos culturais diversos, o cinema e as ciências humanas elaboram conhecimentos diferentes, têm lugares de fala específicos e se expressam por meio de linguagens distintas.

Pensamento semelhante pode haver ao se buscar compreender a relação entre cinema e literatura. Trata-se de regimes distintos de enunciação e que exigem capacidades cognitivas distintas. A apropriação do livro pode servir de inspiração para a criação de algo; a adaptação tanto pode visar à mera transposição de uma história quanto ao levantamento de questionamentos que estão no livro ou que podem surgir no confronto com a realidade do sujeito que assiste ao filme.

A questão primordial é situar essa multiplicidade de possibilidades como uma construção histórica. Nossas expectativas diante da tela estão de acordo com as práticas e acordos tácitos estabelecidos entre os que fazem e os que vêem ao longo dos anos. Nossa sensibilidade e compreensão estão distantes dos espectadores das primeiras décadas do século XX. No entanto, o livro continua despertando interesses da grande tela. Ainda queremos ver algo distinto do que nossa imaginação produz no ato da leitura de um livro.

Ver e ler: *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Publicado em 1881, após ter sido lançado em folhetim, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, teve três versões cinematográficas. A primeira, de 1967, chama-se *Viagem ao fim do mundo*, dirigido por Fernando Cony Campos. Em 1985, há uma segunda versão, de Júlio Bressane. A última, e mais conhecida, foi dirigida por André Klotzel em 2001.

A versão de Klotzel segue à risca o texto literário, seguindo cronologicamente a ordem dos acontecimentos e traduzindo visualmente os afetos e epifanias, ideias, pensamentos e delírios do personagem central, Brás Cubas. A trama também segue a mesma temporalidade do livro, que à época foi um de seus elementos mais singulares. Mas que perde totalmente sua força nas telas, depois de um século de experimentos com os tempos narrativos. *Pulp fiction* (EUA, 1995), de Quentin Tarantino, já contara uma história inteira para explicar e dar sentido às cenas iniciais do filme.

Muita tinta já correu sobre o livro de Machado, principalmente no que diz respeito às rupturas com os padrões estéticos (entre os quais o

romantismo) e literários da época. Não nos cabe entrar nessa seara. É para outro lado que nos voltamos: o que significa a retomada de uma obra consagrada 120 anos depois? O que ela permite pensar sobre os sistemas culturais em vigor?

Da relação entre cinema e literatura pouco sobrou do que havia no início do século XX. Entre as perguntas pertinentes, hoje, cabem aquelas que falam da atualização de uma obra.

A obra de Machado, e em especial esse livro, constitui um cânone em nossa cultura. Ela é ao mesmo tempo uma obra lida, e muitas vezes mal lida pela força da cultura escolar, e desconhecida de muitos. Pelas mesmas razões que um cânone atrai leitores, também os repele.

Assim, qual o significado da retomada dessa obra 120 anos depois? Quais questões ela ainda levanta de maneira a mobilizar forças para sua concretização? A resposta que coube à obra alencarina no início do século passado não é possível neste momento.

A força literária de Machado atrai e seduz, assim como o tom irônico com que se refere à sociedade carioca e sua elite. Atemporal? Não, assim como sua construção em imagens. Como espectadores contemporâneos, não podemos fugir do cotejo entre imagem e texto. Texto esse canônico em nossa cultura. E isso não significa fazer aqui uma crítica ou analisar a adaptação do texto para a imagem em movimento. Mas se, desde o início dizemos que o espectador é igualmente um leitor, devemos pensar como isso opera.

O filme de Klotzel dá a ver o real, entendido aqui como o cotidiano do personagem central a partir de sua perspectiva: as traquinagens de infância, os romances, as jogatinas, os jantares, os almoços. São passagens por demais conhecidas para ficarmos a citá-las. Mas podemos falar de um outro real: as imagens do pensamento de Brás Cubas narradas por Machado. Relaciono imagem e pensamento, pois a primeira desempenha um papel no segundo, bem como na construção do conhecimento (Didi-Huberman, 2003).

Ao cotejar essas imagens, percebe-se a perda de sua força na imagem cinematográfica, caso da viagem em cima do hipopótamo. A cena da borboleta, imagem-síntese e significativa no livro, foi cortada da edição final, pois perde igualmente sua força. E, mais do que isso, perde seu sentido.

O filme de Klotzel nos interessa na medida em que permite pensar a dimensão da imagem, em termos narrativos (literários) e cinematográficos (fílmicos). Assim, o filme provoca uma nova reflexão sobre o livro, na medida em que ilumina esse aspecto da obra machadiana – o imagético –, especialmente nesse romance.

Livros ajudam a pensar questões cinematográficas e vice-versa. Mais do que crítica ou estudo sobre as adaptações – trabalhos significativos e necessários – creio que é preciso abrir perspectivas para pensar problemas teóricos de ambos os campos.

Notas

¹ “[...] a questão não deve ser: o cinema pode proporcionar informação tal como os livros? As perguntas corretas são: que realidade histórica reconstrói o filme e como ele faz isso? Como podemos julgar essa reconstrução? Que significado pode ter para nós essa reconstrução? Quando tivermos respondido a essas três perguntas, devemos introduzir uma quarta: como o mundo histórico da tela se relaciona com o dos livros?”. Tradução minha.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SIMARD, Denis. De la nouveauté du cinéma des premiers temps. In: GAUDREAU, André; LACASSE, Germain; RAYNAULD, Isabelle (org.). *Le cinéma en histoire: institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec: Nota Bene; Paris: Méridiens Klincksieck, 1999. p. 29-56.

Resumo

O artigo aborda as relações entre história e literatura nos primórdios do cinema brasileiro. A partir deste enfoque investiga o lugar do leitor-espectador de cinema e suas transformações ao longo do tempo. As obras de Machado de Assis e de José de Alencar são analisadas de forma a contemplar uma reflexão sobre as relações entre texto e imagem.

Palavras-chave

Literatura brasileira; cinema brasileiro; imagem; Machado de Assis; José de Alencar.

Recebido para publicação em

31/03/2011

Abstract

This article broaches the relationship between history and literature at the dawn of Brazilian cinema, investigating the place of the reader-spectator of cinema and its changes over time. The works of Machado de Assis and José de Alencar are analyzed in order to reflect on the relations between text and image.

Keywords

Brazilian literature; Brazilian cinema; image; Machado de Assis; José de Alencar.

Aceito em

25/05/2011