

Os mortos de Joyce a Huston

Maria da Glória Bordini*

Entre o cinema e a literatura, é comum a comparação desvantajosa para o primeiro. Embora ambas as artes trabalhem com a narrativa, e a estrutura da narrativa, já o provaram os narratólogos franceses, seja invariante, acontece que, no filme e no livro, o modo de superficialização dessa estrutura não é, de modo algum, coincidente. Como diz Seymour Chatman, ela se atualiza “em palavras escritas, como nas histórias e romances; em palavras faladas combinadas com os movimentos de atores imitando personagens contra cenários que imitam lugares, como nas peças teatrais e nos filmes” (1981, p. 118).

Uma das prioridades da narrativa é a estrutura temporal dupla, ou seja, combina-se o tempo da história com o do discurso que a apresenta, tempos esses que não precisam ser coordenados. Todos os veículos que possam trabalhar com essa dupla estruturação temporal podem acolher narrativas e é, além disso, graças a essa dupla estruturação que se pode contar a mesma história em dois veículos diferentes, como, no caso em questão, o conto e o filme.

Essa translação, entretanto, não é pacífica. Os veículos – o cinema e a literatura – têm características diversas, que emergem como fatores diferenciadores da obra fílmica e da obra literária. Basta observar o comportamento de qualquer elemento da estrutura narrativa num filme e num romance para perceber que a história pode ser a mesma, mas que, ao mesmo tempo, ela não o é mais. Tome-se a construção de uma personagem, uma passagem descritiva, um ponto de vista específico, uma atitude avaliativa do narrador, a ordem e os dados selecionados para narrar uma seqüência e logo surgem as evidências de que um filme e um texto literário não contam exatamente a mesma história.

* PUCRS.

Um outro fator das diferenças entre literatura e cinema está, como se pode deduzir, no criador da obra. O cineasta e o escritor não são artistas que utilizem os mesmos códigos estéticos, assim como não são homens impelidos pelos mesmos códigos pulsionais e culturais. Suas histórias são individuais, suas convicções também, de modo que, ao narrar, essas diferenças pessoais e históricas se imprimem nos resultados do processo criativo, produzindo obras singulares – mesmo no caso da tradução cinematográfica de uma história contada com palavras impressas, como ocorre com o conto "The Dead", extraído da coletânea *Dubliners*, de James Joyce, adaptado e dirigido por John Huston no filme *The Dead*.

James Joyce (1882-1941), um irlandês que passou boa parte de sua vida produtiva exilado, só escreveu sobre sua Irlanda e, mais especificamente, sobre Dublin. Crescendo num ambiente carregado de nuances políticas – a independência da Irlanda não ocorreu até hoje, convém lembrar – desprezou o grupo de escritores do chamado renascimento literário, que entendia o nacionalismo como um retomar das raízes celtas do país, num esteticismo ligado ao simbolismo pré-rafaelita inglês (Yeats e o O'Casey, por exemplo) e preferiu as fontes mais cosmopolitas da literatura europeia, alimentando-se do impressionismo de Ibsen (aprendeu norueguês para lê-lo no original) e do naturalismo de Flaubert e Zola, que lhe agradavam pela vida que neles transparecia com realismo sem atavios.

Recusando a metafísica católica, em que fora criado e educado pelos jesuítas, queria o concreto, a cidade com seus cheiros, comidas, ruelas, ruídos, tavernas e conspiradores, a natureza humana com suas falhas, delírios e pequenos heroísmos. Sua literatura foi execrada porque nomeava lugares conhecidos, maliciava contra Edward VII, incluía amigos e inimigos do autor, diretamente nomeados ou mal disfarçados, cobrando dívidas e homenageando méritos.

Foi um estudante de Medicina intratável, mais interessado em filosofia e línguas e em vagabundagens europeias do que nas artes de Esculápio. Exilou-se por uma década em Trieste, onde lecionou num curso Berlitz e estreou na literatura com uns versos chamados *Chamber Music*, em 1907. Não teve uma história editorial agradável, sofreu recusas de impressores e acusações de censores por imoralidade e blasfêmia. Mesmo consagrado, seus livros eram proibidos na Inglaterra e Estados Unidos.

Em 1912, visitou Dublin para publicar *Os Dublinenses*, mas a editora Maunsel, escandalizada, rompeu o contrato e queimou as provas, o que o levou a não voltar mais à Irlanda. Os contos só são

publicados em 1914, quando rompe a Primeira Grande Guerra. Joyce, meio cego, vive em Zurique, com uma pequena pensão concedida pela Inglaterra, graças a uns amigos empenhados em obter-lhe algum sustento. Depois da guerra, muda-se para Paris, termina *Ulysses* aos 40 anos, recebe um pecúlio de um admirador que lhe permite viver sem trabalhar e termina em 1939 *Finnegans Wake*. Com a queda da Terceira República, deixa Paris por Zurique, onde morre. Foi um homem de controvérsias, um peregrino sem pátria, de trato difícil e avesso à conformidade. Quis denunciar a Irlanda ao mundo, mas tornou-se imortal, indo mais longe do que qualquer naturalista na descrição minuciosa e implacável das realidades diárias da vida, como assinala Harry Levin (1988, p. 31).

John Huston (1906-1987), foi um americano atípico, cujas afinidades com o Joyce rebelde saltam à vista. Outro inconformado, amante da aventura e dos grandes gestos sentimentais, foi roteirista, ator e diretor de cinema de sucesso, mas suas paixões andavam por outros trilhos. Menino tido como doente, superprotegido, assim que se liberou da família lançou-se às atividades físicas associadas às realizações criativas. Detestava ambientes fechados e dilemas intelectualistas, como seu cinema veio mostrar sobejamente.

Inquieto, não cultivou as aspirações profissionais desejáveis segundo o *American way of life*. Não terminou o secundário, foi um boxeador (vide *Cidades das Ilusões*) que estudava pintura (homenageada em *Moulin Rouge*) e fazia biscates como ator, mas logo escapou para o México para escrever contos, que chegaram a Hollywood, onde acabou trabalhando com Samuel Goldwyn. Não se acertou ali e andou pela Inglaterra, onde nada conseguiu fazer de importante, a não ser criar cavalos na Irlanda. Foi um roteirista que prestou bons serviços aos estúdios Warner, os quais arriscaram transformá-lo em diretor a seu pedido. O êxito de *Relíquia Macabra* (1941), seu primeiro filme, lhe abriu as portas para uma carreira cinematográfica ascensional, que iria culminar com o soberbo trabalho sobre a cobiça em *O Tesouro de Sierra Madre*.

Foi um documentarista eficiente durante a Segunda Grande Guerra – um de seus documentários, o último, como informa Rubens Ewald Filho (1988, p. 258), causou espécie por mostrar os efeitos traumáticos da guerra sobre os soldados – recebeu o Oscar de direção e roteiro por *Tesouro de Sierra Madre*, de 1947 e dirigiu filmes centrados no estudo de almas em busca de si mesmas, como *Uma aventura na África* (1952), *Moby Dick* (1956), *Freud, além da alma* (1962), *O homem que queria ser rei* (1975), *A sombra do vulcão* (1984), *A honra do poderoso Prizzi* (1985) e finalmente, em 1987, *Os vivos e os mortos*, seu canto do cisne.

Huston foi um inadaptado, num mundo aprisionado ao leito da inércia e da nadificação pelo avanço da sociedade industrial hiper-racionalista. Não é sem motivo que preferiu a aventura e a ação em seus últimos filmes, assim como sempre deu destaque a heróis relutantes, *offsiders*, como o protagonizado por Humphrey Bogart em seu primeiro filme, um dos modelos do *film-noir*. Se não teve um posicionamento crítico explícito como Joyce em relação à Irlanda, soube falar ao mundo sobre como resistir à administração e à reificação, o que também é fazer política. Como Joyce, utilizou as mesmas armas: a sua arte e suas narrativas.

É, pois, natural que homens com espíritos até certo ponto irmanados, mas igualmente de vidas tão fatalmente diferentes, ao tratar a história de *Os mortos*, pudessem concordar quanto aos eventos a serem incluídos em seus textos, mas produzir efeitos de sentido divergentes pelo modo como os constroem.

Joyce, citado por Levin, declara que queria escrever um capítulo da história moral de seus pais e escolheu Dublin como cenário por que esta cidade lhe parecia o centro da paralisia irlandesa (cf. 1988, p. 41). Sua visão do tema é, pois, a de um poeta politizado que procura, em certos momentos epifânicos de experiência diuturna da cidade, recuperar o que Marx dizia que “se desmancha no ar” na modernidade.

As histórias de *Os Dublinenses* são todas de frustração, com acontecimentos que não chegam a nada, personagens que não se definem, uma narração fria, em câmara lenta, registrando impiedosamente os fragmentos de ações, gestos, conversas, desejos secretos, encontros casuais, atos corriqueiros, clichês, idéias inconclusas. A sensação de não-acabamento, de cotidianidade repetitiva é a pedra de toque da coletânea. Como diz Levin, “as coisas ocorrem como todos os dias, essas coisas que se lêem nos jornais. Os negócios marcham como sempre, mas [Joyce] não se ocupa deles. Não busca as aventuras românticas nem os incidentes dramáticos. Interessa-lhe a rotina de todos os dias, os mecanismos da conduta humana e seu anseio é descobrir o modo mais econômico de apresentar uma maior quantidade desse material” (1988, p. 42).

Esse modo é a obliquidade, o matiz. Essa é a contribuição de Joyce à desarticulação do conto de enredo. Não há mais aventura – há estilo de contar o trivial, um estilo ressecado, concentrado, que potencializa o sentido dos pequenos nada que fazem a vida insofista e ocasionalmente gozosa da cidade grande. Esses procedimentos técnicos se tornaram correntes e agora já não despertam atenção, mas essas “perspectivas tangenciais” são o núcleo do novo conto moderno, onde muito pouco acontece e o que acontece, para parafrasear Barthes, é a aventura da narração.

Os mortos apresenta nove seqüências narrativas. A primeira é na verdade a penúltima em termos de tempo da narração. Greta provoca a morte de Michael Furey, por exposição à tempestade, quando o apaixonado vem despedir-se dela, que vai partir para Dublin. Os termos solidários da seqüência são: amor – partida – morte. Esses mesmos termos reaparecem na primeira seqüência do tempo narracional, mas invertidos: Lily, a filha do zelador, está pensando sobre as irmãs Morkan e como vivem bem, com festas como o baile anual de Natal, a que todos acorrem, enquanto recebe os hóspedes. Ela também é o foco para o narrador falar sobre a disposição do espaço diegético e informar sobre a história progressiva e atual das irmãs que adotaram a sobrinha Mary Jane, hoje professora de música. É também Lily que informa sobre a ansiedade das irmãs quanto ao possível estado de embriaguez de Freddy Malins, pois não querem que as alunas de Mary testemunhem essas coisas desagradáveis, e quanto à chegada de Gabriel Conroy, que sabe manejar Freddy e evitar o vexame previsto. Aqui, os termos são apreensão – chegada – vida. Entretanto, essa seqüência não passa de um engodo, pois os termos dominantes serão sempre os anteriores: amor – partida – morte.

No filme de Huston, o arranjo das seqüências é o mesmo, embora a substância de cada uma nem sempre coincida com a do conto. A oitava seqüência (primeira do tempo da história) só é narrada, como no conto. O filme abre com a mesma primeira seqüência do tempo narracional, a cena da chegada. Vê-se, porém, não Lily, mas a casa iluminada numa noite de inverno em Dublin e a data de 1904. Chega uma carruagem, entrevêm-se vultos à janela. Corta-se a cena para o alto da escada, onde as irmãs Morkan se debruçam à espera dos hóspedes. Outro corte, a carruagem se afasta e um grupo alegre aproxima-se do umbral. Corta-se para Lily atendendo a porta. Há neve, luzes e música de piano. O encontro com os convidados é cordial e reproduz o que se diria usualmente. Há um diálogo a mais que no conto – Mary Jane discute com Lily sobre fazer algo na cozinha e ela retruca que não ouviria a porta. Miss Kate está preocupada com a vinda de Freddy, mas Dan afirma que deixou de beber.

Percebe-se aí que as porções descritivas da cena do conto, sob o foco de Lily, perderam-se todas, assim como as avaliações que a moça faz das patroas. A impressão é outra, a de contraste entre a noite fria e a casa hospitaleira e alegre. O elemento da mudança em Lily é antecipado pela discussão com Mary Jane, quando no conto ele aparece só na segunda seqüência. É evidente que esse recurso substitui a intromissão na consciência da moça que o conto efetua, mas o filme não pode fazer.

Na ordem do tempo narracional do conto, a segunda seqüência é a da entrada de Gabriel, em que ele tira as galochas, pergunta a Lily sobre seus planos de casamento e a moça lhe responde amargurada que “os homens de agora são só palavras e o que conseguem tirar da gente” (1986, p. 162). Penalizado, Gabriel lhe dá um presente de Natal em dinheiro. A cena permite a descrição de Gabriel como um jovem de cabelo repartido ao meio e de óculos, de olhos “delicados e inquietos”. Há, nela, uma seqüência implícita, que é a da desilusão de Lily com os homens, que explica por que mais tarde, na terceira seqüência, Miss Morkan está intrigada sobre o que está acontecendo à criada, que já não parece a mesma moça prestativa. Essa seqüência oculta duplica a primeira, de Gretta e Michael, só que de novo invertida – quem sofre a morte dos sentimentos é Lilly. Cria-se uma analogia entre “os homens que são só palavras” e Gretta, mas, como o tempo narracional ainda não trouxe a história desta, o indício se perde até voltar à tona no final.

No filme, a segunda seqüência também é a da chegada de Gabriel com Gretta. Mantém-se na íntegra o diálogo dele com Lily, mas o que muda é que Gabriel é mostrado, não descrito. A juventude do rapaz é bastante diminuída: o que temos é um homem feito, formal, atarracado, cujos olhos não são “delicados e inquietos”, mas mortos. Lembra um burguês bem acomodado e a solicitude por Lily, no conto, se torna apenas uma conversa banal. Gabriel não presta muita atenção ao que ela diz. A analogia entre Lily e Gretta não se estabelece nem ao final, em virtude dessa desatenção de Gabriel.

Na terceira seqüência do conto, Gabriel, esperando o fim da dança, consulta apreensivo o seu discurso, pensando que citar Robert Browning pode ser descortês e ridículo diante do despreparo dos ouvintes. Ele serve de foco para descrever a aparência física das irmãs. A conversa subsequente informa que eles não voltarão direto para casa, porque da última vez Gretta se resfriou na carruagem e reservaram um quarto no hotel. Gabriel acrescenta que, por ela, Gretta iria a pé, não fossem as precauções dele. A fala de Gretta, caracterizando-o como um chato com os filhos, que a obriga a usar galochas, faz da figura de Gabriel alguém risível pelo excesso de cuidado. A cena termina com uma mudança de assunto, porque Gabriel parece estar ficando zangado. Nessa cena, a pergunta de Tia Julia sobre o que são galochas, além de reforçar o ridículo dos cuidados do rapaz, indicia seu estado de velhice avançada, que mais tarde justificará a visão de Gabriel de seu enterro, no final.

A terceira seqüência do filme mostra Gabriel entrando no salão, lendo o discurso como se fosse um prenúncio do que virá. A conversa sobre os hábitos do rapaz é igual, mas se nota mais claramente que a mulher o reprova e que ele se sente constrangido. A pergunta de Tia Julia também existe, indiciando com maior clareza sua falha de memória. Seu rosto envelhecido é mostrado com maior insistência.

A quarta seqüência do conto traz Freddy à casa. Gabriel vai atendê-lo, as irmãs suspiram aliviadas por terem um sobrinho tão prestativo. Passa Browne, tentando flertar com Tia Kate, sem sucesso. Há a descrição da sala do baile, Browne se serve generosamente de bebida – é um duplo mais velho de Freddy e mais atrevido com as moças – chamam-se os pares para a quadrilha, entra Freddy com Gabriel, e há a descrição do jovem bebedor. Gabriel escuta a peça de Mary Jane, que lhe parece muito complexa e pouco melódica, os olhos percorrendo a sala e as fotografias das tias e da mãe, que se opusera a seu casamento. Aqui há uma microseqüência intercalada, sugerindo que teve uma mãe impositiva, a qual não compreendeu a mulher que ele ama. Começa a dança dos lanceiros, em que Gabriel tem por par Amy Ivors, que o acusa de ser um bretão ocidental por escrever no *Daily Express* e por preferir passar as férias na Europa fazendo ciclismo, ao invés de aceitar seu convite para ir as Ilhas Aran, onde Gretta nasceu. Aqui há o indício de que o lugar interessa a Gretta, mas o marido não a leva a sério. Como ele conversava com Mrs. Malins sobre a Escócia, ela também indicia que gostaria de ser substituída pela aborrecedora senhora no lugar da esposa, mas Gabriel não a escuta, preocupado com seu discurso e pensando em como seria mais agradável estar na rua na neve, sozinho, ao invés de na mesa de jantar. Tia Julia é convidada a cantar, comenta-se a injustiça do Papa em retirar as mulheres do coro da igreja, tenta-se impedir Amy de sair sozinha antes da janta. Gabriel pensa se a ofendeu, mas é interrompido pelo chamado para trincar o ganso.

Esta é uma seqüência longa, construída de diversas microseqüências: a música inadequada de Mary Jane, a discussão política com Amy, o canto da Tia Julia, a saída de Amy, tudo é arranjado para acentuar a sensação de isolamento de Gabriel e para disfarçar o ponto central da cena: sua recusa das Ilhas Aran, que recobre uma seqüência oculta, a de que Gabriel pressente que Gretta não o ama, mas não pode compreender suas razões. Para ele, amar é cuidar. Para ela, é ceder à sua vontade. Nada mais, entretanto, é insinuado.

No filme, a quarta seqüência inicia com a chegada de Freddy, e com Tia Kate muito mais alarmada. Corta-se para o baile, inundando a cena com uma música lenta e embaladora, na qual flutua a imagem de Gretta com seu par e um ar sedutor, que o conto não sugere. Gabriel sobe ao lavabo com Freddy, que se mostra preocupado com a presença da mãe e seu estado de espírito um tanto alegre demais. A cena em que Freddy explica profusamente a um Gabriel constrangido que não pode fazer as necessidades em público não existe no conto e serve para acentuar o mal-estar de Gabriel, sugerindo que ele é solícito apenas por fora.

Na sala, Browne bebe. Gabriel continua a conversa, olhando Gretta a dançar, mas ela não lhe devolve os olhares, imersa em si mesma. Freddy conta a história do porquinho a Browne enquanto bebem. Dança-se, Gabriel continua conversando, depois busca Freddy e o ampara até a mãe, que fica aborrecida. Freddy explica que se atrasou por uma reunião do comitê e a mãe pergunta se a reunião teria sido no *pub*. Mary Jane toca sua peça, com as mesmas características do conto e a mesma reação da platéia. Uma moça pisca para Gabriel. Grace é convidado a dar um recital e lê *Broken Vows*, uma tradução do irlandês por Lady Gregory. A cena não existe no conto: o resultado é uma emoção entre as moças. O poema fala de promessas impossíveis e atrai a atenção tanto de Gabriel quanto de Gretta. Lily também ouve. Vem a dança dos lanceiros, Tia Kate junta Gabriel e Amy Ivors. As farpas do conto são cruzadas nessa cena com a troca de pares, acentuando o duelo entre os dois. O convite para Aran e a recusa são iguais ao conto. Gabriel se retira para a janela e relê o discurso. Os pares flertam. Gretta vem chamar Gabriel para trincar o ganso, fica sabendo do convite, mas a reação não se dá na mesma intensidade porque de imediato Tia Júlia é convidada a cantar o *Arrayed for the Bridal*, que, na voz trêmula da velha senhora, se torna especialmente comovente. Não é o olhar de Gabriel que vagueia pelos retratos: é a voz de Júlia que sobe as escadas até seu quarto de dormir e acaricia as velhas fotografias e objetos, através do passeio da câmera por eles, caracterizando sua vida de solteirona religiosa e seu amor irrealizado. A cena é tão dolorosa que todos aplaudem, e Freddy, mostrado como alguém que bebe para evitar uma extrema sensibilidade, lhe elogia a voz clara e fresca. A mãe dele olha para os outros como a pedir paciência, mas Browne, o outro bebedor, também se une ao jovem. Vem a conversa sobre os trinta anos de Julia dedicados ao coro e a nova medida do Papa. A saída de Amy é igual ao conto, com um acréscimo: ela informa que vai a uma reunião política sozinha, o que a torna mais acentuadamente uma feminista nacionalista do que Joyce supusera.

Nessa parte do filme, tão longa quanto no conto, as mudanças mais evidentes são quanto ao nível da atividade e ao conteúdo das conversas. Há muita ação, um movimento constante a atrair a atenção de quem olha o filme, a câmara passeia do ponto fixo onde Gabriel e Mrs. Malins conversam para o público dançante, focaliza Gretta em meio à movimentação, desloca-se entre os pares, focalizando atitudes. O filme concretiza as conversas com detalhes mais indicativos do tom, como a história do porquinho, que não é contada no conto, e a polidez conservadora de Mrs. Malins, contrastada com a sensibilidade à flor da pele de Freddy. As pessoas são mais humanizadas, porque mostradas em carne e osso, o que impregna toda a seqüência de um calor humano que ela não apresenta no conto, uma vez que ali há um narrador distanciado a descrever e narrar com certa ironia, ou o foco recai sobre Gabriel, preocupado em ensaiar seu discurso. Saem ganhando em humanização Freddy e Amy, assim como Gretta adquire uma aura de mistério aos olhos de Gabriel, que ela não apresenta no conto.

A quinta seqüência literária é a do jantar, que inicia com uma longa descrição das iguarias à mesa. Segue-se a descrição dos movimentos, risos, azáfama das irmãs e sobrinha servindo os hóspedes, até obrigarem Gabriel a parar de servir o ganso e comer. Comenta-se a ópera, as companhias italianas que antigamente vinham a Dublin, discutem-se as vozes do momento, incluindo a de Caruso e Miss Morkan lembra do tenor Parkinson, Serve-se o pudim e a sobremesa, fala-se na ida de Freddy a Mount Melleray e nos monges que se penitenciam pelos pecados do mundo ali e, por fim, Gabriel faz seu discurso sobre hospitalidade, sobre a geração de uma época "atormentada pelo pensamento", sobre o passado e os que se foram, sobre a necessidade de levar a vida adiante, chama as Tias de Três Graças, ergue o brinde e todos cantam "*For they are jolly gay fellows*".

A seqüência tem por finalidade intensificar a distância entre Gabriel e seus parentes e amigos, que só entendem suas palavras de afeição às tias, mas não o quanto ele se sente "atormentado pelo pensamento" e pela inospitalidade que ele prenuncia em Gretta, de quem Amy é um duplo político. A conversa à mesa também alude à paralisia de Dublin, sua decadência cultural em relação ao passado, à melancolia que resta àqueles que conheceram outros dias. Nesse sentido o único a perceber que os dias são os outros, que há necessidade de ação, de vida, é Gabriel, mas ele também já foi tocado pelo fascínio do enregelamento. Lá fora o inverno o chama, embora dentro da casa ele lute para estabelecer algum tipo de contato com seus parentes e amigos.

No filme, a seqüência do jantar é semelhante, mas não igual. Gabriel põe-se a trincar o ganso. O prato passa adiante, recebe a batata assada e o acompanhamento. Tia Kate serve vinho. Gretta está ao lado de D'Arcy, Browne reclama que não há molho na maçã, como no conto, e Kate o provoca, dizendo que é porque ela prefere assim. Freddy força Kate a sentar-se e depois faz o mesmo com Julia. Corta-se a cena para o exterior. A neve cai, passa um carro, volta-se à sala de jantar, acentuando-se o calor interno da casa. Os comentários sobre a ópera dão ensejo a que Freddy mostre sua rebeldia às coisas não populares ou não irlandesas, o que não acontece no conto. Quem fala das companhias italianas é Grace e as menções de Mary Jane e de Tia Júlia dos cantores que se foram são muito mais emocionadas, pois o filme sugere que esses cantores têm uma relação direta com a situação das duas de mulheres solitárias. Ao aviso de Lily que o pudim está pronto, Gabriel olha o discurso pela terceira vez. Surge a conversa sobre Mount Melleray na voz do próprio Freddy, o que confere a sua explicação engrolada sobre a penitência dos monges um tom muito mais impressionante para o protestante Browne. Gabriel profere seu discurso como no conto, só que com o contraponto da emoção de Tia Júlia. Cantam o *Bons Companheiros* e ao fundo entra uma música irlandesa saltitante.

Nessa seqüência do filme, perde-se por completo a descrição voluptuosa das comidas – uma das obsessões de Joyce. Freddy tem um papel mais simpático – é o bêbado que detém a verdade, enquanto Gabriel, discursando, parece desempenhar muito mais um dever de sobrinho letrado. A ênfase do discurso opondo vivos e mortos não faz tanto sentindo como no conto. Gabriel não foi caracterizado como um jovem professor entusiasmado pelo conhecimento e capaz de assumir uma posição de crítico isolado da “paralisia de Dublin”. Assim, seu discurso adquire no filme uma dimensão menos amarga.

A sexta seqüência do conto é a da saída dos Malins, acompanhados por Browne, das despedidas no saguão e na escada. Gabriel conta a Browne a história do cavalo Johnny. Freddy entra para dizer que só conseguiu uma condução, Browne e ele dão instruções confusas ao cocheiro, mas enfim o carro parte.

A cena é de alívio cômico para preparar o que virá depois: a sétima seqüência, em que Gabriel vê uma mulher a princípio desconhecida no alto da escada, ouvindo a canção que D'Arcy canta. Ela pensa em como representaria a cena se fosse um pintor, mas não consegue imaginar do que aquela mulher a ouvir uma músi-

ca distante seria símbolo. As irmãs voltam da porta rindo, mas ele pede que ouçam com um gesto. D'Arcy encerra a canção e vem despedir-se. Dá o título, *The Lass of Aughrim*, a uma enrubecida Gretta, o que anima Gabriel. Há muitos boa-noites e os dois casais saem para o hotel. Gabriel segue atrás da mulher, excitado por sua animação, relembrando cenas do seu passado com ela. Faz planos de voltar a ter uma noite apaixonada com a moça no hotel. Tomam um carro e no hotel o porteiro sobe as escadas com uma vela acesa, que Gabriel dispensa.

No filme, a seqüência é bem maior. Saem os dois primeiros casais para a rua nevada. No alto da escada, os convidados vão se despedindo alegremente. D'Arcy, na sala, flerta com Miss Callham, falam do inverno e dos pássaros. Os outros continuam se despedindo. Tia Kate comenta que Freddy não se saiu tão mal. Gabriel conduz Mrs. Malins para baixo, enquanto o filho procura um carro. Mr. Browne está dormindo bêbado no saguão. Gabriel o lembra para que vá embora e pede a Freddy que o leve consigo, o que não agrada a Senhora Malins, que começa a queixar-se de dor na perna. A cena do coche é igual. Gabriel entra e veste as galochas. Chama Gretta e ouve-se D'Arcy cantando belamente – como um pássaro – a canção motivadora de revelação que virá. No alto da escada surge Gretta, que pára e ouve. Gabriel a olha. A câmara se alterna entre os dois, subindo e descendo, num movimento crescentemente pungente. Terminada a música, ela o olha, mas a cena é cortada pelos comentários dos outros sobre a canção.

Nota-se que a fascinação de Gabriel é urdida apenas pelo movimento da câmera e a imobilidade de ambos, mergulhada na obscuridade da escada e na plangência da música. Não há necessidade do monólogo interior do rapaz, mas, sem ele, não se percebe que ele não consegue representar para si o que a mulher significa. Ela, no conto, é um signo opaco para Gabriel. No filme, é a sedução pela distância.

A seqüência da viagem para o hotel é alterada no filme. Corta-se a cena das despedidas e saída de D'Arcy para o coche com o casal lado a lado a percorrer a neve em silêncio. Passam pela ponte com o rio iluminado embaixo. Falam no cavalo branco e, passando pelo monumento do Rei William, ele diz que viu um homem branco. É a Gretta que Gabriel conta a história de Johnny, o cavalo do avô. Tenta animar a mulher com a anedota, mas ela persiste em seu silêncio. Chegam ao hotel silenciosos e sobem as escadas sob a luz da vela do porteiro.

Tanto no filme como no conto, essa é uma seqüência de transição para a próxima, que é o clímax da história. Nela, a oitava, Gabriel tenta expressar o que sente, mas o olhar de cansaço de Gretta o impede. Falam sobre a libra que Freddy lhe devolveu, e a moça diz que ele é generoso. Gabriel imagina que ela está receptiva ao seu desejo e a toma nos braços. Pergunta-lhe o que pensa e ela fala na canção, chorando. Separando-se dele, conta a história do namorado que morreu de amor por ela. Gabriel percebe que, enquanto ele relembra os momentos de êxtase de seu amor, ela o compara com o morto. Vê-se como uma “figura ridícula, agindo como um menino de recados para as tias, um sentimentalóide nervoso e bem-intencionado, discursando para o vulgo e idealizando suas luxúrias de palhaço, o sujeito enfatçado e digno de pena que ele vislumbra no espelho” (1988, p. 198).

Terminada a história, Gretta enterra o rosto na cama, soluçando e Gabriel larga-lhe a mão suavemente e vai para a janela. Ali ele contempla a neve cair e pensa no nada que significou para Gretta. Olha as botas jogadas e pensa na origem de suas emoções de há pouco. Sente que Tia Júlia não demorará a morrer, porque viu seu olhar enquanto cantava *Arrayed for the Bridal*. Ele deita no frio dos lençóis junto à mulher e pensa que seria melhor morrer no auge de uma paixão do que envelhecer aos poucos, como ele já percebera no rosto de Gretta. Sente sua alma aproximar-se da região dos mortos, onde se desenha a forma imprecisa de Michael. “Sua identidade se esvaía num mundo cinza impalpável: o próprio mundo sólido em que esses mortos um dia haviam se criado e vivido se dissolvia e oscilava”. Ouvindo a neve bater na janela, ele fica a olhá-la pensando que é tempo de partir para o continente:

Sim, os jornais estavam certos: nevava por toda a Irlanda. Caía em todos os rincões da sombria planície central, sobre as colinas sem árvores, caía suave sobre a charneca de Allen e, mais a oeste, caía sobre as ondas negras e amotinadas do Shannon. Caía, também, sobre cada ponto do cemitério solitário da igreja, na colina onde Michael Furey jazia enterrado. Amontoava-se sobre as cruzeiras e lápides tortas, sobre as portas do pequeno portão, nos espinheiros secos. Sua alma desfalecia aos poucos enquanto ouvia a neve cair de leve sobre o universo e cair de leve, como a descida do fim definitivo, sobre todos os vivos e os mortos (1988, p. 200-201).

No filme, uma boa porção do desespero de Gabriel se perde, com a ausência de algumas partes de seus monólogos interiores. As ações são as mesmas, só que, atuadas e não narradas, sua corporalidade se acirra. A brusquidão inicial de Gabriel diante da

revelação de Gretta é substituída por uma ternura gestual que o jogo da câmera intensifica. A crescente separação entre os dois se expressa no oscilar das posições, de pé, sentados, deitados, dos olhares que não se encontram, das mãos e braços que se procuram. Um acréscimo substantivo à cena do conto é quando Gabriel toma a mão de Gretta, acaricia seu cabelo, mas ela se retrai, quando, no livro, ela dorme. Por outro lado, no filme ele não deita a seu lado e olha a neve. Levanta-se, abre a cortina, imagina a cena da morte de tia Julia, volta ao quarto. A neve cai e Gabriel começa a pensar, de novo à janela. Ouvem-se seus pensamentos, que são os mesmos do trecho citado, mas a câmera focaliza a nevasca sobre a paisagem, o cemitério sob a neve, as ruínas negras, e é como se ele melancolicamente ingressasse no mundo cinzento.

Ressalta à vista que nessa seqüência final a função da corporalidade dos atores e a possibilidade da câmera de construir imagens para o pensamento institui uma diferença significativa entre o filme e o conto. Neste, há mais excitação sexual em Gabriel, que a história revelada esfria numa ternura extremamente solitária. Gretta, contando sua história de amor, não permite ao leitor que a julgue. Seu encantamento e culpa pelo amor provocado a dominam e dominam quem lê. A tal ponto a força de uma paixão tão extrema se apodera do texto que o próprio Gabriel não consegue manter-se no ciúme e faz sua autocrítica impiedosa. Tanto mais tocante se torna o monólogo final, em que o frio da neve metaforiza a morte das almas, quer os corpos estejam vivos ou não. Mas a capacidade de Gabriel de poder entregar-se a essa metáfora da neve e pensar no continente fecha a história no conto com uma esperança de resistência, como a anunciada em termos de dever em seu discurso. No filme não. A solidão absoluta do homem não tem nenhuma saída. Não é sem razão que a cena final é entregue à neve que cai. Não há mais lugar para Gabriel.

Comparando o conto e o filme, pois, ressaltam-se as seguintes constatações:

- 1) Há no filme uma extrema fidelidade na reconstituição dos cenários e diálogos do conto e da Dublin de 1904;
- 2) Perdem-se no filme os efeitos estéticos das descrições, que detêm o curso do tempo da narração e caracterizam o espaço narrativo por ênfases em certos detalhes e não em outros, assim como os monólogos interiores, que permitem o ingresso direto do leitor na mente das personagens, esclarecendo motivações e expectativas;

- 3) Ganham-se no filme efeitos climáticos através do jogo de olhares, retiradas, silêncios, efetuado através do corpo concreto dos atores, mas a cena do hotel, em que, no conto, Gabriel está excitado e deseja a mulher, perde em clareza, uma vez que no filme ele se comporta como um irmão mais velho. Isso repercute sobre o impacto do monólogo final, que parece acentuar a caducidade das coisas antes que a derrota do desejo pela força da morte;
- 4) Tanto o poema recitado, inexistente no conto, quanto a canção de Tia Julia e a de D'Arcy, que o texto apenas refere, ao serem encenadas, produzem efeitos de sentido que o conto não obtém. De certo modo substituem as focalizações através das personagens e os monólogos interiores, só que beneficiam a história como um todo, pois aumentam sua emocionalidade, e não atuam como os recursos narracionais do conto, que explicitam as personagens por dentro, reclamando atitudes mais compreensivas do que empáticas;
- 5) O filme constrói uma Kate muito semelhante ao conto, mas produz uma Tia Julia bem mais frágil e tocante, um Freddy muito mais interessante, assim como um Sr. Browne e uma Amy mais fortes, um na comicidade, outro no compromisso político. Todavia, o Gabriel do conto é muito mais completo como ser humano do que o do filme, que só se humaniza no final. A Gretta do filme é mais sedutora e autocentrada, enquanto no conto é um mistério impenetrável, porque nunca fala por si, não tem monólogos próprios e resulta mais da história que conta do que de sua participação na história que está vivendo;
- 6) No conto, o monólogo final é mais afetivo, porque já houve outros antes e se conhece melhor a intimidade de Gabriel, o que aumenta a dor de suas constatações;
- 7) No filme, graças à visada enternecida do cineasta sobre o espaço diegético, há mais movimento, ação e calor humanos, o que captura o espectador pelo lado emocional;
- 8) No conto, há maior estaticidade e implacabilidade, em virtude do número de descrições e porque a narração se dá através de um narrador distanciado e irônico. A centralização recai sobre Gabriel e os juízos, com isso, tingem-se de sua posição crítica quanto à Irlanda e sua paralisia;
- 9) No filme, o narrador é a câmera, não a consciência das personagens focalizada pelo narrador irônico. Essa câmera é bem mais sensual e sensorial., o que desintelectualiza a história, tornando-a mais próxima do grande público;

- 10) O final do filme, com as tomadas de ruínas negras e do cemitério sob a neve branca, terminando numa imagem da neve difusa, como se o mundo entrasse em dissolução, não obtém o mesmo clima de amargura ante o poder da morte que há na fala de Gabriel no conto.

Conclui-se que Chatman tem razão em afirmar que, escritor ou cineasta,

cada um encontra seus próprios modos de evocar o senso do que parecem ser os objetos da narrativa. Cada veículo tem suas propriedades, para melhor ou pior uso, e a visão inteligente e a crítica de um filme, com a leitura inteligente, precisam compreender e respeitar tanto as limitações que estas criam, quanto os triunfos que promovem (1981, p. 136).

No caso do conto de Joyce, adaptado por Huston, é difícil efetuar um juízo comparativo a partir das peculiaridades da literatura e do cinema. As duas obras têm virtudes só suas e, embora o conto seja mais contundente e intelectualizado e o filme mais terno e emocionado, essas diferenças de enfoque não hierarquizam um ou outro em posição de superioridade ou inferioridade. É aí, talvez, para além das limitações e vantagens dos veículos, que a figura dos criadores se faz sentir com seu toque de originalidade: Joyce, o rebelde político e inovador prodigioso, e Huston, o cultor da liberdade física e o defensor das diferenças.

Referências

- CHATMAN, Seymour. What novels can do that films don't (and vice versa). In: MITCHELL, W. J. T. (Ed.) *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- EWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- HUSTON, John. *The dead*. Hollywood: Vestron Pictures, 1987.
- JOYCE, James. *The dead*. In: ———. *Dubliners*. London: Triad Grafton Books, 1986.
- LEVIN, Harry. *James Joyce: introducción crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.