

WUTHERING HEIGHTS / 1939

(*O Monte dos Vendavais*)

um filme de William Wyler

Realização: William Wyler / **Argumento:** Ben Hecht e Charles Mac Arthur, baseado no romance homónimo de Emily Brontë / **Fotografia:** Gregg Toland / **Música:** Alfred Newman / **Direcção Artística:** James Basevi / **Guarda-Roupa:** Omar Kiam / **Montagem:** Daniel Mandell / **Interpretação:** Laurence Oliver (*Heathcliff*), Merle Oberon (*Catherine Earnshaw*), David Niven (Edgar Linton), Flora Robson (Nellie), Geraldine Fitzgerald (Isabelle Linton), Donald Crisp (Dr. Kenneth), Hugh William (Hindley Earnshaw), Leo G. Carroll (Joseph), Cecil Kellaway (Mr. Earnshaw), etc.

Produção: Samuel Goldwyn para a United Artists / **Cópia:** dcp, preto e branco, com legendas eletrónicas em português, 104 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 25 de Março de 1939 / **Estreia em Portugal:** Tivoli, a 18 de Outubro de 1940 / **Reposição comercial:** Cinema Condes, a 13 de Outubro de 1978.

Quase desde que o cinema é cinema que se fizeram adaptações de obras literárias célebres, transpondo o imaginário romanesco para o imaginário fílmico. Naturalmente, o sonoro - com a sua possibilidade de aliar a imagem (palavra, ruído, música) à imagem visual, iria explorar este filão, até às últimas consequências. Praticamente, não houve romance famoso (dos clássicos aos nossos dias) que não fosse adaptado para o cinema. Os produtores tinham uma dupla garantia: a duma "boa história" e a da afluência de público que, conhecedor do romance (ao menos do nome) não faltava a "ver" como as imagens lhe dariam o universo que conhecia. Talvez se possa dizer mais: não faltava para ver se as imagens "correspondiam" àquelas que ele próprio criara quando lera o romance. Daí as típicas discussões: o filme é bom, mas o livro é melhor, o filme "estragou" o livro, o filme "é exactamente" o livro, etc.

Muito se tem discutido, entre os teóricos do cinema, o problema das adaptações. Houve e há quem relutantemente as aceitasse e aceite, considerando o cinema delas nascido "impuro"; houve e há quem as defendesse. Entre os últimos, cite-se André Bazin que num artigo célebre ("Defesa dum cinema impuro") sustentou inteligentemente com razões teóricas e sociológicas, a "adaptação". Todo o filme parte de uma história, com princípio, meio e fim («*sim, mas não necessariamente por essa ordem*» diria mais tarde Godard, numa afirmação que, aliás, é válida para qualquer "arte narrativa") e, conseqüentemente, todo o filme é e não é adaptação: transposição de um texto para outro texto, que nunca pode ser idêntico, pois que idênticos não são os meios, as convenções e a língua. Além disso - razões sociológicas -, o cinema multiplicava n vezes o número de conhecedores da obra, divulgando-a junto de camadas muito mais vastas e despertando, porventura, nos que a tinham visto e não lido, a vontade de fazer as leituras e formar as visões (pelo contrário outros sustentam que depois de ter visto o público não lê).

Discussões viciadas se considerarmos, como outros, que o meio é a mensagem e que do que se trata, afinal, é da substituição dum meio de comunicação - a leitura, criadora de determinados processos mentais - por outro meio de comunicação, criador de outros processos mentais. Serão esses meios radicalmente diferentes? Não é este lugar para aprofundamento dessa vasta questão,

mas não deixa de se recordar que tem sido notada a influência do cinema na literatura contemporânea (inclusivé com o recurso a clássicas figuras cinematográficas, como a elipse, o "flash-back", ou a utilização de análogos processos de montagem), como tem sido notado que, muito antes do cinema, escritores houve que recorreram a esses processos, e utilizaram "avant la lettre" uma escrita cinematográfica. A célebre cena do "fiacre" na **Madame Bovary** de Flaubert é uma das provas mais citadas, mas, recorrendo a um exemplo português, pode encontrar-se o mesmo tipo de antecipação nas cenas em que o povo de Oliveira se junta em frente do Governo Civil para saber dos resultados da reconciliação de Gonçalo Ramires e do Cavaleiro na **Ilustre Casa de Ramires** de Eça. Reconciliação dada em "off" numa elipse portentosa, pontuada pelas exclamações das massas perante o que vêm e ouvem.

Outro exemplo famoso dessa mesma antecipação - não só num passo ou capítulo, mas em toda a sua estrutura - é, precisamente, **O Monte dos Vendavais** que Emily Brontë publicou em 1847, um ano antes de morrer, quando tinha apenas 29 anos. Obra-prima do romantismo e uma das obras máximas da literatura de todos os tempos, **O Monte dos Vendavais** não só antecipa em relação a muitas descobertas e escolas futuras (nomeadamente o simbolismo e o surrealismo) como assenta numa imagética predominantemente visual com correspondências premonitórias (num livro que todo ele o é) com o universo fílmico.

Paradoxalmente - ou talvez não - nenhuma das tentativas até hoje feitas para o levar ao cinema (e a mais antiga remonta a 1918, e foi realizada pelo inglês Thomas Bentley) logrou dar-nos sequer uma pálida imagem (em sentido estrito) da imagética de Brontë. Mesmo Buñuel, no seu **Abismos de Pasion** realizado no México em 1952, se desceu - ou subiu - a abismos aproximáveis dos da célebre Emily, não conseguiu a recriação dum universo identicamente visual e identicamente vertiginoso. E a mais célebre das versões cinematográficas do **Monte dos Vendavais** - a que hoje veremos, assinada por William Wyler - está igualmente a muitos "anos-luz" de distância do portentoso romance. Como, por outras razões, o está o estranho e belo **Hurlevent** de Jacques Rivette.

Apesar de Wyler contar com a colaboração de dois dos melhores argumentistas de Hollywood - Hecht e MacArthur - apesar de ter a seu lado o mais genial fotógrafo de Hollywood - Gregg Toland - apesar de contar com um excelente naipe de actores, o filme é um melodrama pouco convincente e totalmente redutor da dimensão metafísica do livro. As inúmeras simplificações (desde as da estrutura familiar dos Earnshaw e dos Linton, até à sobrevivência de Isabelle, e à supressão da terceira geração), a infeliz direcção de actores, transformando o "demonismo" de Cathy e Heathcliff em "tics" sem consistência, e Olivier e Oberon em "marionettes", a ausência de imaginação, etc., transformaram o romance em folhetim e uma das maiores histórias de amor e morte jamais contadas, num banal "fait-divers" de amores contrariados, em que toda a simbologia do romance (os cães, as casas, paisagem) não passa de "ornamento" ou curiosidade pretensamente terrífica. E nunca o espectador pode acreditar em Oberon quando esta diz «*I am Heathcliff*», como nunca acreditará naquela história de fantasmas.

A crédito de Wyler deverão apenas apontar-se dois ou três bons momentos (o plano das urzes, o banho de Merle Oberon, o plano em que Olivier diz àquela, quando volta «*Lembrei-me que o meu pai era Imperador da China*», ou o bom aproveitamento de Geraldine Fitzgerald como Isabelle) e a sequência do baile em casa de Linton, quando Heathcliff irrompe, ao som da "Marcha Turca" que, apesar de mal tocada, revela fundamental adequação ao que ali se está a passar. Essa citação não é do romance e se Wyler fez prosa sem saber, nesses minutos teve os deuses - ou os demónios - pelo seu lado.

O resto é para esquecer. Mas não é qualquer um que pode saber o que os deuses ou demónios são. Como diz Heathcliff: «*o que pode saber acerca deles, quem nada sabe da vida?*».

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico