

Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que... Em torno a *Miss Dorothy Philipps, mi esposa*

Miriam V. GÁRATE
 Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
 Departamento de Teoria Literária
 miriam_garate@yahoo.com.br

Resumo:

O interesse pelo cinema do *rioplatense* Horacio Quiroga (1878-1937), manifestou-se através de uma vasta produção: crítica de estréias, ensaios sobre as características e potencialidades da sétima arte – relações desta com a linguagem teatral, diversos estilos de atuação, papel dos letreiros e da palavra escrita-, roteiros, relatos ficcionais de tema cinematográfico. Entre os últimos, *Miss Dorothy Philipps, mi esposa* (1919), ocupa um lugar de destaque tanto devido à complexidade da estrutura, dada pela multiplicação de jogos *en abîme* (sonho que parece um filme, que se torna roteiro enquanto é sonhado, que se transforma em carta/conto sobre o filme sonhado ao acordar... etc), quanto devido à variedade de registros e de gêneros discursivos imbricados (ficção literária, sátira social, crônica, crítica e teoria cinematográfica, etc). O trabalho objetiva uma primeira análise desses aspectos no relato.

Palavras-chave: literatura, cinema, Horacio Quiroga.

Século vinte, anos vinte: o cinema faz sucesso na Europa, nos Estados Unidos, na América Latina. É claro que as peças desse complexo mecanismo (capitais, produção, realização, distribuição e circulação, consumo), já sofreram várias transformações e se tornaram plurais, nas duas décadas transcorridas desde a invenção do cinematógrafo *Dormitor*. É claro que não todos têm a mesma posição e hierarquia no interior desse complexo mecanismo: uns produzem muito, outros menos, outros quase nada; uns produzem para a “massa” (traço consubstancial ao cinema, se poderia dizer, responsável em boa medida pelo debate inicial em torno a sua legitimidade como manifestação artística); outros produzem para a burguesia “ilustrada” e de “bom gosto”; outros, para a minoria em sintonia com as propostas das vanguardas emergentes. Uns re-editam (ainda) na tela o código teatral e os grandes clássicos literários, crentes de contribuir dessa forma ao necessário enobrecimento da sétima arte; outros já descobriram (e, inclusive, abusaram delas) certas possibilidades, procedimentos e recursos da nova linguagem (sem dúvida, a cinematografia norte-americana está na dianteira desse processo); outros, ainda, ensaiam “sinfonias de imagens” ou, mais radicais, de puros grafismos: linhas, curvas, figuras geométricas, feixes de luz.

Apesar da existência de uma produção fílmica local (esquecida e desconsiderada por longo tempo, diga-se de passagem), é inegável que, à América Latina, durante essas

décadas iniciais, cabe principalmente o papel de consumidora ¹: consumidora de filmes mas, simultaneamente, produtora de publicações que preparam e orientam o consumo do público espectador através de sinopses, de comentários críticos, que informam (e formam) esse público com respeito a certas polêmicas estéticas. Junto com tais publicações já estão circulando, misturadas ou em veículos independentes, as consabidas colunas dedicadas a bisbilhotar a vida privada, hábitos e caprichos das estrelas da hora (aí possuem seu santuário as fotografias de divas e de galãs).

Nesse contexto, a figura de um escritor e intelectual atípico de vários pontos de vista – moderno à sua maneira, apesar de execrado pela vanguarda *martínfierrista* ² –, destaca-se por atuar em vários âmbitos e por fundir todos eles no âmbito da ficção literária. Refiro-me ao *rioplatense* Horacio Quiroga (Salto-Uruguaí, 1878 - Buenos Aires-Argentina, 1937); cinéfilo, aberto defensor daquilo que não poucos espíritos “elevados” não se atreviam a defender em público (embora consumissem avidamente às escondidas ³), comentarista e crítico regular em diversas revistas semanais das principais estréias da época, autor de um ensaísmo breve consagrado a refletir sobre as principais questões do momento atinentes à linguagem cinematográfica (vínculos com outras artes, em especial, o teatro, papel dos letreiros e do escrito, problemas de roteiro, estilos atorais na moda, ilusão de realidade suscitada pela imagem fílmica e efeitos desta sobre a vida imaginária do espectador, etc) ⁴

¹ Cf. Paranaguá, P. *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1972. Em relação a Argentina especificamente, cf. Barrios Borón, C. *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducros Hyken*. Buenos Aires: Edición del autor, 1995; Di Chiara, R.. *El cine mudo argentino*. Buenos Aires: edición del autor, 1996; Di Nubia, D. *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Buenos Aires: El Jilguero, 1998.

² Em relação ao papel e importância atribuídos ao cinema pela revista argentina de vanguarda *Martín Fierro* (1924-1927), cf. o *paper* de minha autoria intitulado, *Estética y crítica cinematográfica en las páginas de Martín Fierro. Actas del XXXI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universitá di Genova, julho de 2006, no prelo.

³ Cito um artigo do autor a esse respeito: “Los intelectuales son gente que por lo común desprecian el cine. Suelen conocer de memoria, y ya desde enero, el elenco y programa de las compañías teatrales de primero y séptimo orden. Pero del cine no hablan jamás; y si oyen a un pobre hombre hablar de él, sonríen siempre sin despegar los labios. No es el caso averiguar si no se cumple con los intelectuales respecto del cine el conocido aforismo de estética por el cual todos los wagnerianos exclusivos silban sin cesar trozos de Verdi. Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el chico de la cocinera tanto como ambos juntos. Manantial democrático de arte, como se ve, y que a ejemplo de las canciones populares, da de beber a chicos, medianos, y hombres de vieja barba como Tolstoi. Pero el intelectual suele ser un poquito advenedizo en cuestiones de arte. Una nueva escuela, un nuevo rumbo, una nueva tontería pasatista, momentista o futurista, está mucho más cerca de seducirle que desagradarle. Y como es de esperar, tanto más solicitado se siente a defender un *ismo* culaquiera, cuanto más irrita éste a la gente de humilde y pesado sentido común. Cómo, pues, el intelectual no halló en el arte recién creado, atractivos que por su quijotería o snobismo hicieran de él su paladín?” (QUIROGA, H. “Los intelectuales y el cine”, *Atlántida* N 227, 10/08/1922).

⁴ A totalidade da obra crítico ensaística de Quiroga sobre esses temas, originariamente publicada nas revistas *Caras y Caretas*, *El Hogar* e *Atlántida*, foi compilada por Carlos Dámaso Martínez e Gastón Gallo em *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 1996. Vale mencionar especialmente alguns artigos: *Teatro y cine I* (p. 177), *II* (p. 181), *III* (p. 185); *La dirección en el cine* (p. 134); *La vida en el cine* (p. 192); *Griffith y las miradas expresivas* (p. 65),

Em maior ou menor grau, o Quiroga cinéfilo, o crítico, o teórico, comparecem nos vários contos de temática cinematográfica de sua autoria: *El vampiro* (1927), *El puritano* (1926), *El espectro* (1921)⁵, *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919), cronologicamente, o primeiro da série; tipologicamente, o único que não pode ser adscrito ao modo fantástico ou ao estranho (conforme a conhecida classificação de Todorov), mas ao registro irônico, visto que o sonho sonhado pelo protagonista/cinéfilo serve para pôr em evidência -e desnudar- estereótipos, artifícios, armadilhas: da tela, da vida, do tráfico incessante entre uma e outra.

O protagonista de *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*? Guillermo Grant (é a primeira aparição deste personagem que retorna em dois dos contos mencionados); um pobre diabo *rioplatense* que foge de sua condição de empregado público, de sua vida cinzenta, monótona, insignificante - vida que inclui a condição de solteiro inveterado, um par de sumiços às portas do casamento e uma visão absolutamente crua do mesmo -, indo todas as noites a uma sala de cinema:

Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorado6s de una estrella. Me llamo Guillermo Grant, tengo treinta y un años, soy alto, delgado y trigueño –como cuadra, a efectos de la exportación a un americano del sur-. Estoy apenas en regular posición, y gozo de buena salud [...] Siendo como soy, se comprende muy bien que el advenimiento del cinematógrafo haya sido para mí el comienzo de una nueva era por la que cuento las noches sucesivas en que he salido mareado y pálido del cine, porque he dejado mi corazón, con todas sus pulsaciones, en la pantalla que impregnó por tres cuartos de hora el encanto de Brownie Vernon (QUIROGA, 1919, p.436-7)⁶

Un pobre convencionalismo: las poses estatuarías (p. 120); *La expresión por la expresión* (p. 143); *Las novelas que no pueden ir al cine* (p. 262); *Los convencionalismos agradables* (p. 102); *Las leyendas incomprensibles* (p. 121); *Espectros que hablan* (p. 363).

⁵ Sobre este relato cf. Gárate, M. V. Fantasmas na (da) tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga. *Remate de Males*, v.2, N 25, segundo semestre de 2005, pp.171-186.

⁶ A “evasão” proporcionada pelo fenômeno cinematográfico foi concebida a partir dos conceitos de identificação –da consciência espectador com o os sujeitos do filme- e de projeção –do espectador nos sujeitos e peripécias do filme-, processo também denominado às vezes como identificação projetiva. Cabe destacar, nesse sentido, entre outros, os nomes de Béla Balázs, cineasta e importante teórico do cinema na primeira metade do século XX, e de Edgar Morin, quem propõe uma abordagem antropológica e sociológica do processo em *Le cinéma ou l’homme imaginaire*.

Cito em primeiro lugar um trecho de Balázs, que sintetiza suficientemente bem o cerne do processo em pauta: “Algumas pessoas acreditam que as novas formas de expressão proporcionadas pela câmera se devem apenas à sua mobilidade. Ela não só nos mostra novas imagens o tempo todo, como também o faz de ângulos e distâncias que mudam constantemente. Aí estaria a novidade histórica do cinema.

É verdade que a câmera cinematográfica revelou novos mundos até então escondidos de nós: como a alma dos objetos, o ritmo das multidões, o ritmo secreto das coisas mudas. Tudo isso proporcionou apenas um novo conhecimento, novos temas... Uma novidade mais importante e decisiva foi o fato de que o cinema não mostrava outras coisas, e sim as mesmas, só que de forma diferente: no cinema, a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador e, com isso, desaparece também aquela distância interior que, até agora, fazia parte da experiência da arte (...)

Partindo do marco que configura essa situação inicial e da dupla existência que instaura (a diurna, “real”, anódina, destituída de aventuras; a imaginária, que principia a cada noite diante da tela com o sonhador “acordado” – mas, está realmente acordado?- , prolonga-se em devaneios à saída do cinema, continua depois na cama, enquanto Guillermo Grant dorme e sonha ⁷); partindo desse marco, então, o leitor vê desdobrar-se diante de seus

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem embora uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem.

Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é delas que vemos Romeu e Julieta. Nos olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu... Nosso olho e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens do filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio” (...)

Nada comparável a este efeito de “identificação” já ocorreu em qualquer outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística” (Balázs, B. Nos Estamos no filme (parte do cap VI: “A câmera criativa”, do livro *Teoria do cinema-natureza e evolução de uma nova arte* (1945). In Xavier, I. Org. *A experiência do cinema. Antologia*. Op. cit. pp. pp. 84-5).

Para os objetivos do presente trabalho é importante resgatar também o clássico estudo de Edgard Morin, a cujo respeito Ismail Xavier afirma: “Edgard Morin fez do processo de identificação/projeção praticamente o núcleo de seu livro –O cinema ou o Homem imaginário (1958). Neste trabalho, que ele próprio denomina ensaio antropológico, seu interesse concentra-se na discussão de um fenômeno que considera básico dentro da cultura do século XX: a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O primeiro seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento; o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. Dentro da literatura sobre cinema, Morin corresponde a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”. A participação afetiva deve ser considerada “como estado genético e como fundamento estrutural do cinema”(pg. 91 do original francês), ou seja, daquilo que é algo mais do que o cinematógrafo (técnica de duplicação), sendo materialização daquilo que “a vida prática não pode satisfazer”. Portanto, nesta quase identidade (cinema=imaginário, lugar da ficção e do preenchimento do desejo), ele julga constatar um dado definidor da essência universal do cinema. Dada sua perspectiva, vinculada a uma certa antropologia, Morin não parte para a defesa ou ataque de tal fenômeno, do ponto de vista ideológico ou estético (a sua própria definição do estético vai passar pela noção de participação afetiva). Ele está convicto de que esta relação, que um cinema particular num momento particular estabeleceu com o espectador, é imperativa, fazendo parte da essência do novo veículo” (op. cit. pp. 16-7).

Tendo em vista a concepção *quiroyana* do cinema, legível tanto em seus artigos quanto em seus relatos de ficção, as noções de identificação, de projeção e de participação afetiva, resultam operativas e pertinentes para a análise.

⁷ A estreita relação entre cinema e sonho (diurno) foi destacada precocemente por numerosos realizadores, teóricos e estudiosos do fenômeno cinematográfico, que atribuíram a esse vínculo valências e valores diversos. Cito tão somente a título de ilustração uma passagem de Robert Desnos, datada dos anos vinte: “Eis um cinema mais maravilhoso que qualquer outro. Quem goza do dom de sonhar sabe que nenhum filme pode equivaler em imprevisto, em tragicidade, a essa vida incontestável que se passa durante o sono. Do desejo do sono participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez estimulante capaz de povoar nossas noites

olhos uma segunda história. A princípio, essa segunda história esquivava-se de definir sua condição, blefa com o leitor, aproveita a ambigüidade construída pelo marco: devaneio diurno de um pobre diabo que perdeu o juízo e decidiu **passar ao ato** (na acepção psicanalítica do termo) queimando os últimos bilhetes de que dispõe em uma empresa alucinada? Empresa demasiado alucinada para ser verdadeira. Trama onírica urdida no intervalo de uma noite? Onirismo de tons e de arquitetura demasiado realistas, melhor ainda, demasiado satíricos, para ser pura obra de um sonho. Pesadelo, talvez?

Sem identificar às claras a natureza da história que vê/lê, o leitor avança, interna-se nas veredas mentais do narrador protagonista: fica à par de suas idéias sobre o matrimônio enquanto enigma irresolúvel ou, melhor ainda, enquanto loteria (visto que toda mulher é um enigma e uma espécie loteria para Grant); fica à par da curiosa conclusão que ele deriva disso: já que toda mulher é uma loteria, uma esfinge, um enigma, pergunta-se, de repente, por que não apostar todas as fichas em uma das esfinges desejadas, por que não casar ... com uma estrela de cinema. Mas, com quem? Miriam Cooper? Brownie Vernou? Grace Conrad? Dorothy Phillips? No trajeto em que se dirime a escolha, o leitor familiariza-se com as idéias de Grant/Quiroga sobre **os olhares expressivos** e sua importância capital, na vida e no cinema ⁸; no trajeto, Grant avalia prós e contras de cada estrela candidata a esposa/co-protagonista e fica finalmente com Miss Dorothy Phillips (*“es casada pero no importa”*, diz ⁹). Guillermo Grant acaba de selecionar parte do elenco - do *casting*, diriam muitos na atualidade.

Corte.

Cena dois: como conquistar uma estrela de cinema? Logicamente, alimentando sua vaidade; forjando uma (falsa) revista que multiplica *ad nauseam* a fotos de seu belíssimo rosto. E assumindo o único papel que cabe a um sul-americano: o de *estanciero* riquíssimo disposto a dilapidar sua fortuna pela mulher desejada (para sempre e por sempre, o papel de *rastacuero*). Munido desses apertrechos, Grant já está pronto para embarcar em um transatlântico rumo a Nova Iorque.

Corte.

Cena três: *“Por fin en Nueva York!”*. Mas é verão e um *“influyente personaje del cinematógrafo”* informa a Grant que a Philipps acaba de partir a Los Angeles. Também o instrui sobre algumas verdades ingratas: *“las estrellas de día lucen poco”*, diz, *“tienen manchas y arrugas”* ¹⁰. Grant não acredita, não pelo menos no que tange a Dorothy. A Hollywood, então.

solitárias” (O sonho e o cinema, *Paris-Journal*, 27/04/1923). Xavier, I. Org. *A experiência do cinema. Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1986, pp 317.

⁸ Cf. Sobre essa questão o artigo de Quiroga intitulado, *Griffith y las miradas expresivas*, de 1920.

⁹ Dorothy Phillips (USA, 1899-1980): uma das *star* do período silente; continuo a atuar em papéis secundários depois do advento do cinema falado. Foi casada com o diretor de cinema Allen Holubar. Vale frisar que com o pseudônimo de “O esposo de Dorothy Phillips”, Horacio Quiroga assinou algumas das notas publicadas na coluna *Estrenos* (Estréias) da revista *Caras y Caretas*.

¹⁰ Uma consideração em sintonia com a expressa neste episódio ficcional pode ser lida em uma nota de Quiroga intitulada *Las desengañadas*, publicada na coluna *Variedades* de *Caras y Caretas*. Nela, o escritor faz o seguinte comentário:

“Norma Talmadge huyó un día de un *garden-party*, donde era observada con gran curiosidad. Y cuando le preguntaron el motivo, respondió: “Porque sufrirán un desencanto”.

O leitor nota que as situações se delineiam com a economia de traços do roteiro, que se sucedem rápidas como os planos de um filme; começa a suspeitar que está assistindo uma fita. Trata-se de uma **fita escrita** posta a rodar pela leitura (por esta leitura, é claro), na qual as **reticências**, recurso onipresente que segmenta e ritma o conto, pode ser visto como um *analogon* do corte, do fundido e da passagem ao quadro seguinte, da montagem (escamoteada) de seqüências.

Corte.

Cena quatro: por limites de tempo (e porque todos já assistimos mais de uma fita como essa), omito a série de peripécias que culmina em sedução, declaração, romance. Consigno tão somente que não faltam neste filme holywoodiano nem o providencial (e coincidente) divórcio de (agora, sim) Miss Phillips, nem a festa que favorece a aproximação dos protagonistas, nem o encontro no dia seguinte (*“Exactamente como en un filme estaba el automovil detenido en la calzada ... Dorothy estaba esperando”*), nem os olhares tórridos, nem o remorço de Grant por ter mentido a sua amada, nem a confissão (*“Dolly, no soy más que un miserable... usted cree que tengo fortuna, no es cierto? Sus manos cayeron... -Por qué me engaño, Grant? -Engañar? Ah, no! No la engañé.... Nadie la querrá jamás todo cuanto la quiero! Me oye? Nadie, Nadie!”*), nem o consabido perdão (*“-Zonzo, crees que no lo sabía? -Qué? Sabías que era pobre? -Y sí”*), nem o obrigatório *happy end* (*“-Mi vida, mi estrella! Mi Dolly” -Mi sudamericano...”*). Às portas do casamento, Miss Dorothy indaga risonha: *“Verdad que es un filme?”*

O cinema copia a vida, que copia o cinema. Melhor: o conto que lemos trama uma história na qual **a vida representada copia o cinema, que copia...**

Perspicaz, o amigo *“influyente en el mundo del cinematógrafo”* sugere:

-Ponga en orden el film que ha hecho con Dolly; tal cual, reforzando la escena del bar. El final ya lo tienen pronto. Le daré la sugestión de otras escenas y propóngaselo a la Blue Bird. El pago? No lo sé; pero le alcanzará para un paseo por Buenos Aires con Dolly, siempre que jure devolvernosla para la próxima temporada. O'Hara lo mataría

- Quién?

- El director... (QUIROGA, H., 1919, p. 463)

A vida (representada), que copia o cinema, para tornar-se uma fita precisa transitar pelo formato do roteiro - e o conto de Quiroga, como já foi dito, em parte, o emula.

Corte.

Voilà. La fresca personita dio con su respuesta pruebas de un olfato sociológico, que no es habitual en las constelaciones del cielo cinematográfico.

Durante el transcurso de una cinta -ha pensado Norma- las actrices aparecemos siempre mejor de lo que somos en realidad. No importa que perdamos la frescura de la piel, el oro de los cabellos, el sonrosado de las mejillas y el punzó de los labios. Todo esto queda compensado con la suavidad de terciopelo que la máquina da a nuestros rostros, bien preparados con las cremas.

Agreguemos a esto los recursos del cine para sostener por minutos enteros una actitud, una sonrisa que nos favorece extraordinariamente, y que va directamente, como a un blanco, a temblar en el corazón de nuestros admiradores” p. 47.

Entre uma cena e outra, uma sequência de particular interesse por convocar no próprio interior da ficção (literária), os artifícios que propiciam a ilusão de realidade (cinematográfica). Entre uma cena e outra, antes de conquistar a Miss Dorothy, Grant/Quiroga (responsável pelo *casting*, roteirista, protagonista), visita os “*talleres de la Universal*” e tem a oportunidade de “*seguir hito a hito la impresión de vários cuadros*”, o qual suscita as seguintes considerações:

La protección de mi prepotente amigo me colocó junto al director de escena, inmediatamente debajo de las máquinas, de modo que pude seguir hito a hito la impresión de varios cuadros.

No creo que haya muchas cosas más artificiales e incongruentes que las escenas de interior del *filme*. Y lo más sorprendente, desde luego, es que los actores lleguen a expresar con naturalidad una emoción cualquiera ante la comparsa de tipos plantados a un metro de sus ojos, observando su juego.

En el teatro, a quince o treinta metros del público, concibo muy bien que un actor, cuya novia del caso está junto a él en la escena, pueda expresar más o menos bien un amor fingido. Pero en el taller el escenario desaparece totalmente, cuando los cuadros son de detalle. Aquí el actor permanece quieto y solo mientras la máquina se va aproximando a su cara, hasta tocarla casi. Y el director le grita:

-Mire usted aquí... Ella se há ido, entiende? Usted cree que la va a perder. Mírela con melancolía... Más! Eso no es melancolía!... Bueno, ahora, sí... La luz! Y mientras los focos inundan hasta encegüecarlo la cara del infeliz, él permanece mirando con aire de enamorado a una escoba o a un tramoyista, ante el rostro aburrido del director (...)

Admirables, de todos modos, estos seres que nos muestran luego en la totalidad del *filme* una caracterización sumamente fuerte a veces. En *Casa de muñecas*, por ejemplo, obra laboriosamente interpretada en las tablas, está aún por nacer la actriz que pueda medirse con la Nora de Dorothy Phillips, aunque no se oiga su voz ni sea ésta de oro, como la de Sarah.

Y de paso sea dicho: todo el concepto latino del cine vale menos que un humilde *filme* yanqui, a diez centavos. Aquél pivota entero sobre la afectación, y en éste suele hallarse muy a menudo la divina condición que es primera en las obras de arte, como en las cartas de amor: la sinceridad, que es la verdad de expresión interna y externa.

Vale más una declaración de amor torpemente hecha en prosa, que una afiligranada en verso.

Este humilde aforismo de los jóvenes da la razón de cuándo el arte es obra de modistas, y cuándo de varones.

-Sí, pero las gentes no lo ven –me decía Stowell cuando salíamos del taller- Usted conoce las concesiones ineludibles al público en cada *film*.

-Desde luego; pero el mismo público es quien ha hecho la fama del arte de ustedes. Algo pesca siempre: algo hay de lúcido en la honradez –aún la artística- que abre los ojos del mismo ciego.

-En el país de usted es posible: pero en Europa levantamos siempre resistencia. Cuantas veces pueden no dejan de imputarnos lo que ellos llaman falta de expresión, y que no es más que falta de gesticulación. Esta les encanta. Los hombres, sobre todo, les resultamos sobrios en exceso.

Ahí tiene, por ejemplo, *Sendero de espinas*. Es el trabajo que he hecho más a gusto... Se va? Venga con nosotros al bar. Oh, la mesa es grande!” (QUIROGA, H. 1996, pp. 449-50)

Quiroga/Grant, além de roteirista, responsável pelo *casting*, protagonista masculino, é um crítico de cinema perspicaz: desnuda (embora ao mesmo tempo consagra) o artifício que subjaz ao poder de ilusão criado pela linguagem fílmica; compara essa linguagem a convenções e códigos de outras formas de representação, em particular, o teatro; estabelece uma escala de valores, mede a eficácia de europeus e de ianques no desempenho dessa nova prática que exige, entre outras coisas, novos procedimentos atoriais. De um lado, a gesticulação afetada e pouco verossímil para o novo meio; do outro, a expressão “singela”, “natural” –uma naturalidade não menos “trabalhada”, sem dúvida, mas que busca uma promover uma solução/ilusão de continuidade com o exterior. Talvez, no plano da linguagem, o autor do relato tente algo parecido, busque a expressão singela, o registro próximo do coloquial; talvez, ele procure “naturalizar” a linguagem do conto.

Corte.

Circulando insidiosa por entre todas as cenas da fita/conto em construção, a ironia, discurso corrosivo que estraga a pele das estrelas (com “manchas e rugas”, como as de qualquer um), que edifica, evidencia e desloca estereótipos.

Ao primeiro indício de interesse por parte de Miss Dorothy, Grant pensa:

Adorada mía: un sudamericano puede no entender de negocios ni la primera parte de un *film*; pero si se trata de una falda, no es un cónclave entero de cinematografistas que va a caldear el mercado a su carpicho. Mucho antes, allá, en Buenos Aires, cambié lo que me quedaba de vergüenza por la esperanza de poseer dos bellos ojos. De modo que yo soy quien dirige la operación, y yo quien me pongo en venta, con mi acento latino y mis millones”(QUIROGA, H; 1919, p. 449)

Circulando insidiosa, a ironia que arruina o sonho, visto que se tratava de um sonho -e Grant, finalmente, acorda.

Corte

O conto de Quiroga conclui do seguinte modo:

Pero esto es un sueño. Punto por punto, como acabo de contar lo he soñado... No me queda para el resto de mis días sino una profunda emoción, y el pobre paliativo de remitir a Dolly el relato -como lo haré en seguida- con esta dedicatoria:

“A la señora Dorothy Phillips, rogándole perdone las impertinencias de este sueño, muy dulce para el autor” (QUIROGA, H.1919, p. 463).

O leitor descobre finalmente que se tratava de um conto, que parecia um sonho, que por sua vez parecia uma fita, baseada num roteiro com alguns “passes” de crítica (cinematográfica e de outras ordens), que... *puro cuento*: como o cinema, como a literatura, como a vida. Difícil decidir quem copia quem neste círculo sem fim. Mas, uma coisa, de

fato, parece segura: o *rioplatense* Horacio Quiroga era bastante mais moderno do que os vanguardistas pensavam.

Corte.

De posse deste primeiro material interpretativo, desta primeira análise, agora seria preciso rebobinar, voltar a projetar, cortar, montar e editar a leitura do conto. Em suma, seria preciso voltar a escrever o *paper*: Século vinte, anos vinte. O cinema faz sucesso na Europa, nos Estados Unidos, na América Latina ...

Bibliografía

BARRIOS BORÓN, C. *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducros Hyken*. Buenos Aires: Edición del autor, 1995.

DI CHIARA, R. *El cine mudo argentino*. Buenos Aires: edición del autor, 1996.

DI NUBIA, D. *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Buenos Aires: El Jilguero, 1998.

DÁMASO MARTÍNEZ, C; GALLO, G. (orgs). *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 1996.

GÁRATE, M.V. Fantomas na (da) tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga. *Remate de Males* v.2, n 25, segundo semestre 2005, p.171-186.

----- Estética y crítica cinematográfica en las páginas de *Martín Fierro*. *Actas del XXXI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universitá di Genova, julho de 2006, no prelo.

MORIN, E. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1956.

PARANAGUÁ, P. *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1972

QUIROGA, H. *Todos los cuentos*, Bacino Ponce de León, N., Lafforgue, J. orgs.; Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: AALCA XX, 1996. Colección Archivos.

----- *Arte y lenguaje del cine*. (Dámaso Martínez, C; Gallo, G. Orgs). Buenos Aires: Losada, 1996.

XAVIER, I. Org. *A experiência do cinema. Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1986.

----- *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.