

# Adaptação literária em *Match Point*, *Scoop* e *Cassandra's Dream*, de Woody Allen

Doutoranda Ana Paula Bianconcini Anjos (USP)

## **Resumo:**

*A comunicação vai colocar em foco os filmes Match Point (2005), Scoop (2006) e Cassandra's Dream (2007), de Woody Allen. Os filmes serão considerados em seu conjunto como adaptações do universo criado pelo norte-americano Theodore Dreiser no romance Uma Tragédia Americana (1925). Com o intuito de concentrar na análise da “trilogia londrina” de Allen, argumentaremos que o cineasta norte-americano dá continuidade ao “método de adaptação literária”, conforme proposto por Sergei Eisenstein para o romance de Dreiser, no qual “a tarefa do cinema é fazer com que a platéia ‘se sirva’, não ‘diverti-la’” (EISENSTEIN, 2002, p.89).*

**Palavras-chave:** Woody Allen, Theodore Dreiser, Sergei Eisenstein, Adaptação Literária, Cinema Norte-Americano

## **1. 1 Introdução**

Para uma análise da adaptação literária para o cinema do romance *Uma Tragédia Americana* (1925), de Theodore Dreiser (1871-1945), nos filmes *Match Point – Ponto Final* (2005), *Scoop – O Grande Furo* (2006) e *O Sonho de Cassandra* (2007) retomaremos, como ponto de partida, alguns aspectos do romance de Dreiser que foram analisados por Eisenstein e publicados no ensaio “Sirva-se”, em 1932.

Baseado em uma história de crime verídica, o romance “Uma Tragédia Americana” retrata a trajetória de Clyde Griffiths, um jovem norte-americano que segue uma trajetória de arrivismo, por meio dos serviços prestados ao tio materno rico e do relacionamento amoroso com a herdeira Sondra Finchley. No entanto, para conseguir casar com Sondra, Clyde planeja o assassinato de sua ex-namorada Roberta Alden que está grávida dele. Feito um primeiro esforço de sistematização, consideramos que a própria tarefa de resumir o romance de Dreiser seria contraproducente se tomarmos como ponto de partida apenas o aspecto do enredo: “não se pode fazer em cinco linhas o que Dreiser precisou de dois grossos volumes para fazer” (EISENSTEIN, 2002, p.99). A longa exposição de Dreiser a respeito da trajetória do protagonista revela que o ponto central do romance encontra-se “no trágico curso seguido por Clyde, a quem a estrutura social leva ao assassinato” (EISENSTEIN, 2002, p.99). Por isso, Eisenstein argumenta que a adaptação para o cinema do romance de Dreiser deveria dar atenção especial à

estrutura social que engendra o assassinato.

## 1. 2 Dreiser no Cinema

Na história do cinema, o romance deu origem aos trabalhos inconclusos de alguns dos principais cineastas do mundo, tais como D. W. Griffith, Sergei Eisenstein e Ernst Lubitsch e foi adaptado por F.W. Murnau, no filme *Aurora* (1927); Joseph von Sternberg, em *Uma tragédia americana* (1931) e, finalmente, por George Stevens, em *Um lugar ao sol* (1951). Apesar da profusão de adaptações para o cinema do romance de Dreiser, o aspecto inovador formal e a questão do tratamento social ressaltados por Eisenstein no supracitado ensaio sobre *Uma Tragédia Americana* parecem ter ficado um pouco adormecidas nesses filmes.

Segundo Eisenstein, a inovação técnica seria o monólogo interior, “cujo alcance [no cinema] é muito mais amplo do que o permitido pela literatura” (2002, p.104). Dreiser e Eisenstein trabalharam juntos para que o filme dirigido pelo cineasta russo fosse realizado. Dreiser inclusive elogiou as alterações feitas por Eisenstein, como por exemplo na caracterização da mãe de Clyde como parte do sistema: “esta mãe também se torna a traidora do filho” (EISENSTEIN, 2002, p.102). No entanto, os estúdios Paramount, que detinham os direitos autorais para a adaptação cinematográfica do romance de Dreiser, não concordaram com o tratamento dado por Eisenstein e entregaram o direito de adaptação do romance a Josef von Sternberg que atendeu “aos desejos do estúdio – e filmou um simples caso policial” (EISENSTEIN, 2002, p.106). A adaptação de Sternberg foi feita, portanto, a contrapelo de Dreiser, que levou os estúdios Paramount aos tribunais para que o seu romance fosse adaptado por Eisenstein. Apesar do projeto de Eisenstein ter sido censurado pelos estúdios, e por isso o filme não fora realizado, as reflexões do cineasta sobre a adaptação do livro e as possibilidades de utilização do monólogo interior no cinema são de extrema importância para esta análise da trilogia londrina de Woody Allen.

No plano do enredo, as semelhanças entre o protagonista do romance de Dreiser Clyde Griffiths e Chris Wilton, o protagonista de Woody Allen em *Match Point* são significativas: os dois são filhos de pastores de origem pobre, desejam ascender socialmente, viajam para a cidade em busca de melhores oportunidades, envolvem-se com uma garota pobre que engravida e representa uma ameaça ao casamento com uma

menina rica e por fim, decidem assassinar a namorada pobre, visando uma carreira promissora e o sucesso ao lado dos ricos. Todavia, Clyde Griffiths não é culpado e “nisto residia, essencialmente, todo o interesse da obra” (EISENSTEIN, 2002, p.98).

Apesar da indiscutível evidência de que Clyde planejara o assassinato, no momento do crime ele vacila. No entanto, percebendo as intenções de Clyde, Roberta Alden (a garota pobre que está grávida de Clyde) desespera-se. Ela aproxima-se de Clyde, mas desequilibra-se. Acaba batendo a cabeça na câmera fotográfica do protagonista, a canoa vira e os dois caem no rio. Para mostrar a febril corrida de pensamentos do protagonista, Dreiser descreve “os murmúrios interiores de Clyde” (EISENSTEIN, 2002, p.103):

Você pode salvá-la. Mas ao mesmo tempo não pode! Veja como ela se debate. Ela está atordoada. Ela é incapaz de salvar-se, está aterrorizada, se você se aproximar dela agora, isso pode provocar a sua morte também. Mas você deseja viver! E a vida dela vai fazer a sua não valer a pena a partir de agora. Espere um pouco – uma fração de minuto! Espere – espere – ignore a piedade deste apelo. E então – então – lá está! Olhe. Acabou. Ela está afundando agora. Você nunca mais vai vê-la viva – para sempre. (DREISER, 2000, p.514).

Conforme argumenta Eisenstein, “as aventuras de Clyde em seus choques com a realidade norte-americana já haviam moldado sua psicologia, de modo que, após uma longa luta interior (não devido a princípios morais, mas à sua própria e neurastênica falta de caráter), ele se decide pela última opção” (2002, p.99). Para Eisenstein, o crime planejado pelo jovem deveria ser entendido, como “a soma total das relações sociais cuja influência ele sofreu em todos os estágios de desenvolvimento de sua biografia e caráter, no decorrer do filme.” (2002, p.98).

Das adaptações para o cinema supracitadas, a cena do afogamento da garota pobre é a que mais trouxe controvérsia. Nos filmes de F.W. Murnau, Josef von Sternberg e George Stevens, a cena foi trabalhada de maneira diversa da proposta por Eisenstein e aprovada por Dreiser, na qual, a sequência dos acontecimentos na vida de Clyde, a estrutura social, leva ao assassinato. O monólogo interior também não foi alcançado por nenhum desses autores que adaptaram *Uma tragédia americana*. Para Eisenstein, toda a perturbação e a luta interior do protagonista seriam expostas por meio do monólogo interior: “a câmera tinha de ir “dentro” de Clyde. Auditiva e visualmente, era preciso mostrar a febril corrida de pensamentos intercalados com a realidade externa – o barco, a

moça sentada do lado oposto a ele, suas próprias ações” (2002, p.103).

No filme de Murnau, *Aurora* (1927), observa-se o encantamento do pequeno fazendeiro pela garota da cidade. A arrivista planeja o crime e pede para que ele execute-o, afogando a esposa. Fascinado pela possibilidade de sucesso na cidade ao lado da arrivista, o pequeno fazendeiro leva a esposa até o barco, mas não comete o crime. Acompanhamos os seus olhos agitados, as sobrancelhas arqueadas, as mãos trêmulas. A esposa descobre o intento do marido e afasta-se dele. O pequeno fazendeiro rema até a cidade. Em meio ao caos da metrópole, o casal se reaproxima. No retorno à fazenda, uma forte tempestade faz o barco virar. Todavia, a esposa é salva pelos gravetos que o marido lhe dera e por outros pequenos fazendeiros que a encontram. Assim, o jovem casal é restabelecido, eles voltam à casa junto ao filho e a forasteira é expulsa da comunidade.

Conforme se pode observar, o filme de Murnau faz diversas intervenções no enredo do romance de Dreiser, culminando no restabelecimento da família de pequenos proprietários. O filme de Sternberg transformou o romance em um “simples caso policial” (EISENSTEIN, 2002, p.106). Por sua vez, Stevens, em *Um lugar ao sol* (1951), segue o enredo de Dreiser. No intuito de casar-se com a jovem rica Angela, George leva a garota pobre Alice Tripp, que espera um filho dele, para o passeio de barco. Todavia, no momento decisivo, ele não consegue prosseguir. A música extra-diegética utilizada por Stevens intensifica o suspense da cena. Alice desequilibra-se no barco, cai e se afoga. George foge e vai ao encontro de Angela, mas é capturado pelos policiais, julgado e condenado à cadeira elétrica, como no romance de Dreiser.

A utilização da música extra-diegética no filme de Stevens é um exemplo da maneira tradicional do cinema clássico de inclusão da música na narrativa. Stevens realiza exatamente o que Brecht caracteriza como a utilização padrão do cinema narrativo. O exemplo abaixo, retirado do texto de Brecht, refere-se precisamente à adaptação para o cinema do romance de Dreiser:

Um jovem leva a namorada para um passeio de canoa no lago, o barco vira e ele deixa a garota se afogar. O compositor tem duas opções: ele pode antecipar os sentimentos do público por meio da música de acompanhamento, desenvolvendo a tensão, aumentando o mal do acontecimento, etc. Ou então, ele pode expressar por meio da música a serenidade do lago, a indiferença da natureza, o caráter cotidiano do evento, na medida em que é um simples passeio de barco. Se ele escolher esta última opção, permitirá que o assassino pareça ainda mais terrível e antinatural, ele dá a música uma função mais independente

(BRECHT, 2000, p.14).

A partir das reflexões de Brecht, podemos observar que o filme de Stevens faz uso da tradicional música de acompanhamento: a música desenvolve a tensão e acompanha o enredo. Por intermédio da leitura do artigo de Eisenstein, vemos que o cineasta russo queria, através do monólogo interior, estabelecer o contraste entre os pensamentos, as palavras interiores de Clyde em relação às circunstâncias externas: “a sintaxe do discurso interior, distintamente da do discurso exterior” (EISENSTEIN, 2002, p.105). Em *Match Point*, *Scoop* e *Cassandra’s Dream*, Allen atualiza o monólogo interior cinematográfico, conforme proposto por Eisenstein, por meio da utilização dos recursos técnicos do cinema: voz *over*, câmera subjetiva, montagem e utilização da música nos filmes, entre outros recursos, dessa forma, Allen relativiza o discurso dos protagonistas de seus filmes e revela a estrutura social subjacente. Nesse ponto, compararemos três cenas de assassinatos nos filmes de Woody Allen em questão como releituras do romance de Dreiser.

## **Conclusão**

No primeiro, *Match Point*, Allen utiliza a ópera *Otelo* para colocar em perspectiva as ações do protagonista e, por sua vez, o filme comenta *Otelo*, mostrando que o mouro de Veneza não precisa do sonho de Cássio nem do lençinho de Desdêmona, pois desde o começo da ópera, Otelo já se considera como um estrangeiro, imagem que lhe é atribuída pelos venezianos. Assim como Otelo restabelece a ordem que o oprime, Chris reafirma a ordem patriarcal ao cometer os assassinatos de Nola e da Sra. Eastby. O filme apresenta todos os passos do crime: da trajetória de aliança do irlandês com as classes dominantes britânicas, à possibilidade – ao lado de Nola – de saída do claustro e à execução da companheira. Durante a cena do assassinato, Allen retira o momento do lenço de Desdêmona e passa a repetir pequenos fragmentos da ópera. Ouve-se a voz do tenor e do barítono e é possível identificar algumas palavras, tais como, “culpa”, “amor” e “suspiros”. Reitera-se a indicação da morte do sujeito, tomado pela culpa. Os “suspiros” retomam a ópera de abertura *O Elixir de Amor*, na qual Nemorino suplica pelos suspiros da amada. Essa exasperação dos sentimentos de Chris, “a febril corrida de pensamentos” da qual falava Eisenstein contrasta com a cena seguinte na qual, após cometer os crimes, o cotidiano do executivo da transnacional se restabelece, e Chris encaminha-se para

assistir ao lado da esposa ao musical *The Woman in White*.

No filme subsequente à *Match Point*, *Scoop*, Allen utiliza a mesma locação, o *Englefield Estate*, para revelar que o filho de um famoso lorde inglês é, na verdade, um *serial killer*. A cena da tentativa de assassinato – com um barco no lago – retoma o romance de Dreiser. Diferentemente de Roberta Alden (a namorada pobre de Clyde), a protagonista do filme de Allen sabe nadar e se salva, o domínio da técnica da natação revela para o espectador um indício da classe social da personagem. O nome da personagem no filme de Allen, Sondra Pransky (interpretada por Scarlett Johansson), faz referência a Sondra Finchley, personagem homônima do romance de Dreiser, o que estabelece um comentário sobre a classe social da personagem de Johansson, mais próxima à herdeira rica do romance de Dreiser. A cena em que o herdeiro tenta matar a jornalista é filmada de maneira bastante próxima ao que descrevem Eisenstein e Brecht: o cenário revela um ambiente de tranquilidade, representado pelo canto dos pássaros e pelo passear dos cisnes, no entanto, a música extra-diegética traz um comentário irônico à cena, Allen utiliza a terceira suíte “A Dança dos Cisnes”, de “O Lago dos Cisnes”, de Tchaikovsky, para caracterizar a tentativa de afogamento de Sondra Pransky orquestrada por Peter Lyman. O diretor corta a cena do lago no *Englefield Estate* para uma estrada em Londres na qual o mágico Splendini (interpretado por Woody Allen) tenta salvar Sondra, a montagem das cenas retoma a relação entre o campo e a cidade. Enquanto Peter reafirma a ordem patriarcal que representa, Sondra tenta calcular a distância que terá que percorrer a nado para se salvar. Na luta intraclasses, entre Peter e Sondra, a garota sobrevive e conquista um grande furo de reportagem. Por outro lado, o mágico Splendini, artista de *vaudeville*, acaba morto em um acidente de trânsito. O destino de Splendini pode ser comparado ao dos irmãos Ian e Terry em *O sonho de Cassandra*.

Os dois irmãos, membros da classe trabalhadora inglesa em busca da ascensão social, realizam um crime para o tio endinheirado. Após o crime, Ian e Terry acabam rivalizando entre si. O filme de Allen não termina com a morte dos protagonistas, a tragédia no filme não é aquilo que acontece com o herói, mas sim o que ocorre *por meio do herói*. Assim como Clyde Griffiths, no romance de Dreiser, Chris Wilton, Splendini, Ian e Terry são “apenas um meio para se chegar a um fim” (EISENSTEIN, 2002, p.102). O destino deles encena uma *tragédia em geral* que se repete cotidianamente. Por isso, na trilogia londrina de Woody Allen há sempre uma

continuação após os assassinatos. Em *Match Point*, Chris e Chloe assistem ao musical *The Woman in White* e depois brindam em família a chegada do herdeiro; em *Scoop*, Sondra publica o grande furo e Splendini faz um show de cartas para os mortos; por sua vez, em *O sonho de Cassandra*, as mulheres de Ian e Terry vão às compras em uma loja. Contudo, no plano épico, o espectador estabelece conexões e compreende o desfecho como uma desordem real: “ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir” (WILLIAMS, 2002, p.114).

### **Referências Bibliográficas**

- a. \_1] BRECHT, B. **Brecht on film and radio**. Londres: Methuen, 2000.
- b. \_2] DREISER, T. **An american tragedy**. New York: Signet Classic, 2000.
- c. 3] EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- d. 4] WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.