

CINEMA E FICÇÃO LITERÁRIA EM DOIS ESCRITORES HISPANO-AMERICANOS

em torno a **Horacio Quiroga**
e **Carlos Noriega Hope**

Miriam V. Gárate

Departamento de Teoria Literária/IEL- Unicamp

RESUMO

O ensaio propõe uma leitura comparada de dois relatos de tema cinematográfico: *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919), do uruguaio Horacio Quiroga e *Che Ferrrati, inventor* (1923), do mexicano Carlos Noriega Hope. Examinam-se, entre outros aspectos, a presença do registro crítico-ensaístico na ficção, a evidenciação de estereótipos e clichês, o jogo ilusão/desvelamento instaurado pela trama em relação à “máquina de sonhos”.

PALAVRAS-CHAVE

Horacio Quiroga. Carlos Noriega Hope. Ficção de tema cinematográfico. Literatura hispano-americana.

De início, uma breve contextualização comparativo-contrastiva dos escritores convocados no título do trabalho. Do lado das diferenças, afastando-se parcialmente um do outro, a cronologia: o uruguaio Horacio Quiroga nasce em 1878 e pese a continuar escrevendo até o fim de sua existência, sua produção mais significativa data de 1900-1920; o mexicano Carlos Noriega Hope nasce em 1896, e o principal de sua produção dá-se de 1920 em diante. Em consequência, numa primeira instância, a diferente inscrição de ambos no cenário cultural desse período: ao passo que a obra de Quiroga situa-se no horizonte definido pelas estéticas modernistas¹ e naturalistas, a obra de Noriega é contemporânea da vanguarda mexicana, o que não a torna partícipe da mesma, evidentemente. Da mesma forma, cabe assinalar a relevância diferente nas várias esferas de atuação de ambos: Quiroga, apesar de sua atividade de ensaísta, crítico cinematográfico e roteirista (*La jangada*), é, antes de tudo, um narrador; Noriega, pese a sua produção narrativa, teatral e à realização de um filme (*La gran noticia*, 1923), é principalmente um crítico cinematográfico. Entretanto, a esse conjunto de diferenças é

¹ Cabe sempre lembrar que no âmbito hispano-americano o termo modernismo remete às tendências nucleadas sob a denominação de pré-modernismo no Brasil.

necessário contrapor outras tantas afinidades. Em primeiro lugar, uma sensibilidade moderna afastada em ambos os casos do suposto radicalismo estético e do caráter iconoclasta definidor dos vários grupos de vanguarda atuantes nas duas regiões (considere-se, nesse sentido, que Noriega auspicia, em 1923, a publicação de *La señorita Etcétera*, do *estridentista* Arqueles Vela, mas antecede o texto de uma apresentação tão cauta que é quase uma desqualificação antecipada; Quiroga, por sua vez, será desprezado pelos jovens *martinfierristas*, incapazes de notar naquela conjuntura a singularidade de uma obra que não apresenta os signos estridentes do novo sem deixar de ser inovadora). Talvez essa espécie de meio termo estético, somado ao vínculo estreito de ambos com a imprensa periódica voltada aos setores médios e populares, haja favorecido um olhar menos preconceituoso do espetáculo cinematográfico. Exemplares, nesse sentido, são *El cinematógrafo hablado* (*El Universal*, 12/12/1920), comentário de Noriega sobre uma tentativa de sonorização realizada na Alemanha no início dos anos 1920 que serve de pretexto para uma exaltação do cinema mudo e “Los intelectuales y el cine”, nota contundente de Horacio Quiroga publicada em 1922 na revista *Atlántida*.

A receptividade para com o cinema e suas vertentes de consumo massivo não deve ser confundida, entretanto, com uma mera legitimação dos mecanismos ativados pelo dispositivo cinematográfico ou das ilusões alimentadas pela fábrica de sonhos.² De fato, trata-se de uma percepção mais complexa que oscila entre a empatia e o distanciamento crítico, entre a cumplicidade com aquilo que o filme/sonho escamoteia e a evidenciação de seus truques, seus aspectos ocultos, sua dimensão disfórica. Esse vai-e-vem pode ser lido tanto nas notas redigidas por ambos quanto na prosa de ficção, discursos que dialogam entre si, desenvolvendo ou expandindo em um dos registros as possibilidades anunciadas no outro. Assim, por exemplo, o efeito de presença e o poder de perpetuação da imagem fílmica, atributos aos quais Quiroga se refere em breves artigos tais como “Las cintas de ultratumba”(1920) ou “Cine de ultratumba” (1922), tornam-se, com diversas inflexões, motivos nevrálgicos dos contos “El espectro” (1921), “El puritano” (1926) e “El vampiro” (1927).³ Da mesma forma, observações marginais de Noriega sobre o mutirão de figurantes que pululam nos *studios* californianos – motivo

² Hugo Mahuerhofer caracteriza a situação cinema, também denominada por outros autores dispositivo cinematográfico, a partir dos seguintes fatores co-presentes na projeção de um filme: a) isolamento do mundo exterior e de suas fontes de estímulo; b) alteração das sensações de tempo e espaço; c) passividade física do espectador. Passividade, isolamento e alteração espaço-temporal aliam-se para dar forma a uma experiência que se constitui como cancelamento provisório da realidade imediata, fuga voluntária desta e, simultaneamente, entrada numa realidade imaginária cujo poder de ilusão, devido à força de presença da imagem fílmica e aos procedimentos inerentes à montagem clássica, é decididamente maior que o das representações teatral ou literária. A realidade, ao mesmo tempo excludente e íntima das duas “realidades” em jogo, a lógica de sua alternância e algumas de suas características permitiram postular cedo no âmbito das teorizações cinematográficas a associação com o par vigília/sonho, associação em que ao cinema coube um papel homólogo ao do segundo termo. Cf. MAHUERHOFER. A psicologia da experiência cinematográfica, p. 375-380.

³ Para uma abordagem desse conjunto de relatos continua sendo fundamental o primeiro capítulo do livro pioneiro de SARLO. *La imaginación técnica* (Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica, p. 21-41). Em relação a “El espectro”, cf. meu artigo “Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga”, p. 101-114.

presente nas crônicas redigidas por ocasião de sua viagem a Los Angeles, publicadas sob o título *El mundo de las sombras, el cine visto por dentro y por fuera* (1921) – ganham existência ficcional através da *girl* Hazel Van Buren, co-protagonista de um de seus relatos. Inversamente, uma personagem de ficção como Guillermo Grant tece considerações a respeito do desempenho dramático de outra personagem, Duncan Wyoming, e da importância de seus “olhares expressivos”, tópico previamente abordado por Quiroga num artigo sobre Griffith.⁴ Ou, na mesma direção, o escocês Mc Intyre, personagem de uma das narrativas de Noriega, avalia as interpretações de Charles Chaplin, Pola Negri, Rodolfo Valentino.

À continuação, gostaria de concentrar-me no único conto cinematográfico não “fantástico” de Quiroga, o único distante da tradição tardo-romântica e do tom sombrio que prevalece nos outros três de sua autoria, o mais moderno do ponto de vista da escrita, apesar de ser cronologicamente o primeiro: “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, publicado em *La novela del día* em 1919. Com essa obra, pretende-se comparar a ficção de tema cinematográfico escrita por Noriega, “Che Ferrati, inventor”, originalmente publicada em *La novela semanal* do periódico *El Universal Ilustrado*, em 1923.

Cito os parágrafos iniciais do conto de Quiroga:

Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella. Me llamo Guillermo Grant, tengo treinta y un años, soy alto, delgado y trigueño – como cuadra, a efectos de exportación a un americano del sur-. Estoy apenas en regular posición, y gozo de buena salud. Voy pasando la vida sin quejarme demasiado... sobre todo cuando he podido mirar de frente un par de hermosos ojos todo el tiempo que he deseado (...)

Siendo como soy, se comprende que el advenimiento del cinematógrafo haya sido para mí el comienzo de una nueva era por la que cuento las noches en que he salido mareado del cine, porque he dejado mi corazón en la pantalla (...). En ciertos malos momentos he llegado a vivir dos vidas distintas: una durante el día, en mi oficina (...) la otra, de noche, que se prolonga hasta el amanecer. Porque sueño, sueño siempre (“Miss Dorothy Phillips”, p. 436-438).

Pobre diabo como este funcionário portenho que sonhará diante de nossos olhos um filme imaginário no qual desempenha simultaneamente todas as funções (roteirista, responsável pelo elenco, protagonista, diretor) e que constitui, graças a uma estrutura *en abîme*, o argumento do relato em processo de escrita,⁵ pobre diabo como Guillermo Grant é o mexicano Federico Granados, jovem ator que acaba de chegar a Hollywood e tem, ao iniciar o relato de Noriega, “quinientos dólares en el bolsillo y un capital de ilusiones” (“Che Ferrati, inventor”, p. 17).⁶ De fato, na passagem de um conto a outro, a multidão de pobres diabos que sonha “levar uma vida de filme” não faz outra coisa senão aumentar:

⁴ QUIROGA. Griffith y las miradas expresivas, p. 66-68.

⁵ Cf. GÁRATE. Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que... Em torno a *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*.

⁶ Nas citações sucessivas feitas no corpo do trabalho se indicará apenas o número de página.

em seu círculo mais distante, o texto abarca o público espectador de remotas latitudes (mas é precisamente um dos poderes do cinema aproximar e generalizar o sonho, colocá-lo “ao alcance de todos”); em seu círculo mais próximo, quase em sua esfera interna, abrange a comparsa de *girls* interioranas e de figurantes mexicanos vindos para Los Angeles com quinhentos dólares no bolso – às vezes com muito menos – e um capital de ilusões (aqui também incluem-se os “inventores sem-vergonha” argentinos como Ferrati, ao qual me referirei mais tarde). O olhar de Noriega, um mexicano dentre os muitos que na década de 1920 viajaram à meca *hollywoodiana*, é particularmente sensível ao universo situado nas bordas do sistema; também o olhar de Quiroga, mas Quiroga capta o mesmo fenômeno de outro ângulo. Noriega privilegia em sua ficção o vasto mundo dos que perambulam pelos estúdios em busca de uma oportunidade, melhor ainda, “da” oportunidade; Quiroga olha principalmente na direção do público, do espectador comum, do pobre diabo que está longe da meca.

Entretanto, a distinção entre uns e outros é menos substancial do que parece à primeira vista: a rigor, tanto os pobres diabos portenhos quanto os mexicanos que aguardam sua oportunidade nos *sets*, “vestidos un día de *cowboy* y otro de ciudadano romano” (p. 17); tanto os que se entregam voluntariamente ao sonho quanto os que parecem não fazê-lo porque se obstinam em concretizá-lo; tanto uns quanto outros, para matar o tempo enquanto esperam conquistar a meca ou para sonhar à vontade... vão ao cinema. Com efeito, é na sala escura que as personagens de Noriega e de Quiroga aprenderam seus papéis: os da vida imaginada e os da vida “real”, impossíveis de discernir. Esse fenômeno suscita em ambos os casos uma intensa circulação de lugares comuns, de clichês, de estereótipos próprios e alheios tratados frequentemente sob o signo da comicidade. Refiro alguns exemplos.

Quinze dias depois de chegar a Los Angeles, Federico Granados conhece Hazel Van Buren, que pouco mais tarde confessa tê-lo confundido nesse primeiro encontro circunstancial com “otro caballero, cierto fantasmón del cine cuya popularidad causaba innumerables estropicios en los corazones de todas las *flappers*” (p. 16) – e Hazel é uma delas. O episódio é ao mesmo tempo um jogo de sedução e um indício, já que Federico Granados assemelha-se a um astro que se tornará *ipsis litteris* um *fantasmón* ao morrer em plena rodagem, e ao qual Granados substituirá, primeiro nessa fita inacabada, e depois n’outra e em mais outra, até se tornar um duplo em caráter permanente. Mas de momento o leitor ignora essa situação futura, e Hazel acaba de confessar a Granados que o confundiu com outro, o que suscita a seguinte consideração:

Lo había confundido! Y por tanto, al enterarse que era mexicano, Hazel Van Buren hizo un pequeño gesto de asco (Granados creyó que era un gesto de odio, pero en realidad no iba más allá del santo temor por la mugre). No volvió a sonreír hasta que Federico Granados le mostró sus dientes limpios y su boca sensual. Hazel se forjó inmediatamente un romance (...) al pensar que Federico tenía sangre española, “como Tony Moreno”. Podía ser un buen “héroe de la vida real”, porque había nacido entre corridas de toros, flores, sol ardiente (...)

Federico Granados iba a protestar contra ese falso concepto. España no era la Spain soñada por las niñas rubias y los productores de cine. (...) Pero su malicia trajo a cuento, entonces, las ideas ambientes, que hacen de un “latino” un personaje inmejorable como enamorado ardiente (“Che Ferrati, inventor”, p. 16).

Utilizando-o em seu favor, o estereótipo do “latino” renderá frutos a Granados, pois a *girl* nutrirá em poucos dias pelo seu Freddy uma “pasión romántica”. Mas se Granados desempenha com eficácia seu papel de “joven *mexican*”, o mesmo pode-se dizer da jovem norte-americana, uma *flapper* que posa de *girl* inocente aos olhos de seu “*dear* Freddy”.⁷

Situada num lugar de destaque, no lugar da estrela, a Dorothy Phillips de Horacio Quiroga também se caracteriza por uma mescla de pragmatismo e ilusão, de cálculo e credulidade, visto que diante dos avanços imaginários de um Guillermo Grant que se apropria, à maneira de Granados, do papel de “*south americano*” – mas, desta vez, de sul-americano “salvaje y millonario” –, Dolly reage fazendo perguntas do tipo: “Grant, respóndame con toda franqueza, ¿tiene fortuna? – Sí, respondí – ¿Muy grande?... Sus inmensos ojos se iluminaron y me tendió la mano...” (p. 457). Não muito antes disso, ao conhecer Dolly e empreender sua conquista, Guillermo Grant diz a si mesmo avaliando a situação:

Tal como está planteado este asunto, hoy por hoy, puede deducirse (...) Que soy un desgraciado tipo si pretendo otra cosa que ser un *south americano* salvaje y millonario (...) Tras de mi color trigueño hay dos o tres estancias que se pueden obtener fácilmente, sin necesidad de hacer muecas en la pantalla. Un sudamericano es y será toda la vida un rastacuero, magnífico marido que pedirá cajones de champaña a las tres de la mañana, en compañía de su esposa. Eso piensa miss Phillips.

En lo que se equivoca profundamente.

Adorada mía: un sudamericano puede no entender de negocios ni la primera parte de un filme; pero si se trata de una falda (...) Mucho antes, allá, en Buenos Aires, cambié lo que me quedaba de vergüenza por la esperanza de poseer dos bellos ojos. De modo que soy yo quien dirige la operación, y soy yo quien me pongo en venta, con mi acento latino y mis millones (“Miss Dorothy Phillips”, p. 448-449).

Mas, além do comum pragmatismo e da comum atração diante do “latino”, a *flapper* Hazel Van Buren e a famosa Dorothy Phillips partilham outro lugar-comum: ambas corporificam o estereótipo da infinita ignorância em relação a quase tudo e, em especial, a *South América*. Cito, a título de ilustração, duas passagens. A primeira delas, do texto de Quiroga, na qual Guillermo Grant pergunta a Dorothy:

– ¿Y usted escribe?

– No; leo cuando tengo tiempo... Conozco bastante, para ser mujer, lo que se escribe en Sul América. Mi abuela era de Tejas. Leo el español pero no puedo hablarlo.

⁷ Aquio Cabe destacar o constante uso de anglicismos no relato, que apresenta a *girl/flapper* do seguinte modo: “Para el iluso (Granados), Hazel era una de aquellas *girls* que se consumen febriles en la más tremenda lucha que imaginarse pueda. No era la suya el alma de todas las *girls*, sino la de otra alucinada, de otra falena que iba a quemarse en la inmensa ciudad de la película. No había surgido, porque los *studios* estaban repletos de muchachas lindas y hambrientas aguardando al piadoso director que les arrojase un mendrugo. Y así, al cabo de varios meses de un trágico ir y venir, había tenido que conformarse con el destino, tratando de hundir en la subconciencia de los automóviles y las toaletas fastuosas, la gloria y la popularidad traducida en la petición constante de retratos “con autógrafo”... Algo había de ello, mas Hazel Van Buren, como buena *flapper* encausó sus ambiciones con la realidad, haciéndose la vida lo más amable posible. A cambio de un *Rolls Royce* conformóse con un auto de alquiler, ofrecido directamente por sus amigos, y los grandes cabarets trocáronse en los salones de baile de a centavo, los *penny dance*, donde el *shimmy* corre por las tarimas envolviendo a todos los cuerpos con una roja lujuria (“Che Ferrati, inventor”, p.17-8).

- ¿Y le gusta?
- ¿Qué?
- La literatura latina de América
- Se sonrió.
- ¿Sinceramente? No.
- ¿Y la de la Argentina?
- ¿En particular? No sé... ¡Es tan parecido todo... tan mejicano! (*Miss Dorothy Phillips*, p. 452)

A seguir, a cena cómico-patética protagonizada por Hazel e Granados no relato de Noriega:

Una de esas noches... Hazel estaba más locuaz que de costumbre.
 – Tengo un hambre! – exclamaba entre bocado y bocado- Nos han tenido cuatro horas en el set, al aire libre, danzando como si fuéramos locas. Es una película de la Revolución Francesa y creo que allí figura un señor con un nombre extravagante: Ribespirre o algo por el estilo. Lo grave es que bailamos semidesnudas, apenas cubiertas con unos trapos de colores y una gorrita curiosa... Oí que el director nos llamaba *sans-culottes*... Qué quiere decir eso, Freddy?
 Freddy, imperturbable, recordó todo su Michelet... y desató su elocuencia en una forma agresiva para los clientes silenciosos, quienes principiaron a observarlo con largas miradas bovinas.
 – Bueno, *dear*... No hables tanto, interrumpió Hazel, alarmada ante aquel torrente interminable. Pero su intuición femenina le hizo comprender, con sólo mirar el rostro de Granados, que había matado una ilusión... Y añadió melosamente.
 – Cuántas cosas sabes, amigo Freddy!... Yo que creía que en México nadie sabía leer... (“Che Ferrati, inventor”, p. 20).

Uma personagem peculiar nessa galeria de tipos é Ferrati, quem dá título ao relato de Noriega, um argentino fura-vidas, verborrágico, com pretensões de filósofo. Nesse caso, trata-se de uma figura construída a partir de um sistema de referências, misto do qual participa o cinema, mas que privilegia principalmente a literatura, em particular o teatro *costumbrista* de Florencio Sánchez (há uma menção explícita a *M’hijo el doctor*) e um difuso imaginário de prosápia “gauchesca” no qual se sucedem a vasta planura, o chimarrão, os crepúsculos do sul, a adolescência de Ferrati em Buenos Aires (onde seu pai o enviara para que retornasse ao lar transformado em *doctor*), os descaminhos de uma “alma escrava de la imaginación” e dada às invenções (como a de um fracassado aparelho elétrico destinado a provocar chuva, digno de algumas personagens de Arlt), a decisão de emigrar a essa terra na qual “las ideas valen más que los títulos”, os primeiros meses nos Estados Unidos (período no qual Ferrati se torna secretário de um rico comerciante de Maracaibo ao qual rouba um bom dinheiro numa noite de festa), sua incursão no cinema como figurante em troca de cinco dólares diários e, finalmente, num retorno ao presente da história narrada, a invenção do “set em miniatura” que determina a súbita escalada de Ferrati ao posto de diretor artístico:

(...) un poco de ingenio, ché. Se me ocurrió construir un pequeño set en miniatura. Eso fue todo, Quiero decir que con esto la *Superb Picture* en vez de construir un desierto enorme, con oasis y ciudades lejanas, apenas fotografió con doble exposición, sobre mi miniatura, los conjuntos humanos, ahorrando cien mil dólares” (“Che Ferrati, inventor”, p.19-20).

Artífice de truques geradores de ilusão (e de dividendos), o argentino Ferrati e a nova invenção à qual consagra seus esforços naquele momento – uma “preparación

maleable para ser modelada sobre los rostros” (p. 20) – desempenharão de imediato um papel decisivo na aventura protagonizada por Granados.

Delineadas as personagens e as situações-marco, ambos os relatos se voltam ao mundo das sombras “visto por dentro”, para recorrer à expressão título das crônicas de Noriega. Visto por dentro do *set* e em plena rodagem no caso de Quiroga, pois conduz a personagem Guillermo Grant até os estúdios da Universal e revela por seu intermédio a formidável mescla de artifício e efeito de verdade inerente à estética fílmica clássica norte-americana:

A las diez estaba en los talleres de la Universal... de modo que pude seguir 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 es que los actores lleguen a expresar con naturalidad una emoción cualquiera ante la comparsa de tipos plantados a un metro de sus ojos.

En el teatro, a quince o treinta metros del público, concibo muy bien que un actor, cuya novia está junto a él en la escena, pueda expresar más o menos bien un amor fingido. Pero en el estudio 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 ha 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 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, estos seres que nos muestran luego en la totalidad del *filme* una caracterización sumamente fuerte (...)

Y de paso sea dicho: todo el concepto latino del cine vale menos que un humilde *filme* yanqui. Aquél pivota entero sobre la afectación, y en éste suele hallarse 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 (“Miss Dorothy”, p. 449-50).

Sinceridade forjada, arquitetada por meio uma vassoura e do primeiríssimo plano de dois olhos melancólicos que a contemplam (mas o espectador da sala escura “não saberá” disso e se sentirá olhado por esses olhos); sinceridade fingida mas eficaz e, nesse sentido, “verdadeira”. Evidenciar o artifício e ao mesmo tempo celebrar seu poder de ilusão parece ser gestos indissociáveis da escrita *quiroguiana*.

Não menos jocosa, embora de matizes mais amargos, é a visão “por dentro” que mostra o conto de Noriega, quem depois de apresentar Ferrati, desdobra na ficção um conjunto de situações que possibilitam intercalar um sem-número de considerações críticas acerca das condições laborais dos figurantes, da importância crescente e as boas doses de arbítrio dos diretores consagrados, da assimilação de atores e cineastas europeus pela indústria americana, do papel fundamental dos agentes publicitários na ascensão e queda dos astros, do talento de várias figuras célebres (é neste ponto que as observações críticas sobre Chaplin, Pola Negri, Valentino, Gloria Swanson, Antonio Moreno etc. são postas em boca de um obscuro figurante escocês). De certo modo, cabe afirmar que na passagem de um conto ao outro o acento desloca-se do técnico, dos artifícios estritamente fílmicos (primeiro plano, montagem clássica etc.) para o sociológico

(artifícios que regem a lógica do *star system* e da economia a ele atrelada). Mas é possível separar esses planos? A peripécia central do relato de Noriega não evidencia precisamente o caráter indissociável de ambos?

Resumo alguns aspectos significativos da trama: em plena rodagem morre inesperadamente o astro francês recentemente importado para Hollywood, Henry Le Goffic, a quem Granados se assemelha, conjuntura na qual irrompe a nova invenção de Ferrati, possibilitando ao mesmo tempo evitar a perda de milhões por parte dos produtores, que Granados “deixe” a condição de figurante enriquecer o inventor. De fato, a pomada Ferratine (o artifício técnico, por assim dizer) situa-se numa espécie de encruzilhada na qual parecem confluir, para colidir de imediato, as ilusões de todos: espectadores, figurantes, empresários – estes últimos, os únicos que realizarão seu sonho: o lucro.

O caráter estreitamente imbricado e conflitante dessas ilusões coexistentes revelar-se-á à medida que o leitor se aproxima do desfecho: por um breve intervalo de tempo, Granados acreditará que finalmente se apresenta a chance de sair do anonimato, de elevar-se à condição de protagonista. É verdade que a fortuna parece ter escolhido um caminho bastante sinuoso: para demonstrar sua destreza interpretativa, Granados tem que representar a outro (até aqui, nada de estranho, é precisamente o que faz um ator); tem que representar a outro... representando um outro. E, num gesto de ironia redobrada, Noriega faz reconhecer ao diretor Roy Margram que o duplo é muito melhor que o original, que sua atuação é mais versátil, mas que isso não basta para que Granados se torne *alguém*, pois seu lugar no sistema já foi estabelecido e é o lugar do outro, embora a preço muito mais baixo.

Cito:

Los primeros días la “duplicación” despertó la curiosidad y el humorismo de Federico Granados. Eso de verse rodeado de varios centenares de extras; respetado por una multitud de fotógrafos... ¡ hacía sonreír por dentro. Un pobre diablo de cinco dólares a la semana transformado en un gran señor! nadie se dio cuenta de la mixtificación.

Roy Margram, astuto como buen inglés, le mostró en la pantalla privada del *studio*, las películas de Henri Le Goffic. Así le fue posible copiar todos los movimientos, las expresiones, los tics...

Roy Margram, desde su sillón, se admiraba ante la versatilidad de Granados

– Bendito sea Dios! La muerte de Le Goffic me llena de un impío gozo, porque hemos acabado por hallar un Le Goffic superior...

– Me llena usted de júbilo, Mr. Margram. Y así espero que, al terminar esta película, acabaremos con Le Goffic y entonces trabajaré yo, con mi alma y mi cuerpo para hacer obras maestras.

– Está usted equivocado, mi pobre amigo. Usted, *para toda la vida*, tendrá que ser Le Goffic, pues en caso contrario no sería más que un simple extra...

Granados sintió que el mundo le daba vueltas; un doble para toda la vida!

– Mr Margram, sálveme Yo tengo talento, yo puedo hacerme célebre

Margram, conmovido respondió:

– No sueñe. Usted ha muerto y si se empeña en resucitar todos los millones de la Superb Pictures volverán a hundirlo en la tumba...

Los directores llegaron...

– Mr Le Goffic – permítame que así le llamemos - venimos a felicitarlo y a dejar ultimados enojosos asuntos financieros. Su éxito ha sido grandioso y no es justo que le paguemos su mismo sueldo de cinco dólares diarios... Hemos creído justo hacer un contrato confidencial... por ciento cincuenta dólares a la semana.

Granados brincó, rojo de indignación.

– Creen ustedes que ignoro el sueldo de Le Goffic?... ¡Tres mil quinientos dólares a la semana, y yo, que soy *el mismo artista* voy a percibir ciento cincuenta!
Los caballeros mostraron su asombro. ¿Cómo iba a ser el *mismo*? Le Goffic era una verdadera estrella, en tanto que “el señor” había sido hasta unos cuantos días antes un simple *extra*... La discusión se hizo interminable, hasta que convinieron, inflexibles, en cederle seiscientos dólares semanarios (“Che Ferrati, inventor”, p. 36-38).

Se houvesse que atribuir uma moral ao episódio, poderia afirmar-se que a moral é esta: para a máquina de sonhos, “parteira” de celebridades e de ilusões *ninguém é alguém*, todos os sujeitos podem ser intercambiados, trocados, substituídos. É claro que a lógica inerente à maquinaria faz com que nem todos os joões-ninguém valham o mesmo, que uns valham mais e outros menos segundo as circunstâncias. De qualquer forma, uma coisa é segura: para os empresários, quanto menos custe trocar um joão-ninguém por outro, melhor; e quanto mais joões-ninguém estejam envolvidos, mais barata a substituição.

Do outro lado da tela e fora dos estúdios, na “vida real”, a ilusão consoladora de Granados, sua necessidade de ser *alguém* em algum lugar, termina estilhaçando-se pouco mais tarde contra a frivolidade da *girl* Hazel Van Buren, na qual depositara erroneamente seus frustrados “desejos de individualização”. Com efeito, enquanto a situação vai se complicando para o mexicano, que deve interpretar a sua personagem durante mais tempo, dentro e fora dos sets, que deve carregar cada dia mais horas sua máscara para satisfazer os editores publicitários – e cuja farsa é descoberta pela co-protagonista do filme ao rodar uma cena amorosa com Federico –; enquanto isso ocorre, Granados se consola pensando que, ao menos para sua *girl*, ele é ele e não o outro, que talvez a chave de sua felicidade resida em revelar o mistério a Hazel. Mas a esperança cai logo por terra: “¿Y si Hazel se enamoraba más de su Henry Le Goffic que de su propio yo actual? Son tan extrañas las mujeres...” (p. 40). Desnecessário dizer que do pensamento ao ato há apenas um passo, que Hazel se sentirá cada vez mais atraída pela imagem do astro; e *flapper*, ao fim e ao cabo, não deixará de aproveitar uma oportunidade que se lhe apresenta em Sunset Boulevard para aproximar-se de Le Goffic/Granados, dirigi-lhe “una sonrisa canalla e insinuante” e não muito depois envia uma carta tentando marcar um encontro. Como se não bastasse, Granados recebe um último golpe ao ser informado de que sua mãe se encontra gravemente enferma, fato que o leva a exigir o pagamento do contrato, enviar o dinheiro ao México e aventar a hipótese de suicídio, dado o insuportável dessa dupla/nula vida.

Ao longo desse processo, os sentimentos de Granados por Ferrati (vaidade satisfeita e salário quintuplicado) mudam de tom. Primeiro prevalece o rancor, o qual gera recriminações retrucadas com perspicácia pelo argentino:

– ¡Egoísta y mal amigo!... No has tenido empacho en matarme, en hacerme perder mi propio espíritu, con tal de ganar dólares...
Ferrati, dándole palmaditas en la espalda, explicó:
– Calmate, Federico. Yo te he dado la fortuna, como si la hubiera lazado en la pampa para traértela amarradita. Tenés dinero, gloria, todo lo que puede ambicionarse. ¿Qué no eres ya Federico Granados sino Le Goffic? Qué babosada,... Si lo mismito es una cosa que otra,

tonto. Al fin nadie sabe lo que seremos mañana, en la tumba; ¿qué importa, pues, ser otra cosa en vida? (“Che Ferrati, inventor”, p. 40).

Pouco depois, no ápice do desespero, Ferrati se torna para Granados uma mescla de testamenteiro, confessor e conselheiro:

Ferrati, con una elocuencia torrencial comenzó a hablar
– Las mujeres no valían la pena... ¡pura macana, compadre! ¿Matarse por una?... Eso era confesar la derrota de Federico Granados ante Le Goffic. Apenas una estúpida manera de concederle la satisfacción de una carcajada de ultratumba. ¡No, señor! ... Debía arrojar a patadas a la *flapper* y luego era menester que luchara contra sí mismo hasta lograr que Le Goffic fuese inferior a Federico Granados... ¿Qué lograba con el suicidio? Desaparecer del mundo en los precisos instantes en que iba a ser millonario. Porque – como dijera en otra ocasión – lo mismo resultaba ser una cosa que otra, si a la larga, a la hora de la muerte, habríamos de transformarnos en una forma definitiva. Al matarse, pues, iba a ser otro, quién sabe qué, gusano, flor, árbol o musgo... (“Che Ferrati, invento”, p. 45).

É em passagens como esta que o discurso de Ferrati, mistura de pragmatismo, picardia e “metafísica”, evoca a linhagem gauchesca dos Vizcacha ou de outras personagens congêneres. Se nesse jogo ninguém é alguém, se “*lo mismo resulta ser una cosa que otra*” porque a “identidade” de todos foi confiscada e/ou é uma ilusão passageira – fato que a morte corrobora de forma drástica –, melhor ser outro em vida, milionário, segundo prega a moral de Ferrati. O final desta história? Dissuadido de abandonar a vida, Granados opta pelo retorno à *tierruca* de origem:

Federico Granados dejaba Los Angeles a sus espaldas... Se llevó la diestra a la bolsa. Palpó sus billetes... y el simple tacto de aquellos miles de dólares le infundieron una tranquila seguridad del porvenir. México, su México, era muy grande. Algo había de hacer en su *tierruca*, sin necesidad de cambiarse el rostro o de cambiarse el alma...
Y por primera vez al cabo de varios meses Granados tuvo la sensación exacta de que había muerto Le Goffic (“Che Ferrati, inventor”, p. 49).

Entre a ida e a volta de Granados, os pesos e as medidas se alteraram: na ida, quinhentos dólares no bolso e um capital de ilusões; no regresso, alguns milhares de dólares capazes de infundir certa confiança no futuro, mas nenhuma ilusão com respeito à máquina de sonhos; uma máquina que no trajeto desenhado pela narrativa, ao exhibir seus mecanismos internos, ao ser captada “por dentro” e a partir de vários ângulos, revela sua dimensão de engodo, de sonho prometido e quase sempre frustrado.

Se no texto de Noriega o fim das ilusões e o retorno ao real ocorrem sob o signo da viagem efetiva, da volta à terra de origem, o fim das ilusões de Guillermo Grant, protagonista do relato de Quiroga, ocorre sob a forma do despertar (resta saber de quem), metáfora da viagem imaginária empreendida a cada noite na sala escura, depois na rua, no quarto, na mente. Como se assinalou, os pormenores dessa viagem/devaneio, que contém e inclui uma segunda –, a viagem imaginária de Grant a Hollywood com o propósito de conquistar Dolly –, convocam uma e outra vez o cinematográfico como repertório de papéis e condutas a assumir, de alternativas e peripécias possíveis, como horizonte de compreensão do que acontece (nesse sentido, destacam-se as numerosas

cenar do conto não somente arquitetadas como um filme, mas que o explicitam como tal). Nesse caso, trata-se de um percurso que apesar de evidenciar truques, artifícios e convenções, recorre a um tom menos severo e mais bem humorado que o de Noriega, um tom de comédia sentimental com direito a confusões, encobrimentos e decepções momentâneos mas que previsivelmente, como exige o gênero, acaba em *happy end*, o qual para o ideário hegemônico da indústria *hollywoodiana* costumava ser e costuma ser ainda sinônimo, aqui, de casamento.⁸ Se a narrativa de Quiroga de fato concluísse nesse ponto, com a boda iminente de Dorothy Phillips e Guillermo Grant; se concluísse inclusive com o projeto de transformar “o vivido” em roteiro de uma fita futura, como sugere um amigo influente do casal, o jogo da ilusão sairia vitorioso. Ocorre, entretanto, que o sonhador acorda e volta a ser um “pobre diabo” – ou um escritor, o que provavelmente para Quiroga, em mais de uma oportunidade, foram quase sinônimos:

Pero esto es un sueño. Punto por punto, como acabo de contarlo, lo he soñado... No me queda sino para el resto de mis días su profunda emoción, y el pobre paliativo de remitir a Dolly el relato – como lo haré en seguida- con la siguiente dedicatoria: A la señora Dorothy Phillips, rogándole perdone las impertinencias de este sueño, muy dulce para el autor (“Miss Dorothy Phillips”, p. 463).

Impossível determinar com segurança quem enuncia as últimas frases do sonho/viagem/roteiro/conto que lemos, se Guillermo Grant – transformado em escritor profissional em *El espectro*, outro dos contos de Quiroga –, ou se o próprio Quiroga – que assinou algumas críticas cinematográficas com o pseudônimo de *El esposo de Dorothy Phillips*. Mas aplicando a filosofia de Ferrati, se poderia dizer que neste caso “lo mismo resulta ser una cosa que otra” e que tanto num caso quanto n’outro o ato de acordar restitui a distância, torna consciente a ilusão sem chegar a cancelá-la. Por isso se escreve o conto, celebração e denúncia ao mesmo tempo.



RESUMEN

El ensayo propone una lectura comparada de dos relatos de tema cinematográfico: *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919), del uruguayo Horacio Quiroga y *Che Ferrati, inventor* (1923), del mexicano Carlos Noriega Hope. Se examinan, entre otros aspectos, la presencia del registro crítico-ensayístico en la ficción, la puesta en evidencia de estereotipos y clichés, el juego ilusión/desvelamiento instaurado por la trama en relación a la “máquina de sueños”.

PALABRAS-CLAVE

Horacio Quiroga, Carlos Noriega Hope, ficción de tema cinematográfico, Literatura Hispanoamericana

⁸ Cf. a esse respeito o breve ensaio do mexicano TORRES BODET. *Meditación escéptica sobre los finales*, p. 46-50.

BIBLIOGRAFÍA

- TORRES BODET, Jaime. Meditación escéptica sobre los finales. In SCHNEIDER, Luis. *La cinta de Plata*. Crónicas cinematográficas (1925-6) México: UNAM, 1986. p. 46-50.
- GÁRATE, Miriam. Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que... Em torno a Miss Dorothy Philipps, mi esposa. In: ATAS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC (Julho de 2007). Site: <http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposio.asp>.
- GÁRATE, Miriam. Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXIV, n. 222, p. 101-114, enero-marzo 2008.
- GÁRATE, Miriam. Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo. *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 10, p. 170-183, 2008.
- MAHUERHOFER, Hugo; A psicología da experiência cinematográfica (tradução de Psychology of Filme Experience (1966)). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1986. p. 375-380.
- MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la ciudad de México*. Periodistas del cine mudo. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.
- NORIEGA HOPE, Carlos. Che Ferrati, inventor. In: _____. *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*. México: IBNA/Premia editora, 1936. p.23-49.
- NORIEGA HOPE, Carlos. *El mundo de las sombras: el cine por dentro y por fuera*. México: Librería Editorial Andrés Botas e Hijo, 1921.
- NORIEGA HOPE, Carlos. El cine hablado. In: MIQUEL, Ángel (Org.). *Los exaltados, Antología de escritos sobre cine em periódicos y revistas de la ciudad de México. 1896-1929*. Guadalajara: Univ. De Guadalajara, 1992. p. 177-178.
- QUIROGA, Horacio. “Griffith y las miradas expresivas” (1920); “Las cintas de ultratumba” (1920); “Los intelectuales y el cine” (1922); “Cine de ultratumba” (1922). In: GALLO, Gaston (Comp.). *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 1997. p. 66-68; 141-142; 286-290; 310-311.
- QUIROGA, Horacio. Miss Dorothy Phillips, mi esposa. In: _____. *Todos los cuentos*. Edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Colección Archivos: ALLCA XX, 1996. p. 436-463.
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica*. Sueños de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.