

A ATRIBULADA ADAPTAÇÃO POR DAVID LYNCH DO LIVRO *DUNE* PARA FILME E O IMPACTO RESPECTIVO NA SUA OBRA FUTURA¹

DAVID LYNCH'S TROUBLED ADAPTATION OF *DUNE* FOR CINEMA,
ALONG WITH ITS IMPACT ON HIS FUTURE WORK

Luís Carlos S. Branco²

RESUMO: *Dune* (1965), de Frank Herbert, é uma obra literária de Ficção Científica portentosa. Para além da densidade material (tem cerca de novecentas páginas), é uma obra de grande escopo, onde perpassam várias problemáticas ainda hoje relevantes, ligadas à organização social, a ética, a religião e o meio ambiente. Ao serviço desta visão, o autor concebeu toda uma geografia e cosmologia de raiz. À primeira vista, parece muito cinematográfica, e é-o, mas isso não quer dizer que seja de fácil adaptação cinematográfica. Pelo contrário, é uma obra quase impossível de transpor para a linguagem cinemática. Vários autores tentaram e falharam clamorosamente, sendo a mais célebre dessas tentativas a que foi encetada por David Lynch, em 1984. Assim, o objetivo principal deste artigo é o de visitar criticamente e explorar as razões de fundo que conduziram a que essa adaptação falhasse e, por fim, assinalar que foi precisamente devido a esse passo em falso que Lynch conseguiu, subsequentemente, realizar verdadeiras obras primas cinematográficas, criando um universo idiossincrático, o qual podemos denominar por lyncheano.

Palavras-Chave: *Dune*; Frank Herbert; David Lynch; Nova Hollywood; Adaptação.

ABSTRACT: Frank Herbert's *Dune* (1965) is a work of science fiction of ambitious scope, coming in at around nine hundred pages and dealing with several interrelated and still contemporary areas of interest connected with issues of social organization, ethics, religion and the environment. In the service of his vision, Herbert conceived a whole geography and cosmology from scratch. At first sight, it all appears highly cinematic, and it is, but that has not meant that it is easy to adapt cinematically. On the contrary, it has proven almost impossible to transpose into cinematic language. Several attempts have tried and notoriously failed, the most famous being that of David Lynch in 1984. Accordingly, the principal objective of this article is to critically revisit the explanations for Lynch's failure, and then to argue that it was precisely on

¹ Este trabalho foi elaborado com apoio financeiro da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia), através da Bolsa de Doutoramento (ref. 2022.11303.BD), com financiamento compartilhado pelo Orçamento de Estado (fundos nacionais do MCTES) e pelo Fundo Social Europeu (FSE), e do Programa Por_Centro (no âmbito do projeto UIDB/04188/2020).

² Bolseiro de doutoramento FCT, em Estudos Culturais. Entre 2020 e 2022, foi bolseiro pela Universidade de Aveiro, e docente no Departamento de Línguas e Culturas da mesma instituição. A sua tese de doutoramento, na qual tem vindo a trabalhar, intitula-se *O Cinema da Consciência: A Filmografia de David Lynch à Luz dos Estudos da Consciência de António Damásio e Amit Goswami*. Como dramaturgo e poeta, representou Portugal em diversos certames literários e teatrais internacionais, e tem obra dispersa publicada.

account of this failure that Lynch was subsequently to create the cinematographic masterpieces that followed it, creating in the process a universe so idiosyncratic that it has earned its own adjective; lynchean.

Key-words: *Dune*, Frank Herbert; David Lynch; New Hollywood; Adaptation

Irei dar conta, neste artigo, de vários aspetos da difícil e, a vários níveis, paradigmática adaptação do extenso livro, e hoje já um clássico da Ficção Científica, *Dune*, pelo cineasta David Lynch. Para isso, descreverei as várias vicissitudes decorrentes dessa tarefa cinematográfica ciclópica e, concomitantemente, aportarei esses factos a uma visão eminentemente analítica. Porém, antes disso, começarei por elencar as principais características da referida obra literária do escritor Frank Herbert e, de seguida, de modo breve, traçarei a cronologia crítica das diversas adaptações cinematográficas tentadas ao longo do tempo, explicitando o porquê de serem transposições mal conseguidas.³

Após essa necessária contextualização prévia, entrarei no coração da obra lyncheana, aprofundando a sua análise ao longo de vários pontos, e concluirei averiguando do seu impacto na obra cinematográfica futura do autor.

1 Ressonâncias do real nos mundos (im)possíveis de *Dune*

a) *Mundos Impossíveis*

Dune é uma obra fundacional de Ficção Científica, publicada em 1965, por Frank Herbert (2016). Foi premiada por diversas vezes. Ganhou o Nebula Award e é um dos livros mais vendidos de todos os tempos, dentro desse género. À sua saída, este livro que, de alguma maneira, serve de contraponto a outra grande obra, a trilogia d' *A Fundação*, de Isaac Asimov, foi altamente elogiado por Arthur C. Clarke e outros. Grosso modo, teve um acolhimento crítico muito favorável. Dado o seu sucesso transversal, o autor escreveu, depois, várias sequelas: *Dune Messiah*, *Children of Dune*, *God Emperor of Dune*, *Heretics of Dune* e *Chapterhouse*.

Em 1957, Herbert viajou para Florence, com o intuito de visitar as dunas de Oregon, onde o Departamento de Agricultura dos Estados Unidos estava a implementar um programa para tentar estabilizá-las. Ele pretendia fazer uma reportagem, mas acabou por não a escrever. No entanto, inspirado pelo que lá pôde observar, começou a pesquisar e a escrever os primeiros esboços de *Dune*. O planeta deserto Arrakis, central na obra, bem como o fundo eminentemente ecológico basearam-se, em grande medida, nessa visita. Herbert demorou ainda alguns anos a erguer os longínquos mundos e a intriga da obra. Os primeiros textos de *Dune* foram publicados

³ Parece evidente, tal como nos sugerem Marcia Veirano Pinto e Tiago Marcondes Valente, que Literatura e Cinema sempre se influenciaram: “a literatura teve papel fundamental na criação de técnicas e no desenvolvimento de recursos que hoje constituem a linguagem cinematográfica. O cineasta D. W. Griffith, diretor de *Judith of Bethulia* (1914), afirma ter se inspirado em passagens de Charles Dickens para buscar novas formas de movimentação de câmeras (como tomadas panorâmicas e *close-ups*). Da mesma forma, escritores como Hemingway e Steinbeck comentam a influência do cinema na literatura, principalmente na questão da centralidade do foco narrativo em um único personagem e na diminuição da onisciência de seus narradores. (PINTO; VALENTE, 2020, p. 155). No entanto, o trânsito entre ambas sempre foi, particularmente, problemático, sobretudo, quando, se pretender fazer cinema a partir de obras literárias.

na revista *Analog*, em dezembro de 1963 e em fevereiro do ano seguinte. Herbert enviou o texto final para cerca de vinte editores, que o rejeitaram sucessivamente. Apenas a Chilton Books, uma editora especializada em manuais técnicos, teve a coragem de o publicar.

Foi editado em agosto de 1965, sem que nada fizesse prever o seu êxito. Note-se ainda que, para além do mais, era um cartapácio, um livro denso, com cerca de 900 páginas na versão *hardcover* e 400 em *paperback*, o que ia contra as preferências dos leitores de Ficção Científica da época que preferiam narrativas mais curtas. Podemos então interrogarmo-nos acerca do que terá, de facto, espoletado o sucesso do livro? Na verdade, ele não foi imediato e foi sendo construído ao longo do tempo, mormente nas décadas de 60 e 70:

Embora o romance *Dune* tenha sido laureado com os prestigiados prêmios Nebula e Hugo, os dois prêmios de ficção científica de maior importância mundial, o livro não se transformou num sucesso comercial do dia para a noite. A sua base de fãs foi sendo construída ao longo dos anos 60 e 70, com o livro a circular em comunidades *squats*, comunas de índole variada, laboratórios e estúdios, enfim, em qualquer lugar onde a ideia de transformação global parecesse atraente. Cinquenta anos depois, é considerado por muitos como o maior romance do cânone da FC e vendeu milhões de exemplares em todo o mundo. (KUNZRU, 2015)⁴

Ou seja, a dimensão política, utópica, antissistema capitalista do livro terá sido assaz apelativa para diversos setores da sociedade que pugnavam por vias alternativas. Por outro lado, ao contrário do que a citação supra sugere, não devemos menosprezar a importância dos prêmios literários atribuídos a *Dune* (o Nebula atribuído em 1965, e o Hugo em 1966), pois granjearam prestígio artístico e literário ao autor e à sua obra e, certamente, isso teve um efeito positivo na sua venda e difusão.

Além disso, as características particulares da Chilton, que tinha a sua base numa cidade central dos Estados Unidos, Filadélfia, que era economicamente forte, e vendia por todo o país algumas das mais bem sucedidas revistas comerciais, destinadas a um público amplo, como era o caso da *Motor Age*, dedicada a carros e motos, da *Jewelers' Circular*, dedicada à joalheria ou a divertida *Dry Goods Economist*, sobre economia, certamente ajudaram. A editora investiu bastante no livro, que era caso quase único no seu catálogo. Além disso, devido à sua consabida experiência com as revistas, a Chilton possuía uma excelente rede de distribuição. Isto permitiu que fosse possível encontrar exemplares de *Dune* à venda praticamente em qualquer parte do país. Não era uma editora obscura, era uma casa editorial popular e comercialmente muito bem-sucedida.

Para esse paulatino e crescente sucesso de *Dune* não é também despidendo aduzirmos a apetência pelos mundos da Ficção Científica do público e dos artistas da década de 80. Por exemplo, George Lucas mencionou amiúde, nas entrevistas da época, a importância da obra de Herbert.

Em suma, todos os fatores acima expostos, em conjugação, contribuíram, sem a menor

⁴ Todas as retroversões de Inglês para a Língua Portuguesa, inclusas, e doravante assinaladas, com o texto original em nota de rodapé, neste artigo, são da minha autoria. No original: "Though *Dune* won the Nebula and Hugo awards, the two most prestigious science fiction prizes, it was not an overnight commercial success. Its fanbase built through the 60s and 70s, circulating in squats, communes, labs and studios, anywhere where the idea of global transformation seemed attractive. Fifty years later it is considered by many to be the greatest novel in the SF canon, and has sold in millions around the world." (KUNZRU, 2015)

dúvida, para o sucesso da obra. No entanto, pessoalmente, e como veremos em alguns pontos deste artigo, considero que o profetismo contido nela foi um dos fatores mais proeminentes para o alcance de leitores, pois o livro oferecia uma visão de futuro a um público que, em plena Guerra Fria, estava sedento dela.

A diegese da obra desenrola-se num futuro muito longínquo, nos anos 10.000, no espaço sideral, que é dominado por uma casta feudal interestelar, constituída por várias casas nobres, que vão repartindo o poder entre si. Cada uma delas prevalece em determinado planeta e detém um certo grau de autonomia. Hierarquicamente, devem obediência ao Imperador.

O foco diegético centra-se numa dessas castas, os Atreides, arquirrivais dos Harkonnen, que são liderados pelo Barão Vladimir. Contudo, o próprio Imperador, Padishah Shaddam IV é um inimigo fidalgo, dissimulado, dos Atreides. A certa altura, ele ordena ao Duque Leto Atreides, pai do protagonista, Paul, que deixe o planeta Caladan, um mundo frutuoso e oceânico, e que vá, com a sua família e a sua comitiva, para Arrakis, o planeta seco, arenoso e deserto, também conhecido por *Dune*. Este planeta é muito importante, pois, é lá que se produz a especiaria Melange, um bem raro e essencial para o império. Ela prolonga a vida, facultas as viagens interplanetárias e é expansora da Consciência Humana.

Ao chegar lá, Leto é traído pelo seu médico pessoal, Suk Wellington Yueh, que estava em conluio com o Imperador e o Barão Harkonnen, sendo barbaramente assassinado. A sua concubina, Lady Jéssica é obrigada a fugir. Ela faz parte de uma ordem de magas, a Bene Gesserit, que conseguem dominar os outros através do uso dos poderes místicos da voz, e que vêm, desde à inúmeras gerações, a tecer um programa genético secreto com vista à criação do Messias, um ser poderosíssimo, que várias escrituras anunciam. O seu filho, Paul, foge com ela. Ele é a personagem principal da obra. Em Arrakis, juntam-se aos estranhos nómadas Fremen, uma civilização ligada à Melange, sobre a qual se sabe muito pouco. Este povo consegue viver num ambiente quase desprovido de água e conduzem os temidos Vermes Gigantes das Areias, que chegam a atingir dezenas de quilómetros de comprimento.

Ao tomar Melange, Paul começa a revelar estranhos poderes, incluindo o de presciência. Os Fremen do deserto acham que ele é o seu Mahdi, o libertador do seu povo face ao poder imperial. Paul e eles, coadjuvado pela sua mãe e pela sua irmã, Alia, e pela sua concubina Chania, desencadeia uma guerra contra o Império, que acabará por vencer. Inicia-se, então, a Jihad, a Guerra Santa dos Fremen.

b) Ressonâncias do real

Note-se que, muito mais do que o enredo ou a intriga propriamente dita, o que faz de *Dune* uma obra ímpar da Ficção Científica é a originalidade e consistência com que os seus mundos são criados e, sobretudo, o pensamento crítico que lhe subjaz. Contra os ditames do género na época, não há referências a computadores e robôs. Porém, há uma tônica na questão ecológico-ambientalista. Neste sentido, foi uma obra inaugural, pois, em certa medida, deu origem a um subgénero. Obras de Ficção Científica, com um teor ecológico, como *A Door into ocean* (1986), escrito por Joan Slonczewski, e *Red mars* (1992), de Kim Stanley Robinson, não existiriam sem as portas abertas por Frank Herbert. A sua descrição de Arrakis como uma entidade viva, quase dotada de consciência e vontade próprias, consubstancia a noção de Gaia, propalada, muitos anos depois, pelo investigador James Lovelock.⁵

⁵ O químico e ambientalista James Lovelock, ao formular a sua Teoria de Gaia, postula que a massa de matéria viva

Encontramos também no livro um pensamento correlato ao pós-colonialismo, que se pode observar na queda do Imperador, deposto pela revolta de membros de colônias; neste caso, os Fremen, que tinham sido avidamente explorados para produzir Melange. Isso remete-nos para as riquezas desses territórios (ouro, petróleo, diamantes, etc.) usualmente usurpadas pelas metrópoles.

As questões de gênero também estão muito presentes em *Dune*. As mulheres, por um lado, são concubinas, e parecem relegadas para segundo plano, por outro, secretamente, como fica demonstrado pelo poder exercido pela Bene Gesserit, têm um papel importantíssimo no curso da História. São mulheres arrojadas que lutam pelo poder. Aliás, Herbert é pródigo em questionar o messianismo de qualquer tipo e o papel dos homens-providência. Ele põe completamente em causa o papel dos heróis e dos líderes. Em correlação com a sua visão holístico-ecologista, a Humanidade, para ele, é um todo. *Dune* é, assim, um libelo contra o egoísmo e contra as ferozes lutas intestinas de poder. Repare-se que, embora haja humanidade em Paul Atreides, ele não é capaz de impedir a guerra sangrenta que ele próprio começou:

Nas ações de Paul Atreides [...] e na sua atitude perante tudo aquilo que consegue adivinhar sem conseguir impedir, a mensagem ecológica funde-se com a mensagem política [...] o espaço disponível entre a intenção expressa do autor (que sempre disse querer denunciar principalmente o fascínio com líderes carismáticos) e a margem interpretativa do texto (não é que o problema sejam os falsos messias; é que mesmo os *verdadeiros* messias podem não ser a solução) acaba por funcionar a favor do livro. (CASANOVA, 2016, p. 10)

Outro dos aspetos que ressalta nesta obra, e que é um dos que mais seduziram Lynch (e também certamente Alejandro Jodorowsky) é seu arreigado sincretismo religioso. Herbert recorreu a elementos do Islamismo, do Médio Oriente, e fundiu-os com componentes budistas e cristãos. Há também uma profusão de nomes, oriundos de culturas diversas e neologismos vários. O livro, para ser devidamente compreendido, não dispensa uma consulta atenta ao glossário, que se encontra no final do tomo II.

Em suma, o livro *Dune* deve ser enquadrado no amplo movimento de Contra-Cultura dos anos 60:

Há um alinhamento declarado de Herbert com as preocupações ideológicas do movimento americano de contracultura dos anos 1960, visível, por exemplo, através das suas preocupações, insertas em *Dune*, com a ecologia e com os efeitos produzidos pelas drogas alucinógenas. Herbert estava particularmente preocupado com a forma como a humanidade "se impunha ao planeta Terra e lhe infligia danos". Estas ideias manifestam-se no design ambiental dos quatro planetas do romance, em especial no planeta deserto Arrakis. Por sua vez, as

dos planetas, incluindo a Terra, se comporta como um sistema homeostático, pois, zela pela sua própria autorregulação e preservação. Isto sucede quando os níveis atmosféricos de dióxido de carbono aumentam e as plantas, para fazer face a isso, crescem mais, tentando, assim, removê-lo da atmosfera. Ou também, quando a temperatura atmosférica sobe e o fitoplâncton da superfície oceânica produz mais dimetilo de enxofre, e este, funcionando como núcleo de condensação, leva à produção de mais nuvens, ao aumento do albedo do planeta e à conseqüente redução da temperatura atmosférica. Como se vê, estas ações consertadas da natureza parecem configurar mecanismos homeostáticos. Esta posição de Lovelock não é ainda consensual entre a comunidade científica. (Cf. LOVELOCK, 2010)

propriedades da melange, uma droga extraída da areia, remetem-nos, não apenas para o contexto análogo da contracultura dos anos 1960 e respetivo uso generalizado de drogas psicadélicas, mas também para as afiliações anticapitalistas de Herbert: as drogas, acreditava ele, apenas "permitem que as pessoas suportem uma existência de outra forma intolerável" e assim "permanecerem na esteira da produção/consumo". (TODD, 2009, p. 71)⁶

2 Cronologia breve das adaptações cinematográficas do livro *Dune*

Tendo sido *Dune* um livro tão bem-sucedido, é natural que se tornasse uma obra muito apetecível para as grandes companhias cinematográficas, desejosas de replicar esse êxito no grande ecrã. A verdade é que, desde o início, por uma ou outra razão, todas as tentativas falharam redondamente.⁷

Em 1971, a Apjac International, liderada pelo produtor Arthur P. Jacobs, propôs-se filmá-la. Após a recusa do realizador David Lean, tentou-se encontrar outros realizadores, como Charles Jarrott, mas, de facto, o projeto nunca passou desse estado embrionário. Em decorrência, uma produtora de origem francesa, liderado por Jean-Paul Gibon comprou, em 1974, os direitos de *Dune* à mencionada companhia norte-americana. Para a ciclópica tarefa de adaptação cinematográfica e realização, convidaram o chileno Alejandro Jodorowsky. Ele era um criativo e multifacetado artista, muito em sintonia com os valores do movimento *hippie*, advindo das áreas do teatro experimental e da poesia. Mais tarde, tornou-se um dos mais premiados e célebres argumentistas de Banda Desenhada, formando uma famosa dupla com o desenhador Jean Giraud, também conhecido por Moebius.

O projeto deste, então, jovem realizador era megalómano. Ele propunha-se mimetizar o alcance conceptual e a densidade literária do livro com um projeto filmico exuberante e pouco realista. Com a sua lendária indiferença pelos códigos e pelas normas hollywoodescas, quis fazer um filme com uma duração de, pasme-se!, 14 horas. Além disso, pretendia que o elenco fosse composto por ícones culturais. Mick Jagger, Orson Welles, Geraldine Chaplin, Alain Delon e Salvador Dali, que exigiu uma quantidade exorbitante de remuneração para participar, estiveram na calha para fazer parte deste incauto projeto. Por seu turno, Moebius e Chris Foss encarregar-se-iam do desenho dos cenários, naves espaciais, fatos, etc. A banda sonora contaria com Pink

⁶ No original: "Herbert's stated alignment with the ideological concerns of the 1960s American counter culture movement. Meaning is channelled, for instance, through *Dune's* concerns with ecology and the effects of hallucinogenic drugs. Herbert had become concerned with how humankind 'inflicted itself upon the planet'. These ideas are manifest in the environmental design of the novel's four planets and particularly in the desert planet Arrakis. The properties of the melange extracted from the sand, meanwhile, are given meaning here, not only through the analogous context of 1960s counter culture and the widespread use of hallucinogenic drugs, but in Herbert's anti-capitalist affiliations: Drugs, Herbert believed, only 'enable people to endure an otherwise intolerable existence' and so 'remain on the production/consumption treadmill'." (TODD, 2009, p. 71)

⁷ Sobre o fenómeno da adaptação de obras literárias ao cinema, no contexto da cultura de massas, existe, hoje, uma ampla e extensa bibliografia, para a qual remeto. Por exemplo, Mariana Marcon Benoicá e Maria Cristina Weitzel Tavela dizem-nos que: "a literatura de massa é mais comumente adaptada para a linguagem cinematográfica. Além disso, ela é responsável por atrair leitores e auxilia na criação do hábito de leitura, permitindo que o leitor se sinta capaz de explorar outras formas literárias" (BENICÁ; TAVELA, 2014, p. 64). E, nesse sentido, podemos questionar-nos até que ponto a *Dune*, de Herbert, é ou não uma obra de massas. Apesar do seu sucesso, não estou tão seguro que o seja, pois apela a um certo tipo de público com uma cultura e interesses mais vastos do que o leitor médio.

Floyd e Stockhausen.

Porém, só na fase de produção foram gastos dois milhões de dólares. Frank Herbert visitou a unidade de pré-produção, montada por Jodorowsky, e ficou bastante desiludido. Para além do realizador ter tomado liberdades lhe desagradaram, ele achou o argumento, que conheceu 13 versões, demasiado extenso. Enfim, após atribulações de várias ordens, a produção do filme acabou, como seria de prever, por ser cancelada. Este penoso processo foi documentado num filme, intitulado *Jodorowsky's Dune*, lançado em 2013, e realizado por Frank Pavich.

Após esse famigerado descalabro, chegou então a vez de Dino De Laurentiis, que se estava a afirmar no mercado internacional com a sua companhia de produção independente, se aventurar na produção de *Dune* (Lynch, 1984). No intuito de minimizar os riscos, propôs que fosse o próprio Herbert a escrevê-lo. O resultado, para além de redundar num filme mais longo do que seria desejável, foi dececionante para De Laurentiis. Por isso, ele resolveu contratar, em 1979, Ridley Scott, que, algum tempo depois, abandonou o projeto por razões pessoais (a morte trágica do seu irmão) e também por perceber que a escrita do argumento exigiria um longo período, de alguns anos, até estar realmente num nível passível de ser adaptado com sucesso. Entretanto, a jovem filha de Dino, que tinha, por essa época, 27 anos, Raffaella De Laurentiis, produtora e braço direito do seu pai, ficara fascinada com *O homem elefante*, e incitou a contratação do seu realizador: o promissor David Lynch, que estaria na casa dos trinta. O filme, como veremos no decurso deste artigo, foi um fiasco.

Mas apesar deste evidente fracasso e dos inultrapassáveis problemas de adaptação intrínsecos a *Dune*, outros realizadores não resistiram ao seu apelo. Em 2000, John Harrison inteligentemente resolveu contornar o problema da extensão da obra, transformando-a em série televisiva, transmitida no canal temático Sci-Fi. Não sendo uma série espantosa, nem uma adaptação brilhante, contudo, talvez seja a melhor transposição de natureza fílmica que a difícil obra de Herbert conheceu até hoje. Não têm os momentos de génio do filme de Lynch, mas é, do início ao fim, equilibrada e competente.

Mais tarde, em 2008, o canto de sereia que invariavelmente parece estar associado ao livro *Dune*, na sua relação com o grande ecrã, voltou a soar. Houve uma nova tentativa, também gorada, de o transformar em filme. Sob a égide da poderosa Paramount Pictures, esteve envolvido, nestoutro ambicioso projeto, o filho de Frank Herbert, Brian. Vários realizadores foram sendo sucessivamente contratados, entre os quais, Pierre Morel. Mas todos abandonaram o projeto que, após vários percalços, nunca chegou a bom porto.

Mais recentemente, em 2016, o realizador Denis Villeneuve, que já dirigiu duas obras de Ficção Científica, *Arrival* e *Blade Runner 2049*, com apoio da Legendary Entertainment, começou a pré-produção de uma nova tentativa. O elenco é constituído por Timothée Chalamet que interpreta Paul Atreides, Rebecca Ferguson, no papel de Lady Jessica, e um cameo de Javier Bardem. Este filme estreou em 2021, com distribuição assegurada pela Warner Bros.

De algum modo, consciente de algumas das armadilhas que a transposição da obra literária implica, Denis Villeneuve diz que este é apenas o primeiro episódio de dois. Além disso, alguns dos recursos fundamentais, presentes no livro, como os monólogos interiores, não surgem, de modo tão marcado, nesta obra. Visualmente, é uma obra excelente, mas a outros níveis não me parece que o seja. A densidade e a aura de mistério que circunda as personagens e o teor subversivo, revolucionário, do livro original perdem preponderância aqui. Se, em termos de ação narrativa e espetáculo visual, é um bom trabalho, na verdade, não se distingue, por exemplo, dos

muito filmes de super-heróis que pululam hoje em dia.⁸ Isto porque, em grande medida, ele opta pela exuberância, sobretudo visual, e pelo enfoque nas cenas de ação. É um filme que tenta agarrar os espetadores pela sua espetacularidade, por uma certa qualidade de visualidade hipnótica. E isto sucede, claro, em detrimento daquilo que o livro original tem de mais enriquecedor: o seu carácter político subversivo e a sua dimensão de profundidade. Estes dois aspetos não são vinculados na obra de Villeneuve. O seu Paul Atreides não se coaduna com um papel messiânico-revolucionário e comporta-se mais como um super-herói do que como um líder rebelde e antissistema. Por outro lado, os eixos da narrativa são apenas esboçados nesta primeira parte. E isso nota-se de modo não positivo quando, em vez das cenas mais repletas de espetacularidade visual e cinematográfica, nos surgem sequências com menos ação, mais paradas, das quais se esperaria um aprofundamento da intriga e do carácter ambíguo das personagens e da obra, o que não sucede. Nessas partes, o filme é um pouco enfadonho, e as cenas parecem-se mais como uma espécie de interlúdios do que, como seria desejável, com uma efetiva progressão diegética e aprofundamento dos conflitos.

Em comparação com a obra de Lynch, este último pareceu intuir, ainda que não conseguisse traduzir essa perceção numa obra cinematográfica condizente, várias coisas das quais a obra de Villeneuve carece. Por exemplo, a sua interioridade, o carácter intimista, quase shakespeariano, visível no modo como, no filme de Lynch, muitas das cenas mais importantes se desenrolam em ambientes interiores e não em espaços ao ar livre. Lynch optou também por acentuar o carácter de estranheza, de obscuridade, para o qual o livro remete. Por sua vez, ao contrário da adaptação lyncheana, onde predominam os ambientes escuros, penumbrosos, a obra de Villeneuve é saturada de luz; uma luz excessiva, artificial. Tudo isto se nota também nas representações do deserto de ambos os realizadores. O deserto de Lynch é agreste e misterioso; o de Villeneuve mais parece uma imensa e luminosa praia. Se, por um lado, ambos os autores investiram bastante na visualidade, a estética escolhida é diametralmente oposta. Os cenários de Lynch remetem, de modo reiterado, para a pintura, para os quadros renascentistas; os de Villeneuve para os jogos de computador e para a banda desenhada de super-heróis. Note-se que Villeneuve tentou evitar alguns dos erros de Lynch, nomeadamente o excesso de informação, no entanto, exagerou, pois, ao acentuar o lado de espetacularidade, deixou que o enredo e as personagens, o mistério que as acompanha, peças fundamentais numa obra desta natureza, ficasse em plano secundário. E o facto de apenas contemplar, nos seus dois filmes, somente metade da obra de Herbert leva-me a perguntar se, assim amputada, a sua obra, de facto, representa condignamente o livro original.

Claro que não nos devemos apressar no nosso julgamento, pois ainda falta o segundo tomo da sua obra, mas, para já, Villeneuve transformou o portento literário de *Dune* num bom filme de entretenimento, mas não mais do que isso. Agradará, com certeza, a um público maioritário, indistinto, mas não ao tipo de leitores originais do livro, afetos à contracultura e a uma visão do mundo crítica e subversiva.

Convém também dizer que há uma plêiade considerável de opiniões acerca deste novo *Dune*. Alguns críticos avaliam-no muito positivamente, considerando-o um novo épico e afirmando que há uma crítica de teor colonial nele, como é o caso de Mark Kermode (2021). Outros, como Richard Brody, avaliam-no muito negativamente (2021). Este crítico diz “É

⁸ Compare-se, por exemplo, com a recente adaptação de outro livro seminal da ficção científica – refiro-me a *Fundação*, de Isaac Asimov, adaptada para uma série televisiva por David S. Goyer e Josh Friedman – onde, aí sim, as personagens tem espaço e tempo para se desenvolverem e a profundidade do livro se mantêm, apesar de algumas diferenças notórias em relação ao original (como por exemplo, a elisão de algumas personagens e momentos narrativos).

surpreendente o quão *cheesy* este filme é”. No meu entender, e para concluir este tópico, ao contrário do original de 1982, considero o novo *Blade runner (Blade runner 2049)* de Villeneuve, um filme competente, bem realizado e bem produzido, mas não inesquecível: o mesmo penso do seu *Dune*. Mas voltemos a David Lynch.

3 David Lynch no contexto da Nova Hollywood

Um dos erros mais comuns na apreciação crítica do trabalho de David Lynch consiste em situar o seu trabalho no mesmo campo de um realizador *indie*, como se ele fosse um *auteur* cinematográfico europeu. Contudo, a sua obra rege-se por parâmetros bem diferentes de um Godard, ou mesmo de um Jim Jarmusch. Embora Lynch tenha pontos de contacto com os procedimentos do cinema experimental e *indie*, ele é, essencialmente, ainda que idiossincrático, um autor arraigadamente americano. E, sem dúvida, que os seus filmes derivam da máquina fílmica estadunidense. Ele vive, por opção própria, em Los Angeles, em pleno coração de Hollywood. Aliás, só alguém por dentro do *star system* americano poderia ter feito um filme como *Mulholland Drive*, de 2001, que é um olhar enviesado sobre a máquina de triturar sonhos que, em grande medida, Hollywood é. O seu posicionamento é crítico, mas é o de alguém imerso nesse sistema. Por isso, *Dune* deve também ser enquadrado neste âmbito.⁹

Recorde-se que, por essa altura, no início dos anos 80, ele era um dos jovens cineastas promissores e poderia facilmente ter-se tornado um realizador, como outros da sua geração, mais dado a fazer cedências ao suposto gosto do público e às exigências dos grandes estúdios. Lynch a realizar filmes como *Batman* ou o *E.T.*? Se *Dune* tivesse sido o êxito que se esperava é muito possível que Lynch se tornasse, ainda que com uma marca própria, um tarefeiro de Hollywood. Seria o George Lucas 2. Ele próprio, de algum modo, sugere isso: “tinha assinado um contrato de merda. Um contrato de três filmes – o *Duna* e duas sequelas. Se tivesse êxito naqueles projetos, hoje em dia, eu seria o Senhor Duna.” (LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 251).

Após o fortíssimo libelo estético do seu filme debutante, *Eraserhead*, de 1977, tal como era usual no percurso de quem queria destacar-se no panorama cinematográfico internacional, ele aceitou realizar por encomenda dos estúdios. Portanto, *O homem elefante*, de 1980, teve origem num convite. Não foi um projeto pessoal, mas, sim, uma tarefa para a qual foi convidado. E, por isso, foi um filme muito mais acessível do que o anterior. Teve um assinalável sucesso, sendo nomeado para oito Óscares, e venceu os reputados prémios Bafta para melhor filme e melhor ator principal, para além de ter tido um número muito considerável de espetadores. Lynch, portanto, estava bem posicionado para se tornar um realizador do género a que aqui fiz menção.

Simultaneamente, estava a despontar com uma enorme força aquilo que poderíamos designar Nova Hollywood. Estavam a começar a emergir Produtoras Independentes que, em breve, se tornariam uma força motriz do cinema norte-americano. Começou, por esta altura, o processo que, mais tarde, daria origem a companhias importantíssimas, as designadas *mini-majors*, como a Miramax, ou atualmente a Netflix. Assim, no dealbar dos anos 80, as grandes companhias tradicionais tiveram que competir, ombro a ombro, com *players* oriundos de outros *backgrounds* e com uma outra lógica e *modus operandi* diferente. *O homem elefante* foi produzido por uma

⁹ Aqui, discordo de Tony Todd, que em “Meanings and authorships in *Dune*”, defende uma posição oposta. (Cf. TODD, 2009). (“Meanings and authorships in *Dune*”. *Film-Philosophy*, vol. 13, n. ° 1, pp. 68-89). Concordo que, em certa medida, *Dune* é um filme de *auteur*, mas deve ser devidamente contextualizado no caldeirão cultural da Nova Hollywood, com atenção às nuances que explico no texto supra.

companhia independente detida por Jonathan Sanger e Mel Brooks, tal como *Dune*, que teve a produção do italiano Dino De Laurentiis. Sobre esta questão, Erica Sheen tece as seguintes considerações:

Em relação à pressão dos complexos acordos de produção da Nova Hollywood, podemos dizer que David Lynch é um exemplo paradigmático de um cineasta que muitos críticos e a maioria dos cinéfilos querem descrever como autor, mas cujas práticas de trabalho, ainda que ele tenha, em grande medida, superado esse contexto, articulam, de facto, as complexidades desse mesmo sistema. (SHEEN, 2004, p. 40).¹⁰

Em suma, a segunda e a terceira obra de Lynch, foram encomendas. E ele, como jovem realizador ambicioso em início de carreira, prestou-se, quase sem pestanejar, ao papel do que, em certa medida, podemos classificar como tarefeiro. Esqueceu o projeto pessoal no qual andava a trabalhar há anos, *Ronnie rocket*, e avançou. Antes fora sondado por George Lucas para realizar um dos episódios de *Star wars*. Recusou gentilmente esta tentadora proposta, talvez secretamente pensando que poderia replicar o sucesso de *Star wars*, com *Dune*, um projeto que poderia fazer de raiz, o que seria muito mais atraente para si. Como já vimos, quem sugeriu o seu nome, foi Raffaella de Laurentiis, impressionada pela estética e força dramática de *O homem elefante*. Também a questão monetária terá pesado bastante. Stuart Cornfield, um dos parceiros criativos de Lynch, dessa época, relata-nos o seguinte:

Um dia, durante um almoço que tive com o David, ele disse que o Dino De Laurentiis o tinha convidado para realizar *Duna*, oferecendo um enorme salário. O David era um rapaz de trinta e poucos anos, que tinha feito arte excelente, mas da qual tinha extraído muito pouco, e por isso, quando o Dino lhe disse: «Dou-te o que quiseres»; ele foi atrás disso. (LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 221)

A ideia inicial de Laurentiis era criar uma saga galáctica capaz de ombrear, em termos de impacto e lucro efetivo, com *Star Wars*. *Dune* seria apenas o primeiro episódio.¹¹ Lynch aceitou o desafio, e pareceu acreditar nessa possibilidade, pois, assinou um chorudo contrato para três filmes. Olhando para trás, ele diz: “Provavelmente, eu não deveria ter feito o filme, mas, na altura, vi, na sua estrutura, imensas possibilidades para fazer coisas que eu amava, havia muito espaço para criar um mundo.” (apud SHEEN, 2004, p. 39).¹²

¹⁰ No original: “the pressure of the complex dilations of New Hollywood production deals. David Lynch is an exemplary instance of a director that many critics, and most film buffs, want to describe as an auteur, but whose working practices articulate the complexities of a system that has superseded the context to which the term can be applied.” (SHEEN, 2004, p. 40).

¹¹ O filho de Frank Herbert, chamado Brian Herbert, acha que George Lucas retirou, sem pudor, muitas ideias de *Dune* e aplicou-as em *Star Wars*. Por exemplo: “um império galáctico do mal, um planeta deserto desolado, nativos encapuzados, fortes elementos religiosos e um herói messiânico com um mentor idoso.” (apud OLSON, 2008, p. 150). Aliás, *Dune* tornou-se um intertexto sobejamente usado. E esse fenómeno iniciou-se relativamente cedo. A esse título, veja-se, por exemplo, a obra *Os Despojados*, de Úrsula K. Guelin, editado em 1974. (No original: “an evil galactic empire, a desolated desert planet, hooded natives, strong religious elements, and a messianic hero with an aged mentor.” (apud OLSON, 2008, p. 150).

¹² No original: “I probably shouldn’t have done the picture, but I saw tons and tons of possibilities for things I loved,

4 A atribulada escrita do guião

Após a assinatura do contrato, teve início a atribulada escrita do argumento. Adaptar um livro, em dois volumes, com cerca de quatrocentas páginas cada, iria ser uma tarefa hercúlea. Lynch talvez não estivesse completamente ciente das dificuldades que iria ter pela frente. Como nos diz Mackenna, “Adaptar *Dune* ao cinema era como enfiar um banquete de Natal numa pequena caixa de comida congelada.” (LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 222). Portanto, desde o início, o desejo de ser fiel à obra original configurou-se como um obstáculo inultrapassável. Atente-se que: “uma adaptação requer um processo criativo, assim, ela não precisa ser idêntica ao texto original, antes, deve diferir deste para que tenha sua própria identidade”. (ROLFINI, 2010, p. 11)¹³

A esse propósito, atente-se no seguinte. O livro tem cerca de novecentas páginas ao dispor para espalhar a história, e um glossário final, de cerca de cinquenta páginas, explicativo de muitos conceitos, objetos, personagens, planetas, palavras, etc., para além de um mapa que permita orientar o leitor pelos espaços siderais criados de raiz por Frank Herbert. Lynch teve duas horas e dezassete minutos, consubstanciadas num guião de cento e dezoito páginas, que corresponderá a cerca de vinte mil palavras, ou seja, a cinquenta páginas de texto corrido (sem os característicos espaços em branco dos guiões). Em suma, Herbert teve novecentas páginas, Lynch cinquenta! Ainda assim, o realizador insistiu em colocar no filme o essencial do conteúdo informativo do livro: “Lynch sempre disse que, para não desiludir os fãs de Frank Herbert, ele pretendia condensar o essencial do romance no filme.” (CHION, 1995, p. 67).¹⁴ Sting, que interpretou uma das personagens no filme, afirmou que “Enfiar o livro inteiro num único filme pode ter sido um erro.” (*apud* LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 234).

Assim, o guião foi sendo desenvolvido, com vários percalços, durante cerca de um ano. Dados os bons resultados anteriores, Lynch convidou os coautores de *O homem elefante*, Chris de Vore e Eric Bergren para o escreverem consigo. Os três visitaram Frank Herbert para trocaram ideias e desfazerem algumas dúvidas. Depois, no regresso, mergulharam na feitura do argumento. Após alguns meses de intenso trabalho, este trio finalizou as duas primeiras versões. A última foi entregue a Dino que a rejeitou liminarmente. Propuseram-lhe, então, dividir o filme em duas partes, o que ele também não aceitou. O guião pareceu-lhe extenso e inexecutável. De Vore refere também o seguinte: “O David achava também que era importante ser fiel ao livro, mas queria pôr coisas no guião que não se encontravam no romance, e não podíamos ir por esse caminho” (*apud* LYNCH; MACKENNA, 2018, pp. 222-223). Portanto, havia também algumas divergências sobre a adaptação no seio da equipa:

and this was the structure to do them in, there was so much room to create a world.” (*apud* SHEEN, 2004, p. 39).

¹³ Note-se que esta questão é complexa e está longe de ser linear. Marcel Vieira Barreto Silva considera-a como aporética, portanto, híbrida e contraditória: “O problema de admitir a aporia da fidelidade como categoria comparativa, em relação ao processo de adaptação, é o efeito de primazia que se dá ao texto-fonte. De fato, a adaptação cinematográfica é um processo intertextual, anti-hierárquico, plural, hibridizante, multicultural e canibalizante. Essa compreensão aponta para uma atitude metodológica fundamental em relação aos estudos de adaptação cinematográfica: a adaptação é uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos. A obra dita “original” é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico delimitado, do mesmo modo que a adaptação filmica dessa obra. O diálogo se desenvolve não só entre o filme e o texto primeiro, mas com uma série de outras referências, inclusive cinematográficas”. (SILVA, 2009, pp. 4-8)

¹⁴ No original: “Lynch has always said that, in order to not disappoint its fans, he aimed to condense the essentials of the novel into the film.” (CHION, 1995, p. 67).

Assim que eu, o Chris e o Eric começámos a escrever, percebi logo que cada um tinha uma ideia diferente do que era o *Dune*. Eu sabia aquilo de que o Dino gostava e não gostava, por isso, também sabia que estaríamos a perder tempo se escrevêssemos o guião que o Chris e o Eric queriam, porque o Dino nunca o aceitaria. O Dino não entendia conceitos abstratos nem poéticos, de forma nenhuma – ele queria ação. [...] O Dino queria ganhar dinheiro e eu não tinha problemas com isso – era assim que ele funcionava. (LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 245)

Lynch acabou por dispensar os serviços de Vore e Bergren. E prosseguiu, depois sozinho, a escrita do roteiro, tendo, agora, em mente as diretrizes de De Laurentiis, que diziam respeito à duração do filme e à necessidade de haver mais ação e menos momentos poéticos. A adaptação revelou ser mais árdua, com escolhos vários, do que ele inicialmente julgara:

Quanto mais eu entrava no livro, mais complicado me parecia, e porque o Dino não queria isto ou aquilo, tornava-se cada vez mais difícil dar um sentido à história. [...] havia uma série de aspetos desta cultura e daquela cultura, e, ao mesmo tempo, o filme é sobre a Jihad e muitas outras coisas. (LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 245)

Incessantemente, ele foi insistindo, escrevendo e reescrevendo o guião. Fez cinco versões diferentes até chegar àquela que apresentou a De Laurentiis, e que este, finalmente, aceitou. Tinha cerca de cento e trinta e cinco páginas e foi terminada a 2 de junho de 1982 (Cf. LYNCH, 1982). Durante a rodagem, o guião voltaria ainda a ser alvo de reescrita. O que vemos no filme corresponde à sétima versão.

5 Pré-produção e filmagens sob um sol tórrido

Após a finalização do guião, deu-se início, em 1981, à pré-produção, incluindo a importante escolha do *cast*. Era um filme caríssimo, sobre o qual recaíam grandes expectativas, dotado de um orçamento, à época, milionário, de quarenta milhões de dólares: “*Duna* tornar-se-ia um dos filmes mais caros jamais feitos”. (OLSON, 2008, p. 147)¹⁵

A equipa técnica era constituída por profissionais com provas dadas, como era o caso do diretor de arte, Anthony Masters, que trabalhara no canónico *2001: Odisseia no espaço*, e de Carlo Rambaldi, o bem-sucedido inventor das criaturas de *Alien* e de *E.T.*¹⁶

Um, nessa altura desconhecido, jovem ator Kyle MacLachlan, depois de algumas audições e *screen tests* foi, no que era uma escolha arriscada, escolhido para interpretar o protagonista, Paul Atreides. Mais tarde, tornar-se-ia num ator talismânico para Lynch, uma espécie de seu *doppelgänger*, vindo a estar no centro de alguns dos mais relevantes projetos do realizador,

¹⁵ No original, “*Dune* would be one of the most expensive films ever made”. (OLSON 2008, p. 147)

¹⁶ Kyle MacLachlan fez a seguinte apreciação sobre os componentes visuais de *Dune*: “As armas, os uniformes, as cores e as formas abstratas – tudo tem o toque de David, desde a direção de arte aos efeitos especiais. A sua sensibilidade artística está presente, de uma forma poderosa, em permanência”. (*apud* LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 229)

incluindo *Blue Velvet* e a seminal série *Twin Peaks*, na qual interpretou, com brilho, o carismático Agente Dale Cooper.

O elenco de *Dune* era numeroso e de proveniência heterogénea. Para além de centenas de figurantes, os atores, que entravam em diálogos, eram cerca de trinta. Entre eles: José Ferrer, Linda Hunt, Jack Nance, Dean Stockwell, Freddie Jones, Brad Dourif. Para além de Kyle MacLachlan, os papéis principais couberam a Francesca Annis, que encarnou Lady Jessica Atreides, Jürgen Prochnow, na pele do Duque Leto Atreides, e o papel do vilão principal, o Barão Vladimir Harkonnen, coube a Kenneth McMillan, por seu turno, Dean Stockwell representou o traidor Dr. Wellington Yueh. O cantor *pop-rock* Sting, faz um *cameo*, interpretando Feyd-Rautha Harkonnen.

Em resumo, no *set* de filmagens, era preciso gerir uma equipa que, entre técnicos e elenco, era constituída por cerca de mil e setecentos elementos, das mais variadas origens: italianos, americanos, mexicanos, britânicos, alemães, espanhóis, etc. Havia quatro equipas a trabalhar em simultâneo – havia realizadores secundários a filmarem algumas das cenas, de acordo com as diretrizes de Lynch, que se dedicava à direção geral e à filmagem das cenas mais importantes. Além disso, *Conan, o destruidor*, também estreado em 1984, que era outra produção de Dino De Laurentiis, era filmado nos mesmos espaços de *Dune*, por Richard Fleischer

Foram utilizados cerca de oitenta cenários. Uma parte significativa deles foi concebida segundo a estética renascentista de Veneza. Lynch fizera, um ano antes, uma viagem a Itália, com o intuito de se encontrar com Dino de Laurentiis, e visitou a cidade dos canais. Ficou impressionado com a sua arquitetura portentosa e diligenciou no sentido dos cenários do filme se basearem nela.¹⁷

O local escolhido para as filmagens, a Cidade do México, nos Churubusco Studios, não terá sido a escolha mais acertada para uma obra desta envergadura. As altas temperaturas, a comida picante e cozinhada em condições sanitárias precárias, e o facto de ser uma cidade sete metros e duzentos acima do nível do mar, com um ar rarefeito, criavam problemas inusitados. Cerca de 15% dos elementos sofreram desarranjos intestinais e febres. Sting conta que “A poluição, a altitude e a comida, tudo parecia conspirar contra nós”. (*apud* OLSON, 2008, p. 159)¹⁸

Muitas das cenas exteriores foram filmadas nas Dunas de Salamayuca, nas imediações da cidade de Juárez, em Chihuahua. As temperaturas eram elevadíssimas, por vezes, alcançando os 49 °C. Imagine-se, o quão penoso seria para os atores, que amiúde tinham que estar vestidos com fatos de borracha, representarem nestas condições.

Como se depreende, o peso desta produção colossal e a gestão diária dos recursos humanos colocava uma enorme pressão em David Lynch. A sua filha, Jennifer Lynch, recorda: “Lembro-me de quão grande era a produção. Foi então que percebi, pela primeira vez, a forma como o meu pai se ressentia do peso de uma produção enorme. Era responsável por muito dinheiro e pelo trabalho de muita gente.” (*apud* LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 228).

Ele era completamente inexperiente em filmes onde tivesse que lidar e gerir grandes meios de produções. Estava habituado a, com algum tempo e margem de manobra, poder dedicar-se a

¹⁷ A questão da importância dos artefactos e dos cenários criados por Lynch nos seus filmes, sejam eles a mobília, a roupa, os plásticos, as canalizações, as texturas dos diversos materiais, tem sido relevada em vários estudos. Estes objetos, de algum modo, secundam e espelham as personagens e a intriga, e, por isso, são absolutamente vitais na sua cinematografia. (Cf. NIELAND (2012). *David Lynch*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.)

¹⁸ No original: “The smog and the altitude, and the food all conspire against you”. (*apud* OLSON, 2008, p. 159)

aprimorar todos os pormenores, o que é algo com que uma grande produção, em que cada minuto corresponde a uma grande quantidade de dinheiro, não se compadece. A esse propósito, atente-se nas observações de Rafaela de Laurentiis:

O David era capaz de passar horas a pensar nos pormenores do filme, e essa é provavelmente uma das razões pelas quais nunca quis fazer outro grande filme como *Dune*. Um dia estávamos no deserto de Juárez, com duzentos figurantes, vestidos com roupas de borracha. As pessoas desmaiavam com o calor e havia uma equipa enorme, fizemos um esforço gigantesco para chegar ao deserto, e ele estava a preparar um plano fechado do olho de um dos protagonistas! Eu disse: «David! Podemos fazer isso em estúdio! Construimos isto tudo, por isso, começa a filmar!» Desde então, ele foi suficientemente esperto para perceber que os detalhes são uma grande parte da sua visão, e decidiu fazer filmes em que pode dedicar-se sem restrições aos detalhes.” (*apud* LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 228)

Por fim, as conturbadas filmagens, no México, terminaram a 9 de setembro de 1983. Lynch, porém, ficou mais quatro meses lá a terminar algumas cenas, relacionados com o uso de efeitos especiais e com o recurso ao uso de maquetas.

6 Finalização e recepção crítica

Similarmente ao que sucedeu aquando da escrita do guião, *Dune* passou por um processo penoso até se chegar à sua forma final.

Muitas das alterações efetuadas tinham a ver com a excessiva duração. E este é um dos escolhos de *Dune*. Note-se que a duração é um dos traços fundamentais na diferenciação entre o Cinema e as outras artes:

a única verdadeira contribuição da questão da adaptação aos modelos de reflexão sobre o cinema era tornar evidente até que ponto ele (o cinema) era, sobretudo, uma “arte impura” e só nesses termos poderia (e deveria) ser encarado. Um livro, um quadro, uma carta, uma fotografia, um episódio do real, um traço de memória e, até (e sobretudo), outro filme, são matérias que o cinema organiza e monta numa perspectiva especial: estabelecendo-lhes um tempo — uma duração, para sermos mais precisos — e pondo-as em movimento. (GRILO, 1996, p. 209)¹⁹

¹⁹ Repare-se na interessante e assertiva definição de João Mário Grilo de Cinema como “arte impura” e de como isto se interliga com os dilemas de Lynch. Ele balançou sempre entre a fidelidade e a infidelidade ao livro original; não assumiu, por todas as razões que aponto neste artigo, a impureza (e o direito a ela) da sua própria visão cinematográfica. De modo contíguo, Silva afiança-nos o seguinte: “Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio. A alteração de um meio verbal «single-track» como o romance, para um meio «multitrack» como o filme, que pode representar não só com palavras (escritas ou faladas), mas também com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade, e eu diria mesmo a “indesejabilidade”, da adaptação literal”. (SILVA, 2009, p. 7)

Assim, a Universal, que seria a distribuidora da película, exigia um que o filme não ultrapassasse as duas horas e dezassete minutos. Assim, a primeira versão, apresentada por Lynch, aproximava-se das de cinco horas de duração. A segunda, baseada na sétima versão do guião, refeito durante as filmagens, foi reduzida para três horas. A definitiva, aquela que veio a ser efetivamente exibida no circuito comercial, limitava-se às duas horas e dezassete minutos requeridos.

Em relação aos sucessivos cortes e ao resultado final, há dois modos de entendimento antagónicos. Por um lado, Lynch acusa Dino de Laurentiis, que teve a palavra final na sala de montagem, e se sobrepôs à visão para a edição do realizador, feita já em Los Angeles, de lhe ter alterado, ali, o sentido do filme:

ao chegar à sala de edição, pude perceber o que ia correr mal. Foi horrível, horrível. O que estava a ser feito ao filme só para que tivesse as duas horas e dezassete minutos que tinham sido impostas era um pesadelo. As cenas foram truncadas, e adicionou-se a voz sussurrada do narrador, porque toda a gente achava que o público não ia perceber a história. A voz do narrador não devia estar no filme, e há cenas importantes que foram simplesmente cortadas por inteiro. [...] É um negócio, e se o filme tiver mais de duas horas e dezassete minutos, os cinemas terão de ter menos uma sessão por dia. (LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 250)

O então jovem realizador digeriu muito mal esta ingerência por parte do produtor. Devido a isso, ainda hoje, não assume completamente a autoria do filme: “Foi como se eu estivesse a trabalhar arduamente num quadro, e alguém aparecesse, apagasse parte da pintura e acrescentasse coisas, o que fazia com que deixasse de ser o meu quadro. E o *Duna* não era o meu filme.” (LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 251).²⁰

Por outro lado, em sentido contrário, Raffaella de Laurentiis, chama-nos a atenção para o seguinte facto: “Se fosse a versão final do David, não seria um filme melhor; ele viu a sua versão. Estendia-se por cinco horas e era impossível entrar na história – isso se conseguíssemos ficar acordados durante o filme.” (*apud* LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 233).

A esta distância, julgo que ambas as interpretações do que se passou contêm uma parte da verdade. De facto, qualquer pessoa minimamente por dentro da indústria cinematográfica sabe que um filme se pode arruinar ou tornar genial no nodal processo de edição e montagem. É aí verdadeiramente que o filme ganha forma e um carácter próprio. Portanto, Lynch tem razão: se fosse ele a editar o filme, ele seria naturalmente diferente. De todo o modo, ele não deve desresponsabilizar-se, pois, tal como já vimos, ao assinar o contrato, ele sabia perfeitamente o que estava em jogo e as regras que teria de seguir. Além disso, ele poderia, na altura, ter batido com a porta e não assumir o filme como seu. Não o fez e parecia ter esperança que o filme tivesse êxito. E continuou a trabalhar com Dino na sua obra seguinte. Por sua vez, os Laurentiis também parecem estar certos. Se já na sua forma final há um confuso e excessivo conteúdo informativo que desorienta o espetador, imagine-se agora numa versão de cinco horas! Aliás, David Lynch já

²⁰ Mau grado as razões, plausíveis e entendíveis, que aponta, friso que, simultaneamente, esta auto desresponsabilização autoral de Lynch pode ser entendida também como um modo criticável de ele não querer assumir o seu próprio falhanço como artista em *Duna*. Repare-se: se o filme tivesse sido um êxito será que ele também “negaria” a sua autoria devido às ingerências dos produtores? Por exemplo, ele não realizou vários episódios de *Twin peaks*, mas, apesar disso, nunca negou a sua autoria e responsabilidade pelo resultado final.

teve, ao longo do tempo, várias oportunidades de refazer *Dune*, a partir das filmagens iniciais e nunca o quis. A certa altura, ele próprio asseverou: “Receio que não haja, na verdade, um filme melhor para ser montado e editado.” (apud OLSON, 2008, p. 198).²¹

Seja como for, *Dune*, com distribuição da Universal, debutou a 3 de dezembro de 1984, no Kennedy. Após um jantar presidencial, foi exibido com pompa e circunstância. O então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, e a sua mulher foram uns dos espetadores convidados. Aqui, o filme foi recebido com agrado pelos ilustres convivas.

No entanto, foi muito mal acolhido pela crítica e o grande público também não aderiu a ele. Alguns críticos, como Roger Ebert, Gene Siskel e Richard Corliss, entre outros, consideraram-no o pior filme desse ano (Cf. LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 234). Por exemplo, Paul A. Woods “propôs que *Dune* é apenas nominalmente um filme de David Lynch, pois alguns toques da imaginação obsessiva do cineasta são esporadicamente filtrados antes de serem neutralizados pela superestrutura, datada e anônima, do épico tradicional de Hollywood’ (apud TODD, 2009, p. 80)²². Por sua vez, Lynch, que estava já a preparar o primeiro esboço do guião de *Dune II*, ao aperceber-se do seu enorme fracasso, ficou desolado e parou imediatamente de escrever.

A exceção, a nível mundial, foi a França, onde obteve resultados de *box office* muito assinaláveis. Isso talvez se deva a uma grande tradição francesa, sobretudo ao nível da Banda Desenhada, de criação autoral de ficções científicas, onde esteve sempre na linha da frente. Se nos reportarmos a alguns autores, como Moebius, ou a revistas de enorme sucesso, como a seminal *Métal Hurlant*, é fácil de entender a boa recepção de *Dune*, pois, o universo cinematográfico erguido por Lynch tem similitudes com essa tradição artística francesa, que tem mais a ver com os álbuns de B. D. e com a *Nouvelle Vague*.²³

Também o autor do livro, Frank Herbert, considerou-o fiel ao seu livro²⁴, e gostou imenso de *Dune*, tecendo-lhe várias loas públicas: “Herbert estava muito agradado com o filme que Lynch realizara a partir do seu livro: “«Algumas das cenas do David correspondem precisamente à minha imaginação, outras não, outras são melhores.»” (apud OLSON, 2008, p. 189).²⁵

Ora, esta fidelidade à obra literária foi um dos problemas na adaptação cinematográfica. Raffaella De Laurentiis explica o seu fracasso assim: “O maior erro que cometemos foi tentarmos ser demasiado fiéis ao livro. Pensávamos, Meu Deus, é a *Duna*, não podemos mudar. Mas um filme é sempre diferente de um livro, e é preciso entender isto desde o início de cada projeto deste tipo.” (apud LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 233).²⁶

²¹ No original: “I´m afraid there isn´t a better film there to be put together.” (apud OLSON, 2008, p. 198).

²² No original: “proposed that *Dune* is ‘only nominally ‘A David Lynch Film’, in that touches of its director’s obsessive imagination sporadically filter through before being neutralised by the dated, anonymous sweep of the traditional Hollywood epic’ (apud TODD, 2009, p. 80).

²³ Parece haver uma apetência do público francês pela Ficção Científica fílmica, de cunho autoral e literário. Por exemplo, também *Solaris*, de Tarkovsky que não é propriamente um filme facilmente digerível, teve, em 1972, um assinalável sucesso em França.

²⁴ Este elogio de Herbert, na verdade, significa que Lynch não foi capaz de se descolar do modelo original, o que é, naturalmente, negativo. Na minha opinião, tentou uma solução de compromisso, onde tentou ser fiel à obra original e, simultaneamente, como se desprende do misticismo e medievalismo com que impregna a obra, implementar nela a sua própria visão. Desse modo, ambas as coisas, talvez por serem inconciliáveis, não se concretizaram em toda a sua plenitude.

²⁵ No original: “Herbert was very pleased with the film Lynch had made of his book: «Some of David´s scenes match my imagination precisely, some don´t, some are better.»” (apud OLSON, 2008, p. 189).

²⁶ A este propósito, convém acrescentar que essa fidelidade ao livro não permitiu a Lynch incrustar no filme algumas das suas marcas autorais mais fortes, que viriam a ter pleno desenvolvimento, é certo, nas obras seguintes, mas que

Fazendo um balanço, podemos dizer que o filme foi efetivamente um fiasco e não justificou, de modo algum, o investimento nele feito, gorando, assim, as expectativas que as obras anteriores de Lynch faziam antever.

Ele teve aqui o seu primeiro, e instrutivo, falhanço, que, na verdade, se veio a mostrar providencial para a sua obra futura. A partir daqui ele influiu o sentido da sua carreira e o seu percurso como realizador. O malogrado *Dune* foi uma lição que nunca esqueceu e que o ajudou a tornar-se no brilhante e corajoso realizador que veio a ser:

se você vem de um momento tão baixo, como eu vim de *Dune*, experimenta um grau zero de medo porque você sente que não pode descer mais. E, por isso, você experiencia a euforia e a liberdade de quem, na verdade, não tem nada a perder. Você tem que encontrar o equilíbrio entre o sucesso e o fracasso. O sucesso pode matá-lo, assim como o fracasso. (LYNCH, 2006, p. 166)²⁷

Na verdade, há autores que consideram:²⁸ “*Dune* como o filme menos lynchiano de toda a sua obra”. (TODD, 2009, p. 80)²⁹

7 Conclusões: a importância de *Dune* como aprendizagem e falhanço propulsor dos filmes seguintes de Lynch

já tinham surgido em *Eraserhead* e em *O homem elefante*, de 1977 e 1980, respetivamente. Se, em termos visuais, *Dune* contém, sem dúvida, plenos motivos de interesse autorais, já o mesmo não sucede na elaboração narrativa. O estilizar experimental da diegese, tão característico do cinema de Lynch, é, aqui, inexistente. Aquilo que nos é dito, por exemplo, em relação a *Twin peaks*, não cabe no narrar clássico, tradicional, pouco ousado, que enforma *Dune*: “Cada cena analisada provoca o espectador com a possibilidade de relações causais e temporais com cenas da antiga série, mas parece não levar a lugar nenhum. Através do modo paramétrico, a fabula nos nega de novo e de novo dar prosseguimento à história, com a estrutura processando sua lógica própria. [...] O senso de uma ordem cujo grão mais fino podemos avistar, mas não compreender, ajuda a produzir efeitos conotativos [...] que surgem de uma manipulação formal que, em um sentido forte, não significa nada”. (QUAIOTI; FERRARAZ, 2021, pp. 28-29)

²⁷ No original: “if you came down from something very low, as I did after *Dune*, there may be zero fear – you feel you can’t get any lower. You may experience this euphoria and freedom that you have nothing to lose. You have to find balance in success and failure. Success can kill you just as failure can.” (LYNCH, 2006, p. 166).

²⁸ No original: “*Dune* as the least Lynchian film in his oeuvre”. (TODD, 2009, p. 80)

²⁹ Contudo, ultimamente, têm surgido alguns autores que, ao contrário do que o próprio Lynch tem afirmado, tentam reabilitar *Dune*, considerando-o como uma obra conseguida. É, por exemplo, o caso de David Amadio, que postula o seguinte: “*Dune*, o incompreendido, o esquecido e o forasteiro. Quão fácil é descartar o filme [...] mas quando olhamos para ele mais de perto, vemos que a assinatura de Lynch está bem vincada nele. Na verdade, acredito que certos elementos, como os Guild Navigators, os Harkonnens, são, na verdade, mais grotescos, mais bizarras, e mais comprovadamente lynchianos do que qualquer coisa encontrada nos seus outros filmes.” (AMADIO, 2021, p. 446). No meu entender, é muito discutível que esses elementos sejam, como Amadio pretende, mais lyncheanos do que outros que aparecem em filmes posteriores; basta lembramo-nos, por exemplo, da orelha encontrada na floresta por um jovem, em *Veludo azul*, ou o quarto vermelho, com chão em xadrez, no qual os mortos, e outras personagens não convencionais, se encontram para falar e interagir, de *Twin peaks*. De todo o modo, ter elementos lyncheanos não é o suficiente para fazer de *Dune* uma obra ao nível de outras que Lynch realizou. Há outros aspetos, para os quais tenho chamado a atenção ao longo deste artigo, a ter em consideração, como a intriga, a profundidade das personagens e a sua interação umas com as outras, etc. (texto original em Inglês: “So, a laurel for *Dune*, the misunderstood, the overlooked, and the outlier. How easy it is to write the film off [...] but when we look at it more closely, we see that Lynch’s signature is all over *Dune*. In fact, I believe that certain parts of it (the Guild Navigators, the Harkonnens) are more grotesque, more freakish, and more certifiably Lynchian than anything to be found in his other films. (AMADIO, 2021, p. 446)

Para além do já exposto, gostaria de aduzir outros elementos que ajudam a explicar o descalabro de *Dune*.

Antes de mais, parece-me que o cineasta norte-americano caiu no designado logro das obras literárias cheias de elementos cinematográficos. Esta é uma armadilha onde muitos realizadores esbarram. Ou seja, há livros, que por conterem uma presença visual e imagética muito forte e uma diegese cinemática, com alternância de vários planos, parecem fáceis de adaptar. Ora, isto é uma ilusão, pois, esses livros *cinematográficos*, por norma, permitem, quando muito, uma adaptação competente, que não desmereça o livro. É o que sucede, por exemplo, com *O Delfim*, de Fernando Lopes, ou com *A insustentável leveza do ser*, de Philip Kaufman.³⁰ Ambos são *relativamente* bem-sucedidos, mas não mais do que isso. Nenhum está ao nível da obra literária que lhes serviu de base. Ainda assim não a desmerecem. E um dos aspetos que certamente terá contribuído para isso, foi a noção de que o conteúdo dos respetivos livros teria de ser reduzido e escolhido muito seletivamente, coisa que Lynch não soube, de todo, fazer.

Como já referi, há uma saturação informativa em *Dune*. O realizador deveria ter escolhido apenas uma ou duas linhas marcantes do livro e explorá-las em vez de o querer transpor todo para a película, pois, essa é uma tarefa impossível. “Em última análise”, diz-nos Kyle MacLachlan, “não havia forma de concretizar a complexidade do mundo que o Frank Herbert tinha criado, porque no livro acontecem muitas coisas.” (*apud* LYNCH; MACKENNA, 2018, p. 234).³¹ Portanto, aquilo que no livro o leitor vai digerindo lentamente, a passo e passo, é colocado de modo atabalhado no filme. Logo no início, somos bombardeados com dados desnecessários, que, para além de tornarem os diálogos das personagens forçados e pouco naturais, impedem uma fruição agradável e fazem o espetador desinteressar-se pelo que irá suceder a seguir, pois, perde-se nos detalhes e não consegue perceber o que é que está verdadeiramente em causa.³² Os próprios atores, por vezes, tinham dificuldade em entenderem o que estavam a interpretar:

Essa montanha de informações certamente está no livro de Herbert, mas ela vai-se acumulando, de modo paulatino, a um ritmo que o leitor assimila sem grandes dificuldades [...] ao passo que Lynch é acusado precisamente do oposto, ou seja, de criar um irritante pântano informacional, num curto espaço de tempo, que atola completamente o espetador e lhe frustra a capacidade de apreciar o filme como uma experiência, de facto, una e fluida. O amor de Lynch pelo mundo de Herbert fez com que ele fosse um adaptador exageradamente fiel e demasiado literal. [...] Até Kyle MacLachlan, que adorava o livro, sentiu que ele e seus colegas atores tinham que articular uma série de diálogos cujo significado eles próprios, os atores, não percebiam.” (OLSON, 2008, p. 162).³³

³⁰ Note-se como, nestes dois exemplos, a escolha do elenco foi vital para uma adaptação fílmica que não redundasse em desastre. Juliette Binoche, Daniel Day-Lewis, Rogério Samora e Alexandra Lencastre são notáveis nos respetivos papéis.

³¹ A adaptação mais recente, de Denis Villeneuve, tenta furtar-se a essa armadilha, dividindo o filme em duas partes.

³² Sobre isto, Chion refere o seguinte: “todas as informações necessárias para entender a história, em vez de serem distribuídas progressivamente ao longo do filme, são logo todas fornecidas no início. Assim, pela voz da princesa narradora somos imediatamente bombardeados com fatos e nomes. Só depois, pouco a pouco, é que os fatos vão encontrando o seu sentido e os nomes vão encaixando nos rostos dos personagens”. (CHION, 1995, p. 68). (No original: “all the information needed to understand the story is given from the start rather than being doled out progressively. Via the voice of the narrating princess we are bombarded straight away with facts and names. Only later, little by little, are the facts allowed to find their meaning and the names their faces.” (CHION, 1995, p. 68).)

³³ No original: “This mountain of information is certainly in Herbert’s book, but it builds at a rate that the reader

Além disso, as personagens repetem amiúde os mesmos conceitos ao longo do filme, como se o realizador tivesse receio de que os espetadores não os conseguissem abarcar todos, e houvesse necessidade de os repetir constantemente, fazendo do visionamento do filme quase uma espécie de puzzle para o espetador. Há, portanto, um desproporcional “excesso de informação, uma vez que coisas importantes são, continuamente, repetidas uma e outra vez.” (CHION, 1995, p. 68).³⁴ Se alguém mais habituado ao barroco do cinema de autor não terá, talvez, grandes dificuldades em acompanhar a torrente informacional de *Dune*, o espetador médio, esse, sentir-se-á defraudado e pouco entusiasmado ante o que sucede no ecrã.

Contudo, o cineasta não manteve tudo do livro e, se calhar, omitiu traços relevantes.³⁵ Chion diz-nos que “na adaptação de Lynch, um certo número de elementos importantes do livro é tratado de forma meramente alusiva. Alguns deles foram simplesmente atenuados ou transpostos sem mais”. (CHION 1995, p. 67).³⁶ Na verdade, Lynch mostrou alguma falta de audácia, pois, se por um lado, se preocupou excessivamente em manter a diegese, os espaços imaginários e as falas das personagens, por outro, houve uma manifesta falta de arrojo. Quase todas as questões mais profundas, de longo alcance socio-filosófico, intrínsecas ao livro foram por ele omitidas, ou incluídas de modo pouco afirmativo. Dá a sensação que ele se quis afastar de questões mais delicadas ou simplesmente não queria quais quer polémicas a eventualmente ensombrar o filme.

Um desses traços elididos diz respeito às máquinas pensantes, como computadores e robôs. Houve, no livro, uma guerra travada entre os humanos e essas entidades tecnológicas. A partir daí, elas foram banidas para sempre e foi proibida a criação de qualquer tecnologia computacional. Este aspeto, que é crucial, para se entender as sociedades representadas em *Dune*, e que se entrelaça com a questão ecológica, é completamente inexistente na adaptação lynchiana.

Outra alteração assinalável tem a ver com o juízo crítico com que Frank Herbert trata as temáticas religiosas. Na sua obra, este aspeto é marcante. A religião é retratada do ponto de vista da manipulação de massas e do fanatismo, também representado por Herbert, com um sentido crítico. Ora, o filme afasta-se completamente desta visão. Por exemplo, nele, ao contrário do que sucede no livro, Paul e as mulheres da Bene Gesserit parecem ser crentes fervorosos. Neste contexto, também o altamente questionável, e com laivos de racismo, programa genético da Bene Gesserit é omissa no filme. O facto de as mulheres dessa associação espalharem pelos planetas a mentira deliberada de que haveria de chegar um messias é igualmente escamoteada na película.

Também contrariamente ao que sucede no livro, o realizador apagou, ou relegou para plano secundário, as ambiguidades do carácter das personagens. Paul, por exemplo, é muito mais hesitante e dubitativo acerca da sua missão no livro. Mas, quiçá, o caso mais flagrante dessa simplificação é Lady Jessica, a sua mãe. No livro, ela é uma mulher forte, decidida, com uma

can assimilate [...] while Lynch is accused of creating an irritating. Frustrating quagmire that bogs down the viewer’s ability to enjoy the film as a unified, flowing, experience. Lynch’s love for Herbert’s world causes him to be a too faithful and literal adaptor. [...] Even Kyle MacLachlan, who worshiped the *Dune* book, felt he and his fellow actors were speaking masses of dialogue that they didn’t understand.” (OLSON, 2008, p. 162).

³⁴ No original: “informational excess since important things are repeated over and over.” (CHION, 1995, p. 68).

³⁵ Há alguns pormenores pouco relevantes que Lynch colocou no filme, mas que não existem no livro. Por exemplo, aquando do teste da Caixa de Dor, na primeira parte do filme, feito pela Madre superiora da Bene Gesserit Paul, no livro, ele ajoelha-se e no filme faz esse teste de pé. A figuração pustulenta do rosto do Barão Harkonnen também só aparece, assim, no filme. Estas excrescências narrativas adensaram ainda mais o carácter puzzlesco do filme.

³⁶ No original: “in his adaption a certain number of the book’s important elements are treated rather allusively. Some have been attenuated or have simply been transposed.” (CHION, 1995, p. 67).

grande influência na educação de Paul, e está convictamente empenhada nos planos de poder da Bene Gesserit. Todavia, no filme, ela é uma mulher submissa e dócil, quase sem voz própria – parece que o único traço sobranste da obra literária é o seu amor avassalador pelo Duque Leto Atreides. O jovem Paul, opostamente ao que acontece no livro, onde sua mãe tem um papel ativo e interventivo na sua educação, repreendendo-o por diversas vezes, é formado e educado, em exclusivo, por homens; nomeadamente pelo seu pai e pelos seus ajudantes.

Como se depreende, as mulheres no filme são relegadas para segundo plano. O feminismo patente na obra de Herbert não perpassa, de todo, para a versão fílmica. Por exemplo, a Princesa Irulan, filha do Imperador do Mundo Conhecido, que no romance se torna a poderosa e influente mulher de Paul, no filme, limita-se ao papel de mera narradora. Não por acaso, o livro começa e termina com vozes de mulheres; o filme não. Nele, as personagens são um pouco como bibelots ao serviço dos homens.

Ora, tudo isso parece tornar evidente uma questionável simplificação dos conteúdos do *Dune* literário, mormente os *topoi* de natureza socio-políticos. Lynch contentou-se com uma mensagem espiritualista de teor new age e por uma inerente inefabilidade inócua, que perpassa pelo filme. Com isso, as personagens tornaram-se muito mais estereotipadas e planas, o que talvez tivesse cabimento num filme como *Star wars*, mas não em *Dune*, que se baseia numa obra literária portentosa, carregada de densidade psicológica.

Portanto, com base no supra exposto, podemos depreender que esta obra de Lynch é marcada, sob vários aspetos, pelo compromisso. Desde o início, ele tentou seguir uma espécie de ilusória via do meio, que não resultou. Achou que poderia assinar um contrato da natureza do que assinou, mantendo a sua liberdade artística, e enganou-se. Pensou também que conseguia ser simultaneamente fiel a si mesmo e a Frank Herbert, e, como temos visto, errou; deveria ter escolhido. Teve a ilusão que era possível fazer um filme com algumas características de obra de *auteur* e, ao mesmo tempo, ser um filme de pipocas, e a realidade demonstrou-lhe que tal era muitíssimo difícil.³⁷ No meio disto tudo, como é evidente, fez várias cedências que lhe custaram caro. Quis agradar a todos, incluindo a si próprio, e acabou por não agradar a quase ninguém. Foi uma lição que nunca mais esqueceu!

O elemento de *Dune* com o qual Lynch mais se terá identificado foi um certo misticismo,³⁸ e isso, porventura, poderia ter sido produtivo caso fosse devidamente enquadrado e não tão excessivo. Isso levou a uma tonalidade enfática e teatral que em nada ajudou à fluidez. O aspeto onírico do filme sobrepõe-se, assim, a todos os outros. Isso é visível em vários estratagemas fílmicos.

Por exemplo, no romance, os pensamentos interiores das personagens são destacados por Herbert através de um simples e eficaz expediente: uso de itálico. Deste modo, nunca se confundem os diálogos efetivos com os pensamentos íntimos. Lynch, atraído por esta dimensão mental, e tentando acentuar o onirismo, tentou mimetizar este procedimento. O grande

³⁷ Talvez valha, aqui, a pena cotejar *Dune* com *Blade runner*, estreado dois anos antes, em 1982. Este último, conseguiu conciliar o aspeto autoral com as exigências do de um cinema para o grande público. Onde *Blade Runner* é uma peça bem acabada, o filme de Lynch perde-se nos detalhes e no barroco onírico da sua realização: “While *Blade Runner* successfully balance itself narratively and visually between high-modern and the post-modern, the high modernist narrative of *Dune* plunges fatally into the absolute space of the postmodern and breaks down into a heap of fragments.” (SHEEN 2004, p. 36).

³⁸ Sobre este ponto, Olson salienta que: “Lynch e Herbert compartilham uma crença fundamental de que há uma duplicidade na existência – existirá um outro reino misterioso para além daquele que, normalmente, conseguimos perceber.” (OLSON, 2008, p. 154). No original: “Lynch and Herbert share a fundamental belief that there’s a doubleness to existence – another mysterious realm beyond our normal perception.” (OLSON, 2008, p. 154).

problema é que não existe itálico em linguagem cinematográfica. No filme, não há uma clara distinção entre o que são vozes interiores e vozes realmente faladas, o que, ainda para mais misturadas amiúde com a voz narradora da Princesa Irulan, cria uma confusa e caótica profusão vocal:

O problema desse coro de vozes mentais entrelaçadas é que elas colidem com a nossa percepção da voz narrativa, mais tradicional, da princesa Irulan, de modo que ela quase parece uma intrusa, um narrador deslocado, quando volta a surgir uma hora mais tarde após o início do filme. Na verdade, as muitas vozes em *Dune* funcionam mais como uma litania, um encantamento e um leitmotiv do que propriamente como um elemento de enredo. (CHION, 1995, p. 68)³⁹

Para além do mais, estas vozes prejudicam o ritmo da ação e nada acrescentam de substancial ao filme. No livro resultam muito bem e adicionam suspense e diversidade de pontos de vista, no filme, contudo, usadas quase como mantras, prejudicam o seu sentido.

Além disso, se, por um lado, a dimensão visual do filme, pejada de onirismo, é o seu aspeto mais conseguido, por outro, essa mesma arquitetura renascentista e os fatos de militar à idade média estão longe de se adequarem a um filme deste género, passado no espaço sideral. E uma certa semiobscuridade, que paira por todo o filme, não é especialmente atrativa para o espetador usual de cinema.

Claro que, nos seus filmes subsequentes, essa matriz onírica, quase surrealista, tornou-se quase uma marca de água, e um selo de qualidade, mas aí – note-se! – o seu contexto é completamente diferente. As obras nodais da sua carreira, como *Blue Velvet*, *Lost highway* e *Mulholland drive* regem-se, é certo, por narrativas não lineares e por uma presença fortíssima do Sobrerreal, mas simultaneamente estão fortemente ancoradas na mais comezinha e familiar realidade. Existe um notável equilíbrio entre representações da vida de todos os dias com inusitadas figurações pulsionais, de teor onírico. O paranormal resulta e é aceite pelos espetadores, pois, coexiste com o quotidiano da vida em família e com o percurso sinuoso dos casais amorosos. Como refere Chion “Os filmes de maior sucesso do cineasta começam com detalhes aparentemente simples que, depois, conduzem a mistérios de grande densidade metafísica.” (OLSON, 2008, p. 147).⁴⁰ *Dune* parece caminhar em sentido oposto. É como se alguém quisesse fazer uma pintura cubista em cima de um quadro de Picasso. *Dune* era já suficientemente onírico por si mesmo, e Lynch não percebeu isso.

Em certo sentido, porém, e quero concluir com esta ideia, *Dune* foi a melhor coisa que aconteceu a David Lynch. Depois desse descalabro, ele nunca mais caiu na tentação de querer ser um realizador para as massas, nem nunca mais aceitou projetos megalómanos. Cingiu-se a ambientes familiares e a produções em que poderia, de facto, dar o melhor de si e exercer um certo grau de controlo. Focou-se em ambientes e cenários intimistas, de pequena dimensão, completamente opostos a *Dune*, e em aprofundar as personagens e os seus conflitos, incrustando aí a sua marca de estranheza e inquietação. Não foi por acaso que, a seguir a esse filme, surgiu

³⁹ No original: “The problem with such a flock of mental voices is that they jam the other voice over, the traditional narrative voice of Princess Irulan, so that she seems an intruder, out of place, when she returns after an hour after the beginning of the film. The many voices in *Dune* function as a litany, an incantation and a leitmotiv more than as a plot element.” (CHION, 1995, p. 68).

⁴⁰ No original: “The director’s most successful films start with simple details that lead to metaphysical mysteries.” (OLSON, 2008, p. 147).

Veludo azul, um filme passado, essencialmente, em ambientes domésticos, e focado em poucas personagens. Com tudo isto, após o passo em falso anterior, ele criou, sucessivamente, inesquecíveis obras primas do cinema do século XX e XXI e amiúde alcançou o que tanto buscou e lhe escapou entre as mãos quando apostou em *Dune*. Conseguiu o pleno de ter a crítica do seu lado, e, paradoxalmente, os seus filmes mais estranhos foram os que mais sucesso tiveram junto do público. *Dune* foi, sem dúvida, o falhanço necessário para que ele se encontrasse enquanto autor.

Referências Bibliográficas

- AMADIO, D. I kinda like to go off the track': finding David Lynch in the middle world of dune. *Adaptation*, Volume 14, Issue 3, pp. 435-447, 2021.
- BENICÁ, M. M.; TAVELA, M. C. W. Adaptação de livros para o cinema e sua influência na formação de leitores. In: OLIVEIRA, D. M. de (et al) (orgs.), *Anais do II Seminário sobre Educação no Ensino Fundamental*, pp. 59-64, 2014.
- BRODY, R. Review: a *Dune* sanded to dullness. *The New Yorker*, 2021. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-a-dune-sanded-to-dullness>>
- CASANOVA, R. Prefácio. In: HERBERT, F. *Duna: volume um*. Saída de Emergência: São Pedro do Estoril. pp. 5-10, 2016.
- CHION. M. *David Lynch*. London: British Film Institute, 1995.
- GRILO, J. M. O cinema não filma livros. *Discursos*, pp. 209-212, 1996.
- HERBERT, F. *Duna: volume um*. Trad. Jorge Candeias. Saída de Emergência: São Pedro do Estoril, 2016.
- HERBERT, F. *Duna: volume dois*. Trad. Jorge Candeias. Saída de Emergência: São Pedro do Estoril, 2016a.
- KERMODE, M. Dune review – Denis Villeneuve’s sci-fi epic gets off to an electrifying start. *The Guardian*, 2021. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2021/oct/24/dune-review-denis-villeneuve-timothee-chalamet-zendaya-oscar-isaac>>
- KUNZRU, H. Dune, 50 years on: how a science fiction novel changed the world. *The Guardian*, 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/jul/03/dune-50-years-on-science-fiction-novel-world>>
- LYNCH, D. *Dune*. (Guião, 5.^a revisão). Dino de Laurentiis Corporation: New York, 1982.
- LYNCH, D. *Dune*. (Filme). Dino De Laurentiis Corporation: New York, 1984.
- LYNCH, D. *Catching The Big Fish: meditation, consciousness and creativity*. New York: Penguin Random House, 2006.
- LYNCH, D.; MACKENNA, K. *Espaço para sonhar*. Trad. Hugo Gonçalves. 1. ed. Lisboa: Elsinore, 2018.
- LOVELOCK, J. *Gaia: alerta final*. Trad. Vera de Paula Assis e Jesus de Paula Assis. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2010.
- NIELAND, J. *David Lynch*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2012.

OLSON, G. *David Lynch Beautiful Dark*. Plymouth: The Scarecrow Press Inc. 2008.

PINTO, M. V.; VALENTE, T. M. Das páginas às telas: uma abordagem multi-dimensional da adaptação da linguagem da literatura *young adult* para o cinema. *Revista Linguística*, Volume 16, n.º 2, pp. 155-190, 2020.

QUAIOTI, H. B.; FERRARAZ, R. Experimentações narrativas em *Twin peaks: the return*: narração paramétrica na ficção televisiva contemporânea. *RuMoRes*, [S. l.], v. 15, n. 30, pp. 1-29, 2021.

ROLFINI, L. S. *A Adaptação de Obras Literárias para Cinema: Análise Crítica da Adaptação para o Cinema de Aventuras no País das Maravilhas, de Lewis Carroll por Tim Burton*. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda - Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis - IMESA, 2010.

SHEEN, E. Going into strange worlds: David Lynch, *Dune* and the New Hollywood.. In: SHEEN, E; DAVIDSON, A. (eds.), *The cinema of David Lynch: american dreams, nightmare visions*. London: Wallflower Press. pp. 35-47, 2004.

SILVA, M. V. B. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. *RuMoRes*, [S. l.], v. 2, n. 4, pp. 4-9, 2009.

TODD, T. Meanings and authorships in *Dune*. *Film-Philosophy*, vol. 13, n. º 1, pp. 68-89, 2009.

Recebido em: 24/01/2023

Aceito em: 17/04/2023