

TEXTOS A FLOR DA TELA

Relações entre literatura e cinema

ORGANIZADORAS

Sabrina Sedlmayer

Maria Esther Maciel

FALE
FACULDADE DE ARTES
E LINGUAGEM

Uma oscilação distinta, uma diferença flagrante parece percorrer a relação entre texto e imagem (e entre literatura e cinema poderíamos acrescentar): o texto apresenta as significações, já a imagem, as formas. Mas a definição dessa relação, propositalmente colocada de forma sintética por Jean-Luc Nancy, não é tão simples assim. Há um dualismo indigente entre texto e imagem, completa o teórico. Além de ambos serem capazes de mostrar qualquer coisa - a mesma coisa e outra coisa - quando estão juntos, mesmo sendo estrangeiros, texto e imagem são como o corpo e a alma: cada um é o limite do outro.



TEXTOS À FLOR DA TELA
Relações entre literatura e cinema

Sabrina Sedlmayer
Maria Esther Maciel
Organizadoras

TEXTOS À FLOR DA TELA

Relações entre literatura e cinema

Faculdade de Letras da UFMG

2004

Copyright © 2004 by Sabrina Sedlmayer & Maria Esther Maciel

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

Diretora: Profa. Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Vice-Diretora: Profa. Veronika Benn-Ibler

Coordenadora da Câmara de Pesquisa:

Profa. Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Marco Antônio e Alda Durães

Capa: Bruno Martins

Imagens da capa retiradas de *Histoire (s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE/UFMG

T355 Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema / Sabrina Sedlmayer, Maria Esther Maciel, organizadoras. – Belo Horizonte : Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004.
260 p.

ISBN: 85-87470-59-0

1. Cinema e literatura. I. Sedlmayer, Sabrina. II. Maciel, Maria Esther.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha

31270-901 – Belo Horizonte – MG

Tel/Fax: 3499-5120

<http://www.lettras.ufmg.br>

SUMÁRIO

Apresentação	7
------------------------	---

I n t e r v e n ç õ e s

Literatura e artes visuais, de Homero a Joyce <i>Donald Schüler</i>	11
--	----

Entre a literatura e o cinema <i>Denilson Lopes</i>	23
--	----

Cinema, literatura: Godard estréia <i>Maurício Salles Vasconcelos</i>	37
--	----

O filme entre o romanesco e o ensaio <i>César Guimarães</i>	55
--	----

Traços e ruínas de um tempo em <i>Elogio do amor</i> , Jean-Luc Godard <i>Camila Diniz</i>	71
--	----

Escrever com a câmera <i>Mário Alves Coutinho</i>	83
--	----

I n t e r s e ç õ e s

A língua da bala <i>Lúcia Nagib</i>	97
--	----

Para além das imagens do tempo: <i>Lavoura Arcaica</i> <i>Sabrina Sedlmayer</i>	111
--	-----

Joaquim Pedro de Andrade, Modernismo e Chanchada <i>Luciana Corrêa de Araújo</i>	121
---	-----

O contar e o narrar na construção dos universos fílmico e verbal <i>Bella Jozef</i>	131
---	-----

I n c u r s õ e s

Shoah: catástrofe e representação <i>Arthur Nestrovski</i>	145
“Não consigo me lembrar de esquecer você”: <i>Memento</i> de Christopher Nolan, ou os reflexos do trauma no cinema <i>Márcio Seligmann-Silva</i>	169
Do assassinato como uma das belas artes: cinema, literatura e crime <i>Vera Lúcia Follain de Figueiredo</i>	179
Projeções da memória <i>Myriam Ávila</i>	191

I n c i s õ e s

Poesia à flor da tela <i>Maria Esther Maciel</i>	207
Não é com palavras poéticas que se faz poesia <i>Imaculada Kangussu</i>	217
Nada no dia se vê da noite esta passagem <i>Paulo de Andrade</i>	227
Tela de papel <i>Luis Alberto Brandão</i>	245
“Quadros revoltados”: a imagem em movimento em “O sentimento de um ocidental”, de Cesário Verde <i>Horácio Costa</i>	253

APRESENTAÇÃO

Uma oscilação distinta, uma diferença flagrante parece percorrer a relação entre texto e imagem (e entre literatura e cinema poderíamos acrescentar): o texto apresenta as significações, já a imagem, as formas. Mas a definição dessa relação, propositalmente colocada de forma sintética por Jean-Luc Nancy, não é tão simples assim. Há um dualismo indigente entre texto e imagem, completa o teórico. Além de ambos serem capazes de mostrar qualquer coisa – a mesma coisa e outra coisa – quando estão juntos, mesmo sendo estrangeiros, texto e imagem são como o corpo e a alma: cada um é o limite do outro.

Essa aliança curiosa, que tantas vezes foi cunhada de troca ou de cópia, de subserviência ou de artificialismo, de originalidade ou de cegueira, de adaptação ou de tradução, até hoje não cessou de instaurar discussões. Daí a pertinência de irmos ao fundo das imagens, diz Nancy, para nos perguntarmos por que o ocidente desconfiou durante tanto tempo dos ídolos, dos espetáculos, da ilustração, da tela do cinema, do brilho da televisão, e em contrapartida, apostou no verbo, na linguagem e no saber.

Os textos aqui reunidos decorrem justamente de leituras dessa ambivalente e necessária relação, explorando não apenas as interseções visíveis, mas também as cumplicidades implícitas, os diálogos oblíquos, os entrecruzamentos subterrâneos entre os dois campos. Tudo isso dentro de uma perspectiva transdisciplinar, aberta a influxos teóricos e procedimentos de análise diversificados.

A primeira parte do livro interroga sobre noções e problemas da aproximação entre literatura e cinema, a partir de intervenções que abarcam desde os cruzamentos entre palavra e imagem ao longo da história cultural do Ocidente, até as mais radicais experiências de Jean-Luc Godard no âmbito dessas relações. Ao que se segue uma série de estudos mais específicos de filmes ou diretores brasileiros que tiveram no texto literário seu ponto de partida criativo. Já no terceiro conjunto de ensaios, a memória se torna o ponto de confluência das reflexões em torno do fílmico e do literário, nas quais incidem também

questionamentos estéticos e políticos sobre a violência, o trauma e a catástrofe no cinema contemporâneo. E finalmente, para arrematar o conjunto, cinco textos vêm estabelecer incisões nas relações previsíveis entre os dois campos de linguagem, buscando experiências fílmicas e textuais de cunho mais escritural e poético.

Dessa forma, a presente coletânea pretende contribuir para que as discussões contemporâneas em torno das articulações entre literatura e cinema busquem vias alternativas de abordagem crítica e se ampliem para além dos limites da adaptação.

Sabrina Sedlmayer e Maria Esther Maciel
Organizadoras

INTERVENÇÕES

LITERATURA E ARTES VISUAIS, DE HOMERO A JOYCE

Donaldo Schüler

(UFRS)

Entra-se, tanto na *Divina Comédia* de Dante quanto no *Ulisses* Joyce, em floresta escura. Mas lá havia um guia. Virgílio conduziu Dante pelo tenebroso mundo das sombras. No *Ulisses*, Virgílio já não há. Somos uma geração assassina. Depois de Deus, morreram golpeados o homem, feito à imagem de Deus, e o narrador feito à imagem do homem. Lembramos nostálgicos a época em que o narrador nos orientava pelos intrincados caminhos do enredo, explicava minuciosa e pacientemente o que excedia o saber de muitos. Quando o texto conquistou autonomia, ficamos entregues a nossas próprias forças. Amadurecidos, nossa responsabilidade aumentou. No primeiro capítulo de *Ulisses*, as exigências são ainda toleráveis. Navegamos em narrativa juvenil. A complexidade já é, entretanto, suficiente para intimidar leitores apressados. Não convém recuar. Não estamos na situação daqueles que escalam a montanha pela primeira vez. Somos convidados a penetrar num texto já muitas vezes percorrido por leitores atentos. Como se trata de texto inesgotável, podemos reiniciar a aventura com proveito. Buck Mulligan atua como usurpador na torre e no texto. *Statelly* (majestoso) à testa de *Ulisses*, infunde medo, sublinha a eminência. O estudante de medicina sobe revestido de solenidade satânica. Comportando-se como sacerdote e tomando os seus apetrechos de barba como objetos sagrados, abençoa a torre, os arredores e as montanhas ao despertar. Mulligan assume gestos de sacerdote, de

sumo-sacerdote, senhor do mundo. Assistimos à execução de uma missa negra. Esta cena como tantas outras não ofendem olhos habituados à narrativa cinematográfica. Protelem-se identificações e descrições, elas se desdobram lentamente ao longo do romance, provocadas por acontecimentos e horas.

Em *Finnegans Wake*, diversos meios são convocados para reconstituir fatos. A narrativa é interrompida, no terceiro capítulo, em benefício de uma película cinematográfica. Tempo ideal é o do enredo em que as situações se encadeiam com o rigor da seqüência alfabética. Considere-se *Austrália*, o mundo dos astros e das estrelas nas telas luminosas. O mundo rolal (*reel world*), o registrado em fitas, não estará tão distante do mundo real (*real world*) quanto o mundo ficcional? O mundo rolal e o mundo ficcional se resguardam juntos do mundo real. A incursão do real provocaria a ruína do rolal e do ficcional. O rolal se afasta do real como a nata do leite. A nata do real não estará numa estória nebulosa como a de Branca de Neve? Já na observação de Heráclito a harmonia invisível é mais poderosa que a visível. Resume-se o enredo de uma fita banal: promessas de um velho a duas jovens e sonhos de convívio a três. Da sedução do parque derivamos a segredos de alcova. A diversidade das circunstâncias refrata sentimentos. Inocentar a indecência de um velho? A idade não deteriora a intensidade da chama. Vinte e nove razões feminis afirmam que a época primaveril é a mais ardente, e não se conhecem frios de outono nem rigores de inverno que lhe extingam a chama. Procedem os temores das garotas da vila. Cinzas cobrem brasas fulgurantes. Os lúbricos gestos do ancião espalham ameaça inequívoca. O *Fim* da fita é só o fim dum episódio de que se encontram similares em mil outras versões. A insistência da indústria cinematográfica nos mesmos motivos sublinha-lhes a intemporalidade. Como questionar o poder de suas revelações? Estamos no meio de uma fita. Terminado um carretel (rolo) ao som de *tlac, tlac, tlac*, começa a projeção de outro. O intervalo convida a meditar. Não indignitemos o primitivismo da exibição. A interrupção mecânica alimenta recursos narrativos. Pausas propiciam reflexão. Começamos a indagar quando a imagem nos deixa. O rolal alimenta o ficcional. Sendo lícito traçar paralelos entre o que vimos na tela e a cena do parque, não sobram razões para identificar o ébrio portador da garrafa, o defensor da casa (*fender - fensor*) e o drama cinematográfico? Essa é a nata. Sonhos que se fizeram arte duram. Fatos perecem.

O conflito entre o olho e ouvido como órgãos de percepção é antigo. Heráclito declarou mais acurados os olhos. Os ouvidos, bombardeados por boatos no segundo capítulo de *Finnegans Wake*, foram declarados insuficientes para apurar os fatos. A fim de compensar a insuficiência da informação auditiva, o narrador recorre à imagem televisiva. Tome-se televisão no sentido de capacidade de ver à distância. Vemos à distância onde? Na experiência onírica. O sonho nos devolve as origens. Telefônica é a linguagem verbal. Ressoam em nossas conversas sons da aurora da humanidade. A televisão mata a telefonia porque as imagens oníricas desfilam silenciosas. E são primeiras. Antes de falar, o homem sonhou. A linguagem verbal veio depois e instaurou o conflito. Queremos o impossível: transformar imagens visuais – diurnas ou noturnas – em sons articulados. Como a imagem ultrapassa o dizível, experimentamos o indizível, fonte de perpétua angústia. No fundo de todos os sonhos, aparece *Mary Nada* (*Mary Nothing*), Eva mais antiga que todas as Evas, primeira e sempre presente, fenda que se abre entre o ser e os entes, entre a escuridão e as imagens, entre o silêncio e os sons – mãe sagrada de tudo o que foi, é e será. Como condenar a infração do parque, se ela nos afeta a todos, seduzidos pelo mistério das origens, donde nos vem calor, vida e iluminação? A visão telescópica nos desvela *Humphrey*, ancestral nosso, filho de *Mary Nada*. Quem procuramos? A esposa dele (*cherchez la femme!*), trabalho de paleontólogos. Televisivamente, *Mary Nada*, a bem distante, nos está muito próxima.

Haja vista o silêncio solene (*solêncio*) desse estilo. Joyce justifica as imagens abundantes de *Finnegans Wake*, cinematográficas, televisivas, silenciosas. *Stille*, presente em *stilling*, é silêncio em alemão. O estilo, ao elaborar imagens em lugar de conceitos e sons, restaura o silêncio, o das origens. Nesse silêncio, até a queda de um alfinete estronda como um trovão. Atentos ao silêncio no estilo, escrevamos *estillo*. *Estillizamos*.

O sonho torna imprecisa a paisagem da vigília. Rumo ao imarginável, perde-se a nitidez paisagística. Em lugar do panorama (*landscape*) aparece o *perdorama* (*landescape*). Como alcançar as sombras sem anular a solidez das paisagens batidas de sol? Sonhadas sombras, sombras que iluminam! Já não temos imagens, cercam-nos *mimagens*, mimos de imagens, miragens. O mundo emudece. A televisão, nossa máquina de fabricar sonhos, foi produzida por quem televiu.

O triunfo da televisão sobre a telefonia é temporária. Morte não significa aniquilamento. Ainda que em conflito, viajam juntas, irma-

nadas, frente a frente, ombro a ombro. No concerto universal, uma cultura não exclui a outra, o judeu Jehu fala a cristãos, o santo fala ao sábio. O concurso de línguas e de povos constrói a *Humphriada*, o poema universal, feito de quedas e de reerguimentos. Uma queda se compreende no conjunto das quedas assim como uma ressurreição acontece no conagraçamento de todas. O que está próximo (o que temos diante do nariz [*nose*], as *rinoceros*) não deve eclipsar o paradigma. Ruínas e restaurações ocorrem na Irlanda e na Honralanda. As culturas mais diversas convivem e interagem no território universal. Visões distantes (televisões), nossos olhos as recebem nos óleos de Rembrandt ou em quadros expressivos como os dele. Nossas lembranças são *rembrandtanças*. Somos herdeiros de uma linhagem de quadros. O nome de um herói como Versingetorix evoca *Ver-sim-si-tou-rico*, porque de imagens somos ricos. Inútil procurar correspondência entre imagens e fatos. Imagens duram. Fatos se esfumam na inconsistência de flatos. Falávamos do triunfo da televisão sobre a telefonia. Se imagens resistem, construamos imagens, ainda que verbais. Ao diabo com palavras que não são mais que instrumento de comunicação! HCE, ALP, Shaun, Shem duram. Homens que não se fizeram arte somem.

Depois de páginas gastas em telefonia, restaura-se a imaginação televisiva. O episódio do parque revém modificado. Os papéis representados são em parte os mesmos: duas moças ofendidas, um estranho, um velho. Outra é a cena. O velho retorna ao lar, altas horas da noite, depois de rondas noturnas. O agressor é um jovem enciumado, defensor de garotas molestadas. O sonhador, ainda aflito pela sedução, sente-se motivadamente punido pelo jovem. A imaginação onírica apanha o que escapa à linguagem. Distante está o que se esconde nas cavernas psíquicas. De quem? De ninguém em particular, de um *Nós real (the real US!)*.

O sonho escancara parentesco com o *Livro dos mortos* egípcio, que acompanha a peregrinação das almas pela região dos mortos (*Amenti*) em busca de paz. Entramos no sonho como se descêssemos ao mundo dos que já conosco não estão. Visto que o sonho restaura imagens de tempos idos, por que não admitir correspondência entre *Amenti* e a mente? Inopinadamente uma voz adverte o escritor de que isso não é verdadeiro. Dá-se a entender que o romance não é mais que projeto. O que temos são informações a serem avaliadas, aceitas ou rejeitadas. Ante a obra inconclusa, escritor e leitor se aproximam na escolha de roteiros. Por que seria falsa a ficção? Por não corresponder

aos fatos? Se é realista a intenção da advertência, oportuno é observar que a confiança em fatos naufragou. Como declarar falso um relato que sublinha verdades do homem?

Como HCE não conta com ninguém que o defenda, ele se defende a si próprio. Recuamos ao segundo capítulo. O estranho é suficientemente sagaz para perceber sob a defesa o reconhecimento da culpa. Culpa do quê? Não do ato: ver o que o que viu, culpado é o sentimento provocado pela visão: a atração. A visão o chama para fora de si, apresentando-lhe como atrativo algo que não seja ele mesmo. Ato punitivos podem ser o produto da insatisfação do culpado consigo mesmo. Ao andrógino não faltava nada. O Adão seduzido por fêmeas zoomórficas ou por Lilit já não é auto-suficiente. A sedução abre ferida mortal em quem se quer pleno. Dói-lhe o golpe desferido contra a plenitude narcísica. A defesa desgraça Earwicker (Lacrainha). O mundo interior se sobrepõe ao exterior. O sentimento de culpa não é necessariamente resultado de uma infração. Ao contrário do que se verifica no conto popular (Propp), há em *Finnegans Wake* conseqüências sem causa definida. Suponhamos que o sentimento de culpa tenha produzido o crime, o acusador, o tribunal, o juiz.

A falta que inquieta Lacrainha aconteceu antes. Forças que não sabe dominar o levam ao lugar em que sentiu momentos de angústia e de prazer. Isso afeta a narrativa. Versão modificada da cena do parque já tivemos no episódio da Princepaquera no primeiro capítulo de *Finnegans Wake*. E muitas outras nos serão oferecidas.

O conflito interior perturba a visão de Lacrainha. Aos olhos dele, o estranho se apresenta como *carryin a overgoat under his schulder* – com a capra às costas (35.13). Em *overgoat* aparecem sobrepostos: *coat* (abrigo) *goat* (bode, cabra) e *God* (Deus). Nossa proposta de tradução é *capra* (capa + cabra [quadrúpede e demônio]). Em *schulder*, combinam-se *shoulder* (costas) e *Schuld* (culpa em alemão). Fundimos costas e costas em português. Como se vê, HCE projeta sobre o estranho suas próprias inquietações. Deposita a culpa (custa, sacrifício), parte dela, nas costas dele. Um dos primeiros ensaios da iconografia cristã mostra Cristo com um cordeiro às costas. Provido de uma capa de cabra, o jovem se cristifica. Como tal, ele reflete a imagem do bode expiatório, o que lhe dá características divinas. Eu e outro, fora e dentro, acusado e acusador já não se distinguem. O texto visualiza os torvelinhos que rodopiam no peito de Lacrainha. Para a consciência culpada, cada palavra é denúncia, até a consulta inocente.

O estranho, bode expiatório e sacerdote que empunha a arma do sacrifício (agressor), adquire feições de confessor. O confessor é aquele sobre quem é depositada a culpa a ser levada para longe e extinta. O estranho é bode expiatório, sacerdote e confessor conforme as exigências do culpado.

A perturbação emocional de Earwicker está expressa no seu tartamudear. Elege para local de juramento a estátua de Wellington, que se ergue em rigidez fálica no parque da queda. O caráter dúbio do general que derrotou Napoleão já foi demonstrado. Sendo Earwicker como Wellington uma das manifestações de HCE, Earwicker ao jurar, não sai de si mesmo. Não há autoridade a invocar além da sua. Ele é o seu próprio monumento para a perda e para a redenção.

O narrador, ao introduzir a defesa, chama o protagonista de *Gygas*, em nítida alusão ao episódio que, de acordo com Heródoto, seria a causa dos conflitos do ocidente grego com o oriente bárbaro. Recordemos o que nos relata o pai da historiografia.

Candaules, ancestral longínquo de Cresos, julgava ter como esposa, a mulher mais bela de todas e não se pejava de exaltá-la a Gíges (*Gyges*), chefe de sua guarda, embora o rei não estivesse convencido de que seu discurso proporcionasse idéia exata das qualidades destacadas, razão que o leva a esconder o guarda atrás da porta da câmara nupcial, donde era possível observar a rainha se despir e se dirigir nua ao leito como fazia todas as noites.

Ela, tendo percebido o que se passara, chama no dia seguinte Gíges à sua presença para destacar a gravidade da ousadia. Visto que o confidente do rei incorrera em falta imperdoável, a rainha ofereceu-lhe a opção de morrer ou de matar seu insensato marido para se casar com ela. Premido, Gíges comete o regicídio, recebendo em recompensa a mão da soberana encantadora o que lhe dá o direito de ocupar o trono do amigo morto.

Heródoto parodia a *Ilíada*? Lá como aqui a beleza é perigosa. Lá como aqui, luta-se pela posse da mulher mais bela do mundo. Heródoto encena um golpe de estado. A substituição de reis por tiranos é freqüente nessa época. Heródoto não é o único a nos informar de participação feminina na transmissão violenta do poder. Basta lembrar a *Oréstia* de Ésquilo, tragédia em que Clitemnestra, auxiliada por Egisto, seu amante, assassina Agamênon, seu esposo, ao retornar vitorioso da campanha contra Tróia. O crime de Gíges não permanece impune. A casa real por ele inaugurada cai quando Cresos, um descendente seu, é derrotado e capturado pelo rei dos persas.

A alusão ao mundo grego com suas repercussões aprofunda a cena do parque. Tanto o antigo infrator como o recente não resistem à sedução feminina. Um e outro são infelicitados pelos olhos. A atração visual, cheia de riscos, não inocenta as vítimas. A montagem joyciana lembra a do cineasta Eisenstein: duas imagens justapostas produzem significações que não estão em nenhuma delas separadamente.

O mundo rolal transforma o mundo real. Isso não significa que o mundo real não tenha sido inventado. Homero já tem consciência nítida da ficcionalidade da realidade literária. Numa época em que a pintura se limitava a ornamentos geométricos, Homero inventa literariamente o contorno e o caráter das personagens humanas e divinas. Fídias quando, séculos depois, esculpe deuses, orienta-se pelas narrativas de Homero. A realidade rolal, ou fílmica, enraíza na epopéia grega. Não é sem motivo que a cinematografia, desde suas origens, transformou em imagens episódios narrados por Homero.

Recordemos a invenção homérica da *Odisséia*: *O homem, canta-me, ó Musa, o versátil/ o astuto/ o das muitas faces.*” Os tradutores escolhem um desses significados de *polýtropos*. Incuravelmente limitados que somos, imperiosa é a escolha. A poesia, com sua sedutora capacidade de dizer várias coisas ao mesmo tempo, até coisas contraditórias, nos liberta, um tanto, do nosso dizer precário. Para diminuir perdas, o que nos impede de inventar o neologismo *polítropo* para reunir os significados enumerados, além de outros que o termo venha a sugerir? Traduziríamos então: *O homem, canta-me, ó Musa, o polítropo...*

Odisseu é um herói *polítropo*, ao contrário de Aquiles, em quem uma das faces, a fúria implacável (*mênis*), eclipsa as demais. Aquiles é furioso até quando ama, principalmente quando ama: a terra de seus antepassados, companheiros, um amigo ou uma mulher. A fúria de Aquiles não respeita nem as fronteiras da morte. Odisseu frequenta muitos lugares quer geográficos quer caracteriológicos. Age como orador, companheiro, amante, astucioso, cavalheiro, atleta, combatente imaginoso, poeta, marinheiro, artesão, sedutor, seduzido, pai, filho. Ele é muitos, ele é *polítropo*. Ele é tantos que chega a se confundir com o homem enquanto espécie. Seria Odisseu modelo de HCE? Odisseu mentiu a Polifemo ao dizer que seu nome é *Outis* (Nulisseu [Ninguém])? Ora, quem é todos é ninguém. Foi assim que o entendeu Joyce ao reinventar Odisseu (Ulisses) na pele de Leopold Bloom. Quem compara a *Odisséia* com a *Iliada* observa que os muitos

heróis da *Ilíada* contrastam com o único herói da *Odisséia*. Um único que é muitos. Para salientar as muitas faces de Odisseu, o autor da *Odisséia* confronta o herói com vários caracteres femininos: feiticeiras, uma jovem, uma rainha, a esposa fiel, a mãe, uma escrava, a deusa protetora... Cada uma delas desperta-lhe outra face. Conheceu o espírito de muitos homens? Não é outra nossa experiência ao navegarmos nos ritmos de Homero. Em torno de Ulisses e no próprio Ulisses damos com muitos homens. O espírito (*noos*) do homem se desdobra sem limites. Produz muitas culturas, variados costumes. Um cristal de rocha é um cristal de rocha. Um buldogue apresenta comportamento previsível. Só o homem é muitos, imprevisível, pilítopo, multifacetado.

Odisseu é o conjunto de muitas experiências humanas. É como o HCE (o Homem a Caminho Está), todos e ninguém. Acolhido por Antínoo na ilha dos feáceos, Odisseu, em noite memorável, narra suas aventuras nos confins da terra, confrontado com ninfas, monstros, gigantes e deuses. Odisseu visita até o reino dos mortos. Qual é a objetividade histórica do Odisseu homérico? Nenhuma! Como pode ser real o herói que se constrói em contato com seres imaginários? Mentiu quando disse a Polifemo que seu nome era Nulisseu? Qual é a diferença entre verdade e mentira? Com muita frequência as personagens homéricas dizem a verdade quando mentem, e mentem quando falam a verdade. Odisseu é uma fraude sem maior consistência do que o falacioso peixe oferecido aos convivas nas primeiras páginas de *Finnegans Wake*. Relembremos o que dele diz o narrador: *Mas veja, no instante em que você quer engolir essa fraude e meter o dente nesse tutano de alva farinha, toma-o por quimera pois está núncares-nenhures.* (*Finnegans Wake*, p. 7, 12-15) A realidade rolar tem a consistência da realidade ficcional, ambas têm a espessura das sombras e dizem muito mais do que o real meramente visto.

Para chegarmos de Homero ao cinema, temos que passar pela caverna platônica incorporada na *República*. Lá os escravos aprisionados são só aparência. Mataram o único companheiro iluminado, que denunciava as imagens projetadas na parede como reflexos de corpos iluminados pelo sol. Ninguém, no mundo grego, chega a contemplar o sol platônico. Todos vivem e morrem tragicamente na caverna.

Dante, conduzido por luz divina, perde-se em selva escura, para averiguar a consistência do mundo que se estende além da caverna que nos aprisiona. Contempla os homens não no vir-a-ser, mas no

destino em que se cristalizaram. Situados no Inferno, no Purgatório ou no Paraíso, as personagens de Dante já não têm para onde ir. São o que sempre queriam ser, aprisionadas na realização dos seus próprios desejos. Os gregos criaram a tragédia – caverna sem saída, a caverna com saída é cristã. Finda a tragédia, surge a *Divina Comédia*.

Balzac, valorizando contra Dante, este mundo, inventa a comédia humana. A minuciosa descrição balzaquiana explora todos os ambientes. Caracterizações exaustivas pretendem diminuir a distância entre a realidade vivida e a realidade ficcionalmente recriada. Até mesmo teias de aranha falam nos ambientes inventariados. O homem já não esmaga o ambiente como ainda acontecia na arte renascentista. O cenário disputa a atenção outrora reservada ao homem. O mundo já não é só passarela. As personagens como que se confundem com os objetos que os cercam. O olhar científico do narrador tem o propósito de esgotar o observado.

Machado de Assis suspeita da exaustividade dos inventários realistas. Enquanto não me disserem com quantos fios se faz um esfregão de cozinha, protesta, não me deram a realidade toda. Num mundo despovoado de deuses, Machado situa-se na morte, corrosiva, nociva a todos os valores. Da morte sai o estilete do narrador que agride ferinamente as intenções escusas de quem age. O escritor morto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, já não tendo o que perder, derruba as salvaguardas construídas pelos que atuam.

Esse já é o território onírico em que medra *Finnegans Wake*. A ênfase se desloca do visto para quem vê. Mais vale a reação dos que vivem do que o exteriormente observado. Com o sonho voltam os mitos que interpretam a realidade humana. Preparado está o ambiente para receber a máquina de sonhos, o cinema. Para o sonhador tempo e espaço não oferecem obstáculo. O narrador justapõe planos e épocas ao arrepio da geografia e da cronologia. Dotados da faculdade de teleouvir e de telever, os narradores recuam às origens de caracteres, da espécie e do universo. Uma realidade variada emerge com o mesmo grau de sombra e de nitidez. Percepções subjetivas ganham a consistência dos corpos que apalpamos.

Tivemos, em *Finnegans Wake*, sonhos televisivos que levavam a vários estágios do passado. A observação panorâmica nos mostra, nos capítulos finais, sonhadores que se projetam a um futuro sombrio, inconcluso, de veredas várias. Entende-se a decisão de permanecer no sono quando o sonho ainda não chegou ao fim. Acordar significaria

recair no mundo iluminado, de contornos precisos. Por que acordar se a arquitetura onírica ainda não está concluída? Continuar a sonhar para ser. Osíris existe verdadeiramente no sono/sonho da morte.

Kothereen d' Adegá, a nova imagem de Kate, perturbada pelos ruídos à porta, deixa o leito, mas não o sonho. Em sua mente Shaun e Shem e os quatro cavaleiros do *Apocalipse* comungam do mesmo grau de (ir)realidade. Não surpreende que a seus olhos sonolentos apareça no topo da escada algo como o fantasma HCE na aparência de noivo em lua-de-mel. Aterrada pelo espectro em que erotismo e juízo convivem, Kothereen cai de joelhos. O sonho se prolonga no processo de HCE, atormentado por estranhas enfermidades. A reverência de Kothereen eclode diante da sombra. Uma sombra ajoelha-se diante de uma sombra. Kothereen dobra-se diante de si mesma.

O sonho, retorno ao passado e penetração no futuro, descortina agora jardins de sonho, paisagem paradisíaca de sensualidade, alegria e festa, alívio da dor, terna acolhida no regaço da noite em que todas as diferenças se apagam, em que o prazer enxuga o pranto. Experiência de gozo paradisíaco, de repouso, de imersão no feminino, anterior ao sentimento de perda, anterior à angústia. Suave encadeamento de palavras, harmonia lírica de sons.

O *jardim de sonho* está na mira dos que se revolvem no *coxim da miséria*, lugar de ardências, de covardia, de fraqueza. A pele prendada se distancia como que pendurada num prego. O prazer se realiza em labareda, no fosso. Na ausência de objetos em que se agarrar, soa o grito: *onde é que estamos?* Entre brumas aparece a *mansão*, cenário visto no intervalo da ação. Falsa impressão de perenidade. Sem paixões que o animem, o espaço se imobiliza mumificado. A ordem de Josué "sol detém-te" paralisa os músculos do universo. Desejos, recordações, projetos insuflam vida nas narinas de móveis e vestimenta. Recuperados, a visibilidade se indefinirá no fundo das águas.

A câmara fotográfica, refeita em cinematográfica, registra movimentos livres na velocidade do sonho. O quarto (*room*) rola sem *roomo* (*room*+*Roma*+*rumo*) nas runas da rima. *Estelas estalam* no piscar das estrelas. A história é muito antiga e sempre nova (*Replay*). A fraude da fixidez finda em falha: a morte. Morte como uma das faces da vida, passagem. Movimento no escuro com raros e espaçados jatos de luz. A vida revém e o jogo. Lances de resultado incerto. Importa considerar os cálculos do adversário. Assim ocorre no xadrez. Havendo partida, há jogo, há vida.

Desprender-se do mundo endurecido é um modo de começar a ser, ainda que se salte para o nada, para a morte.

Na magia do jogo, espíritos se espicham da lâmpada. A energia criadora desperta. Magia não é força da natureza. É ação sobre a natureza. A porta só se abre à solicitação externa. Antes do apelo, a exclusão, o solipsismo, a paz sepulcral. O gênio não se ergue enquanto dedos não alisam a lâmpada. Só a importunação insistente desperta o artista. A eclosão do ato criador corresponde à ressurreição dos mortos.

Os Porter, que já vimos envolvidos em escândalos, em conflitos incestuosos, em processos, são vistos agora como *gente pra lá de boa*, unida, procedente de *antiga e rara família*. Mude-se o ângulo de observação, e tudo se transfigura. A segurança da verdade objetiva está perdida. As visões se dividem em aproximações conflitantes. Em lugar da perspectiva única, autoritária, renascentista, diversos planos sobrepostos, produto de proliferantes pontos de vista.

O passeio da câmara pela casa detém-se diante do quarto de Isolda, mal saída da infância, ainda sob os cuidados de Cunina, Statulina e Edúlia, deusas romanas do crescimento. A sombra esconde um drama incofessável da *unida família*. Pai e filho (Shaun e Shem já não se distinguem) disputam Isolda, o que faz da *charíssima*, consorte imaginária do pai e *noivatia* do filho. O conflito de Tristão e Isolda atravessa os séculos. O guardado na memória inflama corações. As fronteiras prudentemente respeitadas à luz do dia são transgredidas no recesso da noite. As paredes protegem o sono dos Porter mas não exilam velados ardores. Lar é cárcere, confina ímpetos no círculo familiar. Gemidos *libidinais* incendeiam as trevas. Ainda que amada, Isolda está só. As relações que mantêm com os seus não podem transformar-se em palavras. Assim a palavra não pode se fazer carne. O amor estéril é sufocado pelo silêncio. Ela é dádiva, *charis*, mas para quem? O espelho divide Isolda em duas. Fala consigo mesma sobre as dores do dilaceramento que lhe trouxe a disputa de pai e irmão.

Em lugar do *penso, logo existo* cartesiano, o narrador propõe *Eu penso Eu observo*. Como pensar sem observar? Não fosse assim, a relação Eu-Tu se fecharia na mente sem ir ao outro. Estas observações são suscitadas pelo sono aconchegado dos irmãos. Demasiadamente aconchegado? Que durmam em paz. A luz do dia os separará. Um deles terá que partir para Armórica. Nesta versão dos conflitados deslocamentos de Tristão, Kevin partirá em busca de emprego. Já se ingressa na era do mundo regido pelo dólar, *dollarpotente*. O que o sono une, o dólar separa.

A câmara narrativa nos reconduz ao quarto do casal. A potência viril de HCE se exprime *na ponta da verga*. No fim da noite, no fim da vida, a força renasce. O acontecimento adquire dimensões cósmicas (*que longitubo!*). A virilidade levanta *Himalaias*. Invoca-se Osíris (*Ó sires*), cujo pênis foi restaurado por Ísis. Xenófanes reprova a devoção egípcia a Osíris, o deus que morre. Joyce o venera precisamente por ser mortal. A vida desperta da morte como Osíris é recuperado do esquife, como Shaun sai do barril em que fora arrastado pela corrente das águas. HCE e Osíris se aproximam na morte. A virilidade de HCE lembra o *memorial de Wellington*, lembra o rei armado de lança para a caça do segundo capítulo, além de outros guerreiros que fendem águas na conquista. A vida é teatro, é cinema de *tyrocinante powder* (Tyrone Power). *Pica, repica o badolo*. A imponência de HCE badala em todas as igrejas. O júbilo pelo renascimento do dia e da vida termina com um solene *Amém*.

Vem outra imagem cinematográfica de Porter. Como raras vezes acontece, os contornos são claros. Apresenta-se o *pater familias* ou de um *Pournterfamilias* bem casado e bem estabelecido. Esta imagem faz pensar porque contrasta com a costumeira visão interior conflituada. Porter pode manter a nitidez cinematográfica enquanto, à maneira de Ló, olha para frente com o objetivo de esquecer a imundície passada, consumida pelas chamas. Tranquilidade só se adquire com perdão. Por quanto tempo?

ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Denilson Lopes

(UnB)

No estudo das relações entre literatura e cinema, há uma certa tradição em discutir as especificidades das respectivas linguagens para depois estabelecer discussões que podem variar da questão da adaptação até a intersemiotividade, no esforço de compreender como certos elementos podem ser traduzidos, relidos, reconstruídos num outro suporte. A motivação destas notas é outra, a de buscar categorias analíticas instauradoras de um espaço entre diferentes expressões artísticas, particularmente no que se refere à construção da subjetividade, do espaço e do tempo, a saber, sensibilidade, personagem-alegórico, imaginário e imagem. O objetivo seria contribuir para “uma estética de interação entre as artes”¹, cada vez mais fundamental para se compreender a arte contemporânea. O trânsito entre diferentes expressões, seja através de colaborações entre artistas, seja na materialização mesma das obras, desde as artes tradicionais até as produções multidimensionais, implica novas exigências para o crítico de arte, não só um conhecimento de diferentes linguagens artísticas, mas sobretudo como responder a problemáticas que ultrapassam de muito o campo de uma especialidade, bem como uma maior mobilidade face a diferentes tradições teóricas, caso ele queira fazer emergir os sentidos culturais dos objetos estéticos, numa perspectiva transdisciplinar.

¹ SCARPETA. *l'Impurité*, p. 20.

Apesar de estas notas terem um tom eminentemente conceitual e generalizante, elas foram desenvolvidas na minha tese de doutorado, editada de forma resumida em 1999, através de um diálogo com obras singulares, onde me detive com especial atenção em três romances (*A Menina Morta* de Cornelio Penna, *Crônica de uma Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso, *Ópera dos Mortos* de Autran Dourado), um novela (*Buriti* de Guimarães Rosa) e quatro filmes (“O Leopardo”, “Ludwig”, “Violência e Paixão” de Luchino Visconti e “Salão de Música” de Satyajit Ray), que foram analisados a partir de uma sensibilidade melancólica, um imaginário neobarroco e a imagem da casa considerada em três sentidos: teatro do mundo, labirinto e ruína. Foi portanto, no desejo de encontrar um maior diálogo com trabalhos eventualmente diferentes mas com ansiedades próximas, que decidi não me remeter a nenhuma análise textual específica.

A sensibilidade, como a idéia proustiana, multiplica-se misteriosa em imagens². E essa idéia se faz por e através dos afetos, incorpora-os e os redimensiona. A sensibilidade “ganha sua força a partir de um fato concreto, mas o transpõe e o metamorfoseia no domínio de uma afetividade”³, podendo ser compreendida dentro de uma cadeia geral de categorias, que parte de elementos menos importantes para o estudo que se pretende até o que se procura atingir: fatos, conceitos, noções, sensações e imagens. A noção de sensibilidade é um esforço de buscar, senão um instrumental sócio-histórico, pelo menos uma via de acesso específica, para operar com sentimentos que não chegam a se constituir em objetos privilegiados de discursos institucionalizados, de saberes, a não ser o da arte. A sensibilidade, como estou desenvolvendo, se aproxima da categoria de estrutura do sentimento (“structure of feeling”), que procura se deter em “tudo que escapa ou parece escapar do fixo, explícito e conhecido; considerado e definido como pessoal”⁴ não como meros epifenômenos de instituições, formações e crenças ou simples evidências secundárias de relações econômicas e sociais alteradas entre e dentro de classes. Ao não reduzir o social puramente ao institucional, as estruturas de sentimentos

² GLUCKSMANN. *L'enjeu du beau*, p. 28.

³ DUBOIS. *Le baroque, profendeurs de l'apparence*, p. 68.

⁴ WILLIAMS. *Marxism and literature*, p. 128.

traduzem experiências sociais fundamentais, que não precisam aguardar definições, classificações ou racionalizações, antes que exerçam pressões palpáveis e estabeleçam limites efetivos na ação e na experiência⁵. O interesse, contudo, de uma categoria como estrutura de sentimento ou estrutura da experiência não é tanto o de constituir-la em um conceito distinto do de mundivisão, mas que vai além, ou na minha forma de compreender, sobretudo aquém de crenças sistemática ou formalmente constituídas. Não se trata de excluir conceitos mais formais nem isolar pensamento e emoção – o pensar é considerado como sentido e o sentimento como pensado – mas privilegiar sentidos e valores que são ativamente vividos e sentidos, ainda que não sejam reconhecidos como sociais mas privados, idiossincráticos e mesmo isolados. Mas diferente da estrutura de sentimento, a sensibilidade não se constitui como uma estrutura, ou seja, como “um conjunto com relações internas específicas, ao mesmo tempo ligadas e em tensão”⁶, mas como uma categoria mais indefinida. A rigor, a sensibilidade é mais que um sentimento, um olhar ou uma “emoção social”⁷, é um solo a partir do qual imaginários emergem em diferentes momentos históricos, talvez mais precisamente, “uma disposição coletiva em direção a certas práticas culturais”⁸, um fluxo de percepções cujas significações se cristalizam e ampliam em diversos imaginários, um espaço de dispersão que não se reduz a estruturas binárias ou ternárias. “Uma sensibilidade é quase, mas não completamente, inefável. Qualquer sensibilidade que pode ser colocada no molde de um sistema ou lida com as rudes ferramentas da prova não é mais absolutamente uma sensibilidade. Ela se endureceu numa idéia...”⁹. E por mais que seja difícil, senão indesejável, conceituá-lo, é a partir dessa fragilidade que a sensibilidade se constrói como uma categoria. Talvez mesmo, conceber a sensibilidade como noção e não conceito seja o melhor caminho, pois a noção é flexível, suave e polissêmica¹⁰. É justamente esta fluidez que a sensibilidade possui, como o imaginário, que os faz

⁵ WILLIAMS. *Marxism and literature*, p. 131-2.

⁶ *Ibidem*, p. 132.

⁷ DAVIS. *Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia*, p. 7.

⁸ OLALQUIAGA. *Megalopolis : contemporary cultural sensibilities*, p. 19.

⁹ SONTAG. *Against Interpretation*, p. 276.

¹⁰ MAFFESOLI. *O conhecimento comum*, p. 59.

liberadores para outras realidades, outras percepções, ao invés de estruturas de sentimento e discurso. Ou ainda, são “noções com as quais só se pode flertar: tratá-las sem aderir fortemente as suas conotações, nem aos sistemas que elas são supostas veicularem. De uma certa forma, jogar a desenvoltura contra o espírito de sistema”¹¹. E se ainda uso definições, elas são apenas pontos de partida rumo a um mundo de indefinições, de imagens, nunca uma síntese cristalizadora do apreendido, uma determinação de posições. A sensibilidade se distingue da estrutura de sentimento por não estar interessada em experiências que são posteriormente formalizadas e classificadas em instituições e formações, ainda que reconheço junto com Williams, que isto muito frequentemente acontece. A compreensão da singularidade analítica da sensibilidade depende da consideração da instabilidade enquanto algo que não se destina necessariamente à estabilidade ou formalização, mas que mantém seu caráter corrosivo do institucional. O que me foi extremamente útil para entender a melancolia como uma sensibilidade que atravessa e transpassa a contemporaneidade¹². Entender a melancolia como institucionalizada seria uma redução, uma banalização dentro de um discurso midiático da catástrofe ou de um cinismo ou cepticismo intelectual. A escolha da arte de qualidade estética (sim, eu ainda acredito nisso. A dispersão atual de valores não implica a ausência de valores, mas sua parcialidade e a necessidade de entender e especificar as condições de sua emergência) teve o mérito em apresentar a melancolia com toda sua ambivalência, o que talvez ficasse comprometida se considerasse apenas a melancolia como um discurso que se configurasse na filosofia, na medicina, na psicanálise ou na astrolgia. De qualquer forma, estruturas de sentimento ou sensibilidades são “experiências sociais em **solução**, como distintas de outras formações sociais semânticas que foram **precipitadas**”¹³, “maneiras de definição de formas e convenções em arte e literatura como elementos inalienáveis de um processo material social: não por derivações de formas e pré-formas sociais mas como formações sociais específicas”¹⁴. Esse caráter de estar no limiar de uma cristalização semântica serve como alternativa para categorias como

¹¹ SCARPETTA, *L'impureté*, p. 18.

¹² LOPES. *Nós os mortos (melancolia e neo-barroco)*.

¹³ LOPES. *Nós os mortos (melancolia e neo-barroco)*, p. 134.

ideologia, com sua conotação classista, onde “uma formação chega a romper com suas normas de classe, embora ela retenha uma afiliação substancial e a tensão simultaneamente vivida e articulada em figuras semânticas radicalmente novas”¹⁵.

A sensibilidade é uma categoria de construção de subjetividades que transpassa outras mais enfatizadas no debate da política de identidades, mais socialmente visíveis, ou melhor sociologicamente estruturadas, como classe, gênero, opção sexual, raça, etnicidade e nacionalidade. A sensibilidade desnaturaliza tais categorias e abre possibilidades teóricas não só para a compreensão de identidades intercessivas, híbridas mas sobretudo as que estão além do horizonte estabelecido pelo multiculturalismo. Sensibilidade, categoria trans, para um mundo de identidades frágeis, fugazes, multiplamente simultâneas, mesmo aparentemente incongruentes ou de fato contraditórias, desprezadas como ecletismo ou pura heterogeneização decorrente do consumo. Quero crer que a sensibilidade seja um instrumento para lidar com o simples fato das pessoas serem diferentes, retomando uma provocação de Eve Sedgwick sem a reificação nem guetização dessa diferença, para lidar com que há de mais frágil, escorregadio, fugaz, nebuloso numa existência.

Na construção de uma sensibilidade, como a melancolia, não me interessa identificar quem é ou não é melancólico, ou compor uma espécie de tipo-ideal, nem na forma simplista de “caso-exemplo” ou “caso-limite” nem como “construção concebida para confrontar-se com o real”¹⁶ ou símbolo de uma época. O intuito é compor afinidades que ultrapassem dualidades como realidade/imaginário. Penso mesmo que diferentes sensibilidades podem perpassar um mesmo sujeito individual. Mas, para encarnar uma sensibilidade, desenvolvi, sob inspiração benjaminiana, a categoria de personagem alegórico. Alegórico, não só por revelar, devido a sua condição intervalar, as tensões entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano, o mito e a utopia, o moderno e o contemporâneo, mas de forma que, construído e desdobrado, historicamente, é incompleto, ambíguo, escorregadio. O personagem alegórico é, portanto, uma ficção teórica que evolui

¹⁴ LOPES. *Nós os mortos (melancolia e neo-barroco)*, p. 133.

¹⁵ *Ibidem*, p. 134-135.

¹⁶ BOURDIEU. *El oficio de sociologo*, p. 74.

temporalmente dentro da cena contemporânea e não um conjunto vazio, redução a elementos básicos, a um modelo atualizável, nem “abstração social sem biografia, cuja única função é personificar o movimento da mercadoria”¹⁷, construído sobretudo por imagens, nesse sentido um “bloco de sensações”¹⁸ uma “figura estética”, “potência de afectos e perceptos”, sendo através destes últimos que a arte pensa, entendendo-os não como passagens de um estado vivido a um outro, mas o devir não humano do homem, que pode ter sua síntese na imagem. Os personagens alegóricos não são arquétipos, nem protótipos de um grupos social, mas pertencem ao mesmo tempo ao texto artístico na sua singularidade e ao mundo da cultura na sua generalidade, sem nunca atingirem a universalidade, no sentido de apresentarem elementos permanentemente importantes de uma suposta natureza ou condição humana. O personagem alegórico de Benjamin estaria para as obras da alta modernidade, como o tipo-ideal da sociologia clássica está para literatura realista do século XIX. No primeiro, desdobramento incessante e sempre em fuga, heterogeneidade, abertura à contradição lógica. No segundo, regularidade numa síntese apreensível, homogênea. E qual desafio nessa aventura cognoscente? Tornar o personagem alegórico não um buraco-negro mas um mistério de superfícies, uma máscara.

O imaginário se traduz num conjunto de imagens articuladas, com recorrência temporal e trânsito transcultural, atravessadas por sensibilidades igualmente sócio-históricas, não enquanto um depósito de referências, um arquivo a ser vasculhado, mas numa dinâmica interativa entre os tempos históricos. Imagens, portanto, que se desdobram não a partir do mito, participando dele (como Lezama Lima), mas que desmantelam mitos, historicizando e desdobrando-os alegoricamente. Para retomar o que diz Maffesoli sobre “tipos de sensibilidades”, trata-se de imagens compartilhadas e agregadas num mundo imaginal com ressonâncias nas relações entre espaço e tempo¹⁹. E conceber o mundo como imagem coloca talvez, “a imagem como um absoluto, a imagem que se sabe imagem, a imagem como a última

¹⁷ ROUANET. p. 54.

¹⁸ DELEUZE e GUATTARI. *Conversações*, p. 213.

¹⁹ MAFFESOLI. *Au creux des apparences*, p. 155 e 158.

das histórias possíveis”²⁰ (e não como imagem platônica, passivamente mimética²¹. O horizonte portanto que se descortina na esfera do conhecimento é o do imaginário como forma de pensar, um imaginário-pensar que, analogamente ao cinema, se traduz “como fluxo, fuga e fugacidade de imagens, constitui um dinamismo do espírito que só poderia refletir no movimento incessante de uma encenação da morte renovada: destruir imagens, mas elaborando-as, prender-se à imagem mas esquecendo-a, por em movimento um processo de figuração, que por ser ato de significação, só pode operar ao preço de uma desfiguração constante”²². O imaginário se constituiria num duplo da conceitualização sem precedê-la ou segui-la simplesmente, mas sem ainda um território que lhe fosse próprio. A atopia do imaginário, sua capacidade de deslocalização, longe de ser um problema, é sua maior força, na medida em que possibilita entender o imaginário como “este instante singular em que se abole, na presença afirmativa do real, o princípio mesmo da realidade”²³ não no irreal mas num permanente jogo entre o real e o irreal, momento de maior revelação da imagem, da imagem em fascínio.

O imaginário possibilita o deslocamento do pesquisador por textos de diferentes autores, sem a prisão da obra, que, aliás, “não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea”²⁴ compondo uma série de objetos, por mais heteróclita que seja, a partir do problema levantado, abrindo possibilidades de articular textos com um tempo que não é necessariamente seu contemporâneo, fora de uma historicidade cronológica e causal, ou com um espaço não-limitado geograficamente, seja por critérios de cultura nacional ou regional, ao mesmo tempo, que pluraliza o tempo presente. Especialmente, no que se refere ao contexto nacional, há uma tal reificação do seu uso, que muitas obras, à margem da perspectiva estética mais visível ou hegemônica em determinado país, passam despercebidas ou não são

²⁰ LEZAMA LIMA. *Esferaiamgem*, p. 53.

²¹ ÁVILA. La imagem como sistema, p. 129.

²² ROPARS-WUILLEUMIER. Le saisissement imaginaire, p. 32.

²³ Ibidem, p. 33.

²⁴ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, 27.

tão analisadas. Portanto, ao se considerar a tradicional problemática do contexto em que um texto emerge, se acrescentaria a(s) rede(s) imaginária(s) à(s) qual(is) ele pertence, para se ter uma visão mais complexa de como se constitui o caráter sócio-histórico de uma obra, que pode nos revelar não só uma visão mais plural do presente, mas muito comumente, um outro passado, ou seja, seu pertencimento ao presente se daria na exata medida em que nos revelaria um passado²⁵

Para entender o desdobramento histórico da sensibilidade melancólica num imaginário neo-barroco que identifiquei na contemporaneidade, sob a tensão entre persistência e descontinuidade, sem cair em explicações arquetípicas ou que unidimensionalizam as longas durações, deve-se frisar que quando me refiro ao imaginário, que mesmo sem ser um discurso deve ser tratado “no jogo de sua instância”²⁶ penso num grau maior de articulação do que o presente na sensibilidade. E essa articulação, ou cristalização, se daria, sem perder suas asperezas múltiplas, por imagens recorrentes e não por conceitos. O imaginário se constitui em uma constelação de imagens onde a existência material dos textos não é perdida, sendo ordenados, não por simples acúmulo mas rearranjo do ato crítico, podendo se dar tanto num sentido diacrônico quanto sincrônico, englobando imagens contemporâneas ou de tempos diferentes. Nessa perspectiva, distancio o termo imaginário de qualquer caracterização originária, fundadora, próximo à idéia de um magma presente tanto nos trabalhos de Castoriadis (1991), como um imaginário como fundamento de uma teoria do social; em Kristeva (1969) como “chora” semiótico, ambos anteriores ao simbólico, ao representacional; em Iser (1993), como base para uma teoria do poético na sua relação com o ficcional; bem como de qualquer construção arquetípica, na busca de uma origem *ad infinitum*, da qual temos repetições, reencenações como de um tipo exemplar arcaico, ou apenas produtor de identidades coletivas conformadoras do todo social. Não pretendo também em relação à modernidade ou à contemporaneidade, estudar o imaginário de uma sociedade, como, por exemplo, Le Goff (1991) fez em relação à sociedade medieval, na medida em que constituiria a forma da relação

²⁵ JENNINGS. *Dialectical images- Walter Benjamin's theory of literary Criticism*, p. 205-6.

²⁶ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 28.

vivida do sujeito com a sociedade (o que implicaria, por exemplo, toda uma discussão, por exemplo entre ideologia e imaginário, como categorias que possibilitam fazer sentido a um conjunto social). Meu interesse está sobretudo em certos imaginários que transitam na contemporaneidade, mas não posso deixar de pensar que mesmo estudando apenas *um* imaginário, pode-se entender a constituição de uma sociedade e de sua evolução histórica.

Não se trata somente de incorporar o imaginário à realidade material, o que é um avanço notável em relação a dicotomias redutoras, como as de infra/super-estrutura, conceitos abstratos de estilo ou de forma artística e sua situação material, texto e contexto. Trata-se de considerar a história (e se a crítica da cultura, da arte não for histórica, ela não será nada no futuro) como imaginária e não só do imaginário. Na busca não só de um imaginário histórico, mas de uma história imaginária, a categoria criada por Lezama Lima de eras imaginárias, entendida como “épocas históricas cristalizadas na memória poética”²⁷ poderia ser um caminho a trilhar, desde que se descartasse uma busca fundadora, órfica ou uma tipologia civilizacional que se constitui em durações tão longas que dificulta sua utilização para recorrências mais precisas de uma imagem, em um tempo relativamente curto como o da modernidade. Mas talvez o mais importante na abertura lezameana é a busca de um tempo poético, não como “tempo não encarnado, tempo que não faz história sobre a terra”, “forma sutil de resistir sem fazer história”, que só aceita uma versão individual, manejável do tempo, fruto da rebeldia do poeta que se nega em converter-se em matéria histórica e não de sua organização em formas coletivas, sociais, objetivadas num mundo exterior convulso. Trata-se de um outro tempo, alternativo ao cronológico, que não só desestabiliza a linearidade, o progresso e sua institucionalização na modernidade, mas que se constitui em um tempo de “infinitas possibilidades”²⁸ cheio de retrocessos, atalhos, acelerações, regressos misteriosos e ilhas. Ou talvez, ainda melhor, poderia falar em uma geologia e uma geografia imaginárias. O imaginário se constitui por camadas, estratos, dos quais, no momento, só me interessam seus vestígios, agrupa-

²⁷ PRIETO. *Confluencias de Lezama Lima*, p. XXIII.

²⁸ PRIETO. *Confluencias de Lezama Lima*, p. XXIII\XXIV.

mentos e conexões, na superfície do presente, que deve ser mapeada, cartografada, percorrida por vários caminhos.

“As imagens que interessam ao historiador são imagens coletivas, fermentadas pelas vicissitudes da história. Elas se formam, mudam, se transformam. Elas se exprimem por palavras, temas. Elas são legadas pelas tradições, tomam-se de uma civilização por outra, transitam no mundo diacrônico das classes e sociedades humanas. Essas imagens pertencem também à história social, sem se restringir a ela”²⁹

Nesse sentido, “a imagem é uma figura que se define, não porque ela representa universalmente, mas pelos pontos singulares que ela religa”³⁰. Imagens que não são, necessariamente, emergências de arquétipos adormecidos no inconsciente, «conteúdos do inconsciente»³¹ nem “um produto direto do coração da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade”³² (Imagens que não são simples metáforas, estas imagens tornadas clichês, ou qualquer figura de linguagem, caso particular de signos lingüísticos, nem símbolos convencionais, mas vestígios do tempo que não cessam de se desdobrar.

O estatuto da imagem supera a tautologia da representação imagética, a redução a um instrumento ou linguagem imatura, degradada, constituindo-se num elemento do texto, cujo lugar “não está na intersecção de duas realidades percebidas em compreensão, cujos elementos comuns, senão idênticos, respondendo, ao menos a alguma analogia, permitem a assimilação, contudo, é na conjunção imediata, seja ela aparentemente arbitrária, e de forças originárias de dois mundos diferentes (ou mais) e nos seus prologamentos ou ressonâncias em uma realidade da linguagem percebida em extensão e fonte possível de todas as metamorfoses”³³.

O caráter intervalar e polissêmico da imagem, entre o conceito e um imaginário social radical, ou melhor, entre o sensível e o inteligível,

²⁹ LE GOFF. *L'imaginaire médiéval*, p. VI.

³⁰ DELEUZE. Sur le régime cristalin, p. 43.

³¹ DURAND. Exploração do imaginário, p. 13.

³² BACHELARD. *La poétique de l'espace*, p. 2.

³³ BURGOS. Espace du texte, lieux de l'imaginaire, p. 65.

o inconstante e o permanente, exige uma estratégia de interpretação adequada. Mas como então tornar legíveis as imagens, sem simplificar em demasia suas possibilidades face ao mundo dos conceitos? Para compor imagens sócio-históricas e poéticas, é preciso, talvez, apreendê-las num vislumbre, na sua aparição e na sua aparência, por uma crítica-escritura fragmentária. Imagens que não são abstratas nem isoladas umas das outras, mas materiais e cronotópicas, revelando-se em permanente instabilidade, em permanente jogo, mas mesmo dispersas pelos objetos, o mistério persiste, um mistério em fragmentos.

A imagem poética e sócio-histórica articula literatura e cinema, capaz ao mesmo tempo de dar conta de aspectos centrais, da especificidade das obras analisadas e dar um sentido cultural, um valor de conhecimento a essas produções. As imagens seriam acoplagens em diferentes níveis, em favor de múltiplas associações, encaixes semióticos observáveis em todas as linguagens, sobretudo nas que têm uma intencionalidade estética. A extração da imagem de um determinado contexto só levaria à criação de novos sentidos, à instabilidade do texto do qual a imagem é retirada, que passaria a ser visto como incompleto, modificável; e mesmo a uma tensão estrutural constante, na medida que a imagem remete ao instante, enquanto os filmes e romances se centrariam na duração. De toda forma, seria a imagem uma categoria analítica central para uma eventual estética que unificasse as diferentes expressões artísticas, não para reduzi-las a uma gramática geral, a um sistema ou estrutura, mas explicitar sua frágil especificidade num espaço de tensão contínua. Nesse quadro, por exemplo, o que se entendia por história ou sociologia do cinema (ou da literatura) deixa de se interessar pela evolução e estudo das formas fílmicas (literárias). “Um filme poderá ser julgado interessante (...) em função do pertencimento a um tipo ou projeto de imagens que excede largamente o cinema”³⁴

³⁴ AUMONT. *Du visage au cinema.*, 167.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. *Du Visage au Cinéma*. Paris: Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- ÁVILA, Rubén Rios. "La Imagem como Sistema" in *Colloque International sobre la Obra de José Lezama Lima*. V. 1 (Poesia). Caracas/Madri: Fundamentos, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Paris: PUF, 1957.
- BOURDIEU, Pierre et al. *El Oficio de Sociólogo. Presupuestos Epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- BURGOS, Jean. "Espace du Texte, Lieux de l'Imaginaire" in *Pour une Poétique de l'Imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- DAVIS, Fred. *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.
- DELEUZE, Gilles. "Sur le Régime Cristalin" (entrevista), *Hors Cadre*, 4, primavera 1986.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Baroque. Profondeurs de l'Apparence*. Paris: Larousse, 1973.
- DURAND, Gilbert. "Exploração do Imaginário" in PITTA, Danielle (Org.). *O Imaginário e a Simbologia da Passagem*. Recife: Massangana, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- GLUCKSMANN, Christine Buci-. *L'Enjeu du Beau. Musique et Passion*. Paris: Galillée, 1992.
- ISER, Wolfgang. "The Imaginary" in *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1993.
- JENNINGS, Michael. *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une Semanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LE GOFF, Jacques. *L'Imaginaire Médiéval*. Paris: Gallimard, 1991.
- LEZAMA LIMA, José. *Esferaimagem*. Barcelona: Tusquets, 1970.

- LOPES, Denilson. *Nós Os Mortos (Melancolia e Neo-Barroco)*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *O Conhecimento Comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. *Au Creux des Apparences. Pour une Éthique de l'Esthétique*. Paris: Plon, 1990.
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1992.
- PRIETO, Abel. "Confluencias de Lezama Lima" in LEZAMA LIMA, José. *Confluencias*. Havana: Letras Cubanas, 1988.
- ROPARS-WUILLEUMER, Marie-Claire. "Le Saisissement Imaginaire", *Hors Cadre*, 4, primavera 1986.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris: Grasset, 1985.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. 1967.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

CINEMA, LITERATURA: GODARD ESTRÉIA

Mauricio Salles Vasconcelos

(UFMG)

As pistas são muitas para se acompanhar o primeiro longametrage de Godard. Ainda que o filme *noir* compareça como um modelo legível por meio da trama, da trilha sonora, dos gestos e das atitudes do protagonista, *Acossado/À bout de souffle* (1960) deixa clara sua intenção reavaliadora, não apenas do gênero e dos elementos narrativos que o sustentam, mas do próprio cinema, assim como dos regimes de narratividade e visibilidade operados pelas outras artes (literatura, artes plásticas/gráficas, teatro, música). De acordo com um dos primeiros depoimentos do diretor acerca de sua produção, deixam-se assinalar, no longa de estréia, traços que serão uma constante da filmografia futura, evidenciando a formação de Godard como crítico. Se nesta função, ele, a exemplo de outros cineastas amadurecidos pelo exercício da análise nas páginas de *Cahiers du cinéma*, considerava que “*escrever, era já fazer cinema*”¹, no processo de realização dos filmes mais se acentuam as práticas da crítica e da escrita.

“*Faço críticas com filmes*”, dizia o jovem diretor. E mais que isso, quando se avalia todo um conjunto de imagens e textos, passados mais de 40 anos. Pode-se dizer que a experiência godardiana está mais próxima da invenção de um espaço áudio-visual no qual crítica e escrita compõem-se como realidades indissociáveis do ato de filmar.

¹ GODARD. *Godard por Godard*, p. 215.

O cineasta não torna implícitas a crítica e a escrita ao produto fílmico. O “ponto-de-vista” do diretor não se compreende como uma pura e simples tradução através de imagens, pois o cinema imprime sua especificidade (considerado como arte eminentemente visual) pela explicitação de seu caráter cruzado, fronteiroço entre comentário crítico, narratividade e o movimento registrado pelo olho e pela câmera, pelo corpo e pela máquina/técnica.

Além da relação crítica/cinema, outro complemento fornecido pelos primeiros depoimentos de Godard acerca de seu trabalho cinematográfico diz respeito ao projeto narrativo – romanesco mesmo, mas numa acepção disseminada em outros planos criativos – que embasa suas produções. Um ensaísta que realiza romances no cinema ou um romancista que filma os próprios ensaios (veja-se a entrevista citada acima) – são estes os elos que a escrita estabelece para o diretor, sem resolução, sem síntese final dentro de um único e determinado sistema de signos. É como se a questão mesmo do gênero narrativo, apreendido por Godard na modernidade, fosse relançada no interior de uma outra prática, marcando um momento de revisão, de atualização do debate em torno da literatura no tempo. Isso ocorre a contar da implicação cada vez mais intensificada da *linguagem em movimento* com os índices da continuidade e da sucessão apreendidos na narrativa literária (ao longo da história do cinema), tal como avalia e debate o crítico que é Godard, no instante em que passa a fazer filmes.

Michel Poiccard é um personagem desgarrado. Mesmo estabelecendo ligações com as variadas organizações criminais presentes no cotidiano, o protagonista de *Acossado* sobrevive, também, do chamado à aventura, que a câmera se dedica a captar, fazendo de suas ações um motivo de contemplação e de desalinhamento no que se refere aos códigos da contravenção instituída. Seus roubos velozes de carros o conduzem a escapadas pelas periferias parisienses e pelo campo, como se resultassem na afirmação de um prazer total, ainda que momentâneo. Seu trânsito indiscriminado pelos muitos pontos de organização/operação do crime fazem visualizar um pequeno herói autônomo, embalado numa indumentária nova de *gangster*, exposto ao ar livre, à deambulação, como um jovem qualquer da grande cidade cosmopolita, suscetível, porém, ao erro, ao descontrole das situações de risco, à dor de existir e de amar, à errância, enfim.

Acossado se revela uma aventura em vários planos criativos e culturais. A concepção do personagem envolve, por exemplo, o reexame

da questão do herói narrativo. Não à toa, a discussão promovida por Patricia, a jornalista norte-americana namorada do jovem bandido, em torno do romance (aquele que ela está escrevendo e *The Wild Palms*, de Faulkner) ganha destaque no filme, nos instantes em que as ações intermitentes reservadas ao protagonista sofrem interrupção, no recesso do quarto-de-hotel onde repousa, faz amor, e foge da perseguição acirrada que sofre ao assassinar um policial. A atividade jornalística de Patricia mostra-se, também, favorável a inserção da escrita no horizonte do *thriller* assimilado no cinema americano de Preminger, Fuller, Aldrich, entre outros, e do francês Jean-Pierre Meville, que, aliás, faz uma ponta, personificando um tipo comum aos seus “policiais”, no filme inaugural de Godard.

Todos esses elementos relativos à escrita são incorporados aos desdobramentos do filme (já apontando para um possível estilo do cine godardiano) como uma problemática de som, de fala, de texto e narratividade inerentes à criação de imagens cinematográficas. Articulam, por sua vez, uma redistribuição espacial dos signos da arte no plano do espetáculo (a sucessão de atos extremos cometidos por Poiccard), dando início ao que se pode chamar de *corpus topográfico* – para dizer com Jean-Luc Nancy² – composto por Godard, de filme, a filme – um deslocamento, uma circulação incessantes de repertórios imagéticos e textuais, capazes de reconfigurar os percursos do cinema e da literatura no século XX.

Luz de Faulkner

A inserção do romance de William Faulkner, no *corpus* das citações artístico-culturais de *Acossado*, comparece como elemento integrante da problemática do casal Poiccard-Patricia, indiciando uma leitura atenta e substantiva de *The Wild Palms* (1939).

Eram menos do que ficções de fumaça ou de delírio, e ele guiando seu incansável remo sem destino ou mesmo esperança agora, olhando de quando em vez para a mulher sentada com os joelhos encolhidos e cerrados, todo o seu corpo numa única

² NANCY. *Corpus*, p. 117.

tensão aterradora enquanto se insinuavam os fios de saliva sangrenta do lábio inferior mordido.³

Não são apenas as similitudes das ficções da literatura e do cinema que se observam na leitura godardiana de Faulkner. Uma questão relacionada às linguagens das artes e à técnica se assinala como dado crucial tanto para o escritor americano quanto para o jovem cineasta francês, um intelectual atuante, enfronhado na revisão e na refeitura do cinema, com consciência crítica em relação à história (e à história do cinema e da cultura, não só pensada como também traduzida em imagens).

O que chama a atenção em *Acossado* é o modo realmente novo de leitura de um texto literário. Uma tradução mais próxima de uma apropriação, que deixa de conceber o cinema como repositório de uma arte avalizada, nobre, como vinha, até então, ocorrendo na história das imagens em movimento quando do uso do referencial e do material literários. O realizador extrai de *Palmeiras selvagens* o ponto conflitivo básico dos personagens, mantendo a alta voltagem do embate existencial travado no livro, assim como o espaço reservado à visualidade e o sentido de montagem presente no romance, perceptível de modo mais evidente através dos dois blocos narrativos intercalados (*Palmeiras selvagens* e *O velho*).

Interessante é notar que tal leitura (muito além da idéia de “adaptação”) ocorre no plano de uma outra ficção, de uma outra forma artística, onde o texto de Faulkner, irreconhecível, não roteirizado, marca sua confluência com o filme por meio da *citação*. Através de um fragmento – a última frase do bloco narrativo intitulado “Palmeiras selvagens”, “entre a dor e o nada, escolherei a dor”⁴ –, *Acossado* expõe sua fonte textual faulkneriana para fora do esquema de uma versão cinematográfica da obra (mesmo que livre, centrada na afirmação do que se chamava nos anos 70 de *específico filmico*) e, claramente, daquela tradicional reverência ao “literário”, comum até hoje em certo “cinemão romanesco”, com que se tenta marcar a *griffe* arte.

São muitos os traços de proximidade entre o romance e o filme, no que se refere às potencialidades cinematográficas de *Palmeiras*

³ FAULKNER. *Palmeiras selvagens*, p. 143.

⁴ FAULKNER. *Palmeiras selvagens*, p. 263.

selvagens. E, é neste aspecto, que deve ser compreendido o sentido novo da relação do cinema com o dado da narratividade, para além da questão mesma da adaptação/versão/tradução de uma obra da literatura. Faulkner reserva ao romance um grau de construção visual que revitaliza o espírito da épica – essa que se elabora em torno do território norte-americano –, perdida na modernidade, concebendo-a como uma narrativa-fluxo, cortada por blocos simultâneos, paralelos, a atravessar o foco íntimo, instaurando, num mesmo parágrafo, a teia político-social disseminada nas várias regiões percorridas pelo casal Wilbourne-Rittenmeyer e pelo rio/velho narrador, à volta da imagem das *palmeiras selvagens*.

As palmeiras pontuam o texto, marcando todo um andamento, numa gradação de variantes em torno de *selvageria, paixão, voragem – “arrastado, içado, desprevenido e ainda embotado de sono, nesta coisa, nesta brilhante e selvagem paixão...”*⁵. A imagem vai se modulando ao longo da narrativa, mostrando como é concebida num plano autônomo capaz de se inserir em vários segmentos da obra, seja no bloco dos amantes, seja naquele do velho rio Mississipi. O mesmo pode ser dito em relação às derivações do rio – enchente, nascente, corrente do sul americano desaguada em todas as direções –, tal como aparece em fusão com as diversas falas dos personagens, traçando a contigüidade entre o bloco “Palmeiras selvagens” e aquele intitulado “O velho”.

A polifonia, essencial aos romances faulknerianos, observável nos núcleos de narradores-vozes em *As I Lay Dying* (1930) ou nas indeterminações dos fluxos psicossociais de *The Sound and the Fury* (1929), distribui o espaço narrativo de *Palmeiras selvagens* de modo sempre surpreendente, conjugado com a velocidade associativa que é obtida através do uso de imagens recorrentes (palmeiras selvagens e o rio). Por vezes, nota-se um triplo dimensionamento narrativo – foco em 3ª pessoa, monólogo interior e discurso direto –, ocorrendo num mesmo parágrafo, dentro de uma formulação que poder-se-ia definir como giroscópica por parte de Faulkner. O romance mostra a capacidade de captar vários ângulos, vozes, estados de consciência (os não-ditos e os não-vistos, como diz Deleuze, em *Foucault*). Adensa, alterna e descentraliza o chamado foco narrativo. A voz é uma imagem que se autonarra, se apresenta, a despeito do atrelamento ao plano de

⁵ FAULKNER. *Palmeiras selvagens*, p. 218.

uma personalidade, de uma subjetividade. A idéia de foco se estilhaça sob o dinamismo de uma projeção plástica a contar de elementos básicos como narração/narradores, personagens, espaço e tempo.

Um sentido cênico de movimento direcionado para níveis incessante de sentido – motivos dispersos, reconfigurados de parágrafo a parágrafo, de bloco a bloco – é obtido por meio de camadas superpostas de vozes. Neste ponto é que se depreende na leitura de Godard o destaque dado para o entrelaçamento de fala e associação imagética, fundamental em Faulkner, quando recria o casal de amantes do livro (além do outro par masculino-feminino atuante no bloco “O velho”). Ao mesmo tempo, o diretor relaciona-os a uma problemática de voz/testemunho/confissão, acompanhada de menções à imagem – os rostos dos namorados, os espelhos, os posters de arte afixados nas paredes do quarto-de-hotel, as poses, as imitações/gags, os esgares –, incluindo entre elas a recorrência a um exemplar de *Palmeiras selvagens*, filmado em *close*, no momento em que Patricia lê a frase final do romance (assiste-se à cena de uma citação literal).

Se ao cinema godardiano é atribuído um lugar incomum de fala, imputando-lhe a fama de cinema da “falação”, da citação, o romancista americano deve ser considerado, de acordo com Deleuze, “o maior *“luminista” da literatura*”⁶, em atenção ao fato que, em sua obra,

os enunciados traçam curvas fantásticas que passam por objetos discursivos e posições de sujeitos móveis (um mesmo nome para diversas pessoas, dois nomes para a mesma), e que se inscrevem num ser-linguagem, numa reunião de toda a língua que é a de Faulkner. Mas as descrições desenham um número equivalente de quadros que fazem surgir reflexos, clarões, cintilações (...) e que as distribuem num ser-luz, numa reunião de toda a luz.⁷

É notável, em *Palmeiras selvagem*, a reiteração da imagem mesma da luz comparecendo muito mais do que como metáfora, ao dispor-se como operação-chave da narrativa em suas variáveis. Desde o início do romance, o ato de narrar não se desvincula de uma mostragem – projeção explícita e continuada –, de um nível de visibilidade insepa-

⁶ DELEUZE. *Foucault*.

⁷ *Ibidem*, p. 88.

rável da linguagem: da fala ao escrito, da discursividade romanesca aos desalinhamentos trazidos pelos fluxos vocais tão característicos de Faulkner.

A batida soou outra vez, ao mesmo tempo discreta e peremptória, enquanto o médico descia as escadas, o facho de luz lançando-se à sua frente pela escada manchada de marrom, iluminado o lambri macho e fêmea, manchado de marrom, do vestíbulo.⁸

As modulações da luz nos romances faulknerianos, ou seja, o uso ativo da imagem – do plano das visibilidades, segundo a abordagem deleuziana – como operante do foco narrativo, criam sincronia com as variáveis gradações da fala em *Acossado*. É através de Faulkner, que o cinema godardiano passa a falar, pois está no romance em pauta o núcleo ético-existencial de um mal-estar no tempo do qual o filme se ocupa em todos os níveis. Através da citação do romance, o filme viabiliza seu potencial discursivo, de modo a imprimir um sentido de especulação acerca da voz, da visualidade, assim como do momento cultural da realização desse compósito de espetáculo, crítica e narrativa, que é o cinema para Godard.

Quando se atenta para as considerações de Mikhail Bakhtin, o teórico do conceito de polifonia na história do gênero romanesco, de que este é o mais mutável da literatura, o mais aberto às confluências discursivas geradas na diversidade e na multiplicidade da história (e a produção do autor americano confirma muito bem tais observações), a aproximação entre Faulkner e Godard pode ser, também, apreendida. Especialmente, no que concerne ao caráter de arte inacabada, heterogênea, revelado pelo cinema desde seu início até o momento de crítica e invenção alcançado pelas produções do diretor de *Acossado*.

A luz irrompe – o plano-cinema – em Faulkner enquanto, no caso de JLG, o dado narrativo, tal como situa a citação de *Palmeiras selvagens*, passa a interromper o *raccord* das imagens sucessivas, encadeadas sob a ordem de um *plot* roteirístico e de uma idéia imobilizante de *espetáculo cinematográfico*. Passa a sinalizar as camadas textuais, discursivas, componentes do gênero polimorfo de arte, que é e passa, assim, a se autoproblematizar, o cinema, a partir de Godard:

⁸ FAULKNER. *Palmeiras selvagens*, p. 7.

misto de pintura e música, de livre espetáculo e gênero ordenado, administrado, a contar de uma concepção literária de narrativa.

No ver de Godard, o cinema engendra uma única e híbrida linguagem, *uma só história* (contendo todas as variações e versões), poderia ser dito, numa paráfrase a *Histoire (s) du cinéma*. Do mesmo modo que toda a língua, na escrita de Faulkner, concebe uma intensificação da visualidade – *panorâmica* e *giroscopia do foco* – que o cinema (seguindo-se a conhecida experiência do romancista como roteirista em Hollywood) pôde viabilizar no espaço da literatura moderna.

História (s)

Esses elementos de troca entre os dois regimes semióticos, entre o romancista/roteirista Faulkner e o cineasta-autor Godard, têm um sentido de encruzilhada e, também, de mutação na história do cinema e da literatura, assim como, na história da cultura, já para lá da segunda metade do século. É quando se nota o tratamento dado à escrita e ao cinema, num mesmo nível de problematização, a contar de uma série de signos obsedantes, reiterativos, claramente endereçados a um momento de tensão na história (o código hegemonicamente econômico, em escala global, da realidade política consolidada pelo capitalismo, após a Segunda Grande Guerra). *À bout* – no acosso, à beira de tudo –, o cinema contém a eletricidade e a respiração entrecortadas pelo *ar do tempo* não mais como retrato e simples romance transposto a serviço da letra autoral, já codificada na biblioteca, na instância soberana do *logos* cultural a manter a proeminência do *escrito*. Filmar já é escrever, nesse instante, para Godard.

Como ele mesmo expressa, são necessários uma outra biblioteca, um ateliê para o romancista.

Mas um romancista que precisa dispor de uma biblioteca – para saber o que se fez, para acolher outros livros, para não ler apenas seus próprios livros – e, ao mesmo tempo, de uma biblioteca que seja também uma máquina impressora, para poder saber o que é imprimir; e, para mim, um ateliê, um estúdio de cinema é ao mesmo tempo uma biblioteca e uma máquina impressora para um romancista.⁹

⁹ GODARD. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, p. 24.

No capítulo de abertura de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, na análise feita de *À bout de souffle* em comparação com *Fallen Angel*, de Preminger, o diretor pensa na possibilidade de um outro sentido de história, e recorre à arqueologia e à biologia como exemplos de um conhecimento não-cronológico, centrado nos movimentos, nas simultaneidades e nos processos de mutação nas artes. Ao cineasta importa rever e repassar filmes (os seus, incluídos), nesse primeiro projeto claramente historiográfico – uma prévia de *Histoire (s) du cinéma* –, tendo como foco a existência de “camadas geológicas, deslizamentos de terrenos culturais”¹⁰. E acrescenta que “para isso, efetivamente, são necessários meios de visão muito poderosos, mas adequados”.

O crítico-realizador deixa assinalada a impossibilidade de ver aquilo que poder-se-ia chamar de *história do cinema*. Em atenção mesmo a abordagens reveladoras da dinâmica da história, colhidas em outros campos do saber, é que tal projeto só se materializa na série de vídeos concluída em 1998. Tal intento só alcança o escopo realmente plural das interrelações do cinema com o século, as artes, os eventos político-culturais, através da linguagem videográfica e seus modos próprios de recorte, simultaneidade e superposição. Entretanto, o livro publicado em 1980, já oferece a introdução a *Histoire (s)*, seja por fornecer um material escrito significativo do transcurso de Godard pela crítica, pelo cinema, pela história cultural, enfim, desde os anos 50, seja por formular uma espécie de montagem comparativista entre os seus e os outros filmes, difundida, mais tarde, pelo raio de conexões mais amplas, videografadas na série de imagens já citada.

O plano era fazer uma espécie de pesquisa; de minha parte considerava alguns temas, como o que houve de principal no cinema, que se chama – mas o pessoal não sabe o que vem a ser isto – montagem. Esse aspecto precisa ficar oculto, pois é algo muito importante: consiste em relacionar as coisas entre si e fazer com que as pessoas vejam as coisas (...) Eis o que chamo de montagem... simplesmente uma comparação. É esse o poder extraordinário da imagem e do som que a acompanha, ou do som e da imagem que o acompanha. Ora, a geologia e a geografia disso estão contidas, a meu ver, na história do cinema, e isso permanece invisível. E acho que vou passar o resto de

¹⁰ GODARD. *Godard por Godard*, p. 11.

minha vida, ou de meu trabalho no cinema, tentando vê-lo, e antes de tudo vê-lo para mim; inclusive para ver onde eu mesmo me situo nos filmes que fiz.¹¹

Tomado pelo espírito de uma revisão (com o sentido aguçado de *repassar* filmes) crítica de *cinema e história*, fazendo-se sublinhar por uma intenção mapeadora, arqueológica e, também, genealógica, dentro de uma compreensão próxima de Foucault, o livro de Godard confirma seu vínculo com uma experiência histórica matizada pelo dinamismo conceitual de várias diretrizes teóricas, à altura do objeto móvel-portátil cinematográfico. Em *Acosado* já está patenteada tal dimensão, podendo-se mesmo dizer que o filme se revela como uma das primeiras manifestações pós-modernas em arte (em sincronidade com a exposição inaugural do *pop*, realizada por Warhol e Jaspers, em Nova York, 1959). O filme deixa visível sua apropriação do *corpus* estético e cultural em vigor, já no interior de um universo técnico, que, paradoxalmente, materializa o trânsito entre linguagens e discursos os mais diversificados, reinstalando, por sua vez, o paradigma do *novo* com a imediaticidade e a alta problematicidade da câmera que corre ao ar livre da cidade.

Ela alugou aquela clarabóia, disse ele para si mesmo calmamente (...) Ela escolheu um lugar não para nos abrigar e sim para abrigar o nosso amor; não passou simplesmente de um homem para outro (...) talvez eu não esteja a abraçando, mas me agarrando a ela porque há algo em mim que não admite que não saiba nadar ou que não creia que possa fazê-lo. – É ótimo. Nada pode nos segurar agora.¹²

Dylan Dog

Ao tomar William Faulkner como modelo de autor moderno, Godard enfatiza, ao mesmo tempo, o caráter remissivo de tal presença, entre outros ícones que se superpõem no decorrer da ação frenética pela qual Poiccard está possuído. As imagens pictóricas de Renoir e

¹¹ GODARD. *Godard por Godard*, p. 12.

¹² FAULKNER. *Palmeiras selvagens*, p. 73.

Picasso, por exemplo. Ou outra citação da literatura: *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940). Certamente pelo título, já paródico, de Dylan Thomas, inspirado em *Portrait of the Artist as a Young Man* (1914), de James Joyce, outro autor-chave do século moderno e pós-moderno há pouco transcorrido.

Tais procedimentos ocorrem no momento em que o cineasta vivencia a fase excepcional de consolidação e expansão alcançada pelo capitalismo, ao longo dos anos 50, um tempo no qual as mediações técnicas/tecnológicas instauram nos territórios das artes uma auto-problematização não apenas dirigida para o fato puro de linguagem criado pelo artista (realidade da ruptura e da recusa modernas em relação à uniformidade dos discursos e dos valores, mais e mais materializada em sistemas de informação). Condizente com a recomposição do espaço cultural tomado por orientações ideológicas crescentemente monopolizadoras, corporativistas, dos discursos autorais/artísticos, o filme de Godard se indaga, ao ritmo de um *thriller* e de uma conversação, de tirar o fôlego, sobre a dor de ser e estar na civilização da técnica, que o cinema bem autentifica. Tal “pique” indagativo será mantido pelo cineasta em todas as suas produções – filmar não se separa de pensar, interromper, relançar o fluxo das imagens de toda ordem capturável por uma câmera.

A afirmação dos corpos ativos e belos dos amantes, em *Acosado*, conta, ao mesmo tempo, com a *angst* (apreendida na América profunda de *Palmeiras selvagens*) que a velocidade dos carros roubados por Poicard não fica sem registrar. O *boom* da indústria automobilística na França, – já estudado, por Kristin Ross (V. Refs. Bibliográficas), em consonância com a cultura francesa do período, com destaque para o surgimento de autores-diretores situados em torno da *Nouvelle Vague* – mostra-se como signo frontal do itinerário atualizador da *série noire*. Mas encaminha, também, o cinema para uma atuação clara de confronto com o acabamento técnico e a narração de um empreendimento cinematográfico de qualidade feito no outro lado do Atlântico (meta de espetáculo de massa que o cinema francês persegue até hoje). Não se deve esquecer que Michel Poicard é forjado pelo padrão do rapaz mau ao lado da lei, cunhado pela *detective story* do cinema¹³. Seu perfil

¹³ GODARD. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, p. 17.

desponta, no entanto, para as direções da aventura e do amor, sem qualquer vinculação da moralidade a outro horizonte senão aquele da satisfação imediata.

Tudo se mostra como paródia, apropriação, construção discursiva, nas imagens e nas falas do filme godardiano de estréia. A câmera afronta a emergência dos corpos jovens e urbanos de Patricia/Poiccard – num toque sensual raro, ensaiado antes apenas pelo emblemático *Monica e o desejo* (1955), de Bergman, filme influente na geração de Godard –, no mesmo instante em que se vê afrontada pelos indícios de um outro cinema, ao abrir-se, a um só tempo, para o improvisado e para a citação (passível de ser lida como re-situação dos códigos da literatura e das outras artes). O diretor considera possível tal perspectiva criadora a partir de “*materiais que datam de longo tempo*”¹⁴. O gesto de tudo dizer, filmar, no primeiro filme, observado por críticos como Luc Moullet, implica, por seu turno, pensar o cinema – uma retomada dos “*procedimentos do cinema*” como que “*pela primeira vez*”. Tudo está em causa, desde a idéia de início (da história ou do cinema), e não deixa de se mover.

Experimentar o cinema e o lugar autoral/artístico, num tempo de imagens técnicas, capitalizadas, no decorrer da história do século, para espaços de inscrição administrados, dispostos em segmentos legíveis de codificação cultural (eis o que acaba por ocorrer com os repertórios da arte moderna). Experimentar, para fora do esquadro roteirístico, a escrita no *timing* filmico. No limite da respiração, *à bout*. De um a outro circuito de arte. Do olho pontilhado de signos à fala convulsa. Como se vê na composição, que é, também, confronto de imagens: um poster picassiano, o rosto de Jean Seberg e a citação/pergunta: “*Você já leu O retrato do artista quando jovem cão, de Dylan Thomas?*”

Para além da letra do texto, o cineasta realiza um tipo de citação indireta do autor galês. Referindo-se unicamente ao título narrativo de Thomas (diferentemente do que faz com o romance de Faulkner), através das indagações inquietantes de Patricia a Poiccard, Godard não deixa, contudo, de se ater ao sentido de formação, de aprendizado no tempo, constante do *Retrato do artista quando jovem cão*.

¹⁴ GODARD. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, p. 17.

O misto de ficção e confissão elaborado pelo poeta-narrador traça o percurso do *artista jovem* em meio às linguagens e às técnicas do século XX. E este é o foco de interesse do diretor, envolvido que está com a energia nova, a juventude prenhe (de todo visível nas figuras de Poiccard e Patricia) na criação de seu primeiro filme, e o debate acerca das artes e das imagens propiciadas pelo universo fílmico. As presenças da imprensa, do teatro de variedades e do cinema, como pontos de confluência no decorrer da educação sentimental do personagem-artista concebido por Dylan Thomas, acabam por confirmar a pertinência da citação – concentrada, aparentemente, apenas no título – da narrativa.

As hastes ondulosas dançavam no écran. (...) Entrei então numa Universidade americana e dancei com a filha do presidente. Afastei rapidamente o herói, chamado Lincoln, e foi o meu nome que a moça pronunciou estreitando a sua sombra enquanto cantava o coro dos estudantes vestidos com roupas de banho e usando um boné de marinheiro e eu era o tipo dela, o seu rei; dei uma corrida contra Jack Oakie e depois fui carregado em triunfo pela multidão com a filha do presidente, enquanto o pano, iluminado por mil cores moveções, descia sobre o seu beijo que me deixou completamente estonteado, os olhos em fogo, no momento de abandonar o cinema para mergulhar nas luzes cruas da cidade, debaixo da chuva que começara a cair.¹⁵

Artista dedicado às relações da palavra com a imagem, considerado mesmo um poeta do símbolo, da metáfora, Dylan Thomas foi, na verdade, formado pelo experimentalismo nesse campo, tal como se nota em seu diálogo com as vanguardas imagistas, vorticistas, do último século. Não é por acaso que Godard encontra nas complexas formulações imagéticas e plásticas desse autor literário – capaz de ler sua iniciação estético-existencial no século moderno das *avant-gardes* como a de um “*jovem cão*” – uma referência para a elaboração de seu filme de estreado, um projeto passível de ser compreendido como testemunhal no instante mesmo em que se mostra paródico, crítico, em face da assinatura pessoal, da fixação do *retrato*. Devem-se observar,

¹⁵ THOMAS. *Retrato do artista quando jovem cão*, p. 175.

no livro, a embriaguez e a errância no aprendizado do artista/autor, lado a lado a essa formação pelas linguagens e pelas imagens – novas, jovens – da história, de um século propício a escritas timbradas pelo signo da experiência, sem descarte da experimentação formal como realidade coextensiva.

Desabava sobre a hora que ainda podia perder entre a multidão. Olhei as pessoas que estavam na fila diante do Empire, examinei os cartazes de *Nuit de Paris* e pensei nas longas pernas e nos rostos espantosos destas coristas que tinha visto passear nas ruas, no princípio da semana, debaixo do sol de Inverno. Lembrava-me de ter notado as suas bocas e guardara-as para a primeira página de *As Damas Cruéis*, que ainda não tinha começado a escrever. Lembravam cicatrizes escarlates (...) Durante toda a minha vida seria o amante de Lola de Kenway, Bas Courcey, Ramona Day. Até o termo fatal duma doença que esgotaria as minhas forças sem me fazer sofrer, elas seriam as minhas companheiras e quando eu pronunciasse as minhas últimas palavras longamente amadurecidas elas recordariam a minha juventude morta numa High Street para sempre perdida no passado, as noites em que as vitrinas ardiam e onde as canções retiniam nos bares enquanto as sereias do porto estavam sentadas nas lojas dos fritos com a carteira nos joelhos, cercadas de vapores, os brincos agitados por frêmitos que os faziam tilintar.¹⁶

Dylan Thomas oferece um dos últimos modelos de artista ao cineasta – posterior ao autor-ícone da novidade, da radicalidade literárias de uma época, James Joyce –, no momento tardo-moderno por que atravessa. É disso que a concepção do quadro cinemático trata quando Patricia indaga a Poiccard, num plano branco, estourado, a simples questão/citação acerca de um título, da juventude e do artista.

Composição de um quadro de cinema e decomposição do ser (favorecida pelo existencialismo ainda hegemônico no contexto francês e pela carga altamente indagativa constante do romance faulkneriano, em torno dos limites éticos e ontológicos de seus personagens). É o

¹⁵ THOMAS. *Retrato do artista quando jovem cão*, p. 176.

que engrena a fala de Patricia, ao deixar espostos os intervalos e os enlances entre ver/falar/atuar dentro de uma tela múltipla, fílmica.

A citação da narrativa de Thomas ocorre no momento em que um verdadeiro "racha" nas identidades dos amantes se revela em *Acrossado*, simultaneamente ao ato de sua entrega. Torna explícitas a solidão de cada um, a relação ameaçada pela inquietude da realização pessoal, os sinais do tempo e da cultura intervindo, enfim, na continuidade da aventura amorosa.

Patricia fala, solitariamente, para a câmera enquanto dialoga com Poiccard, situado fora do quadro, na manhã de domingo logo depois do amor. O cerco formado em torno do mais novo criminoso já se anuncia através da namorada, e se dá por todos os lados, e é através dela que sua morte se efetiva.

O filme fornece o mapa em que se movem os personagens: o crime como atividade urbana ascendente; o lugar central da imprensa (a vendedora americana do *New York Herald Tribune* tem um projeto jornalístico); a rede de *informação* nas sociedades contemporâneas; o desfrute irrefreável e efêmero dos afetos. Sim, Godard leu o romance não-modelar de Dylan Thomas.

À BOUT

Lêem-se, no filme de estréia, as primeiras inscrições de diversos domínios da cultura apresentadas como referências cruciais, feitas no compasso, no flagrante dos corpos e dos atos de seus pequenos heróis. Outro cinema se enuncia, entretecido de literatura, só que, explicitadamente, não-romanesco, não-roteirístico (no sentido de texto *acabado* antes de ser *filmado*).

É Godard, o crítico dos *Cahiers*, o jovem interessado, desde sempre, em escrever romances, quem acaba por situar a investigação e a invenção no cinema, ressonantes até hoje, como um dos poucos cineastas inovadores, em incessante pesquisa, de tal modo que repercute para fora de seu campo específico, irrigando os debates atuais acerca das artes, da cultura, na História dos tempos de *história finita* (segundo a formulação precisa de J-L Nancy), em lugar, simplesmente, do *fim-da-história*. Como pensar, por exemplo, os autores de literatura do século XX sem visualizá-los no *tableau* videográfico de *Histoire (s) du cinéma*?

É um momento novo que se desenvolve nos passos do casal de protagonistas pelas ruas da cosmópole parisiense, impactante não apenas para as jovens filmografias mundiais deflagradas no rastro da *Nouvelle Vague*, e muito por conta do cruzamento entre o *outsider* e a americana *com profissão*, promovido por esse filme-manifesto, interferente para além de uma escola, de um grupo restrito de cineastas (veja-se a contínua retomada de um ou outro motivo do filme por realizadores de épocas posteriores como Mc Bride, Jarmusch, Carax, Kar-Wai, Kaurismäki, entre outros). Godard sublinha a situação-signo do estado das coisas da cultura e da época através do casal, apreendido até a dor da traição total (a delação por parte de Patricia). Concentra-se no chamado ao presente, realizando o percurso vitalista de Poiccard até o último momento – sopro mortal – de um amor intermediado pelos valores de uma civilização materialista.

À *bout de souffle* captura um embate que abrange a ficção dos personagens, assim como a extensão da atividade criativa e produtiva de realizar filmes. Assinala a liberdade de reinventar o cinema, se apresentando, simultaneamente, como cenário de problematizações em torno de sua história e de sua inserção nos circuitos de projeção de imagens, na partilha de signos no tempo. Não fica sem se articular como um projeto de escrita, favorável que é ao questionamento da narratividade no cinema e à emergência de relações entre as artes e os diversos registros de linguagem.

O cineasta mantém-se aí, nessa encruzilhada, sem nada ceder de seu *front* crítico-fílmico, como se estivesse flagrando, num ato-limite, no sopro/acosso de um registro do presente, não apenas o ressurgimento, mas a insurgência do espaço fílmico como plural e aberto a debates seminais em torno de arte, linguagem e cultura. Como já pulsasse, em sua estréia, o que o diretor viria a definir depois como *História(s)*, dispondo numa dinâmica comparativa, passível de ser captada como topografia em movimento, o século e o cinema. *Uma só história*, na emergência do primeiro filme.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Godard par Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désouvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- _____. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- ROSS, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge, Massachusetts/Londres: 1995.
- THOMAS, Dylan. *Retrato do artista quando jovem cão*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Livros de Portugal, 1961.

O FILME ENTRE O ROMANESCO E O ENSAIO

César Guimarães

(UFMG)

Il n'y a que des gens de l'écrit – un «effet Blanchot» en nous – pour oser laisser vide, libre, obstinément inhabité, la case de l'image. C'est que les gens de l'écrit sont tenus par une haine solide de l'idolâtrie (e par la certitude que cette idolâtrie est, par essence, heureuse, païenne et populaire). Mais le cinéaste? Peut-il se retourner contre son outil, l'image, qui un jour le capta? N'est-il pas celui qui pense à travers l'impensable de l'image? Contre elle, éventuellement, mas tout contre.

Serge Daney

Em uma das seqüências iniciais de *Elogio do amor*, de Jean-Luc Godard, ouvimos uma voz que pergunta a alguém que não vemos: “cinema, romance, teatro ou ópera – qual você escolheria?” “Romance, eu creio” – escutamos. Quem responde é uma jovem, e quem pergunta é Edgar, o diretor que escolhe os atores para um filme que pretende contar “qualquer coisa da história de três casais: um de jovens, um de adultos e outro de velhos”. Não sabemos se a preferência da moça pelo romance será adotada pelo diretor para conduzir o seu filme. Logo após esta passagem, vemos Edgar folhear (pela segunda vez) um volume inteiramente em branco: trata-se da ausência de roteiro ou do romance por vir?¹ Ao servir-se da incomensurabilidade entre o som

¹ Bruno Putzulu (que interpreta o cineasta Edgar) conta que na filmagem da segunda parte de *Elogio do amor* os atores não dispunham de nada escrito. De tempos em tempos a filmagem era interrompida, Godard se trancava num quarto para escrever. Em seguida, ele distribuía o texto para os atores. *Libération*, 16/05/2001.

e a imagem e de um conjunto heteróclito de elementos (citações diversas, digressões filosóficas, meditações líricas), qual é o lugar que este filme poderia reservar ao romance? Se o romance aparece aqui é de forma oblíqua, contrariada. Em tudo oposto à cômoda utilização de elementos literários na criação de um filme, em Godard o cinema deixa de ser narrativo para tornar-se mais romanesco, nota Deleuze.² O que o cineasta toma ao romance não é nem o encadeamento narrativo nem a caracterização das personagens, e sim sua polifonia, a diversidade de vozes que, em zigzague, “passa entre o autor, suas personagens e o mundo”³.

Em *Elogio do amor*, os quatro momentos da história dos casais – o encontro, a paixão física, a separação e o reencontro – ao surgirem imbricados com as citações literárias, as digressões filosóficas e os comentários políticos, permitem ao filme por em relevo a velha e a nova Europa, atordoada por seus dilemas: “dura, cínica, analfabeta, sem perspectiva, chapinhando em poças de esperança”⁴. Essa “qualquer coisa em torno da história dos três casais” poderia também ser descrita como um documentário ou uma enquete sobre a exclusão e a pobreza”⁵. Longe de dissertar sobre as causas da exclusão, ilustrando-as com os depoimentos dos personagens que são “recolhidos” assim como os mendigos são recolhidos durante as noites de frio intenso, o filme adota outras estratégias, como por exemplo, alternar elípticas seqüências sobre as histórias amorosas com cenas dos SDF (*sans-domicile fixe*) que dormem nas calçadas, ou então, promover o encontro, em um asilo, entre um velho e um casal de jovens atores que deveriam representar Perceval e Églantine (nomes de guerra de uma das redes da Resistência, fundada por um casal de jovens). Como conta-nos a fábula, foi assim que os dois jovens se reencontraram, quando a mão do rapaz pousou docemente sobre a da moça, ao ensaboar o dorso do velho... Não há causa assentada no desenrolar das ações que venha a explicar este

² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990, p. 226.

³ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 226.

⁴ Retirado do roteiro de *Elogio do amor*. Cf. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 464.

⁵ A menção ao caráter de documentário aparece no próprio filme, enquanto a idéia de enquete surge em um dos roteiros do filme, publicados em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 469.

encontro entre o casal de jovens e o velho. Coerente com o projeto enunciado pelo diretor, o filme que vemos diante de nós já conta qualquer coisa da história de três casais... De um plano a outro somos levados a mudar de registro: passamos do filme auto-reflexivo (o de Godard) para o filme de Edgar (o personagem), que só existe como inacabado, esboço que se encarna precariamente numa cena, numa frase, num gesto. Para além do procedimento de *mis em abyme*, o que encontramos aí é um “exercício prático de teoria do cinema”, no qual a escolha do fragmento e dos elementos impuros distanciam o filme de qualquer totalidade ou síntese, fazendo com que a modernidade godardiana seja renovada pelos vínculos com o idealismo alemão, como bem assinalou Ropars-Wuilleumier.⁶

Grande parte da primeira metade do filme (em preto-e-branco, filmada em 35mm) só será compreendida através da segunda (realizada em vídeo, com as cores tratadas à maneira dos pintores fauvistas). Na segunda metade, acompanhamos o encontro de Edgar (autor de um estudo sobre o papel dos católicos na Resistência), com o historiador Jean Lacouture. Em meio à conversa, o historiador menciona o caso do casal de resistentes que vendera a sua história para Hollywood. Edgar vai conhecê-los e se enamora da neta do casal de resistentes, Berthe, que se opõe vivamente à venda da memória da Resistência para o cinema americano. É ela quem havíamos visto na primeira parte do filme, limpando os trens da SNCF na madrugada, quando Edgar lhe via proposto um papel no filme que planejava fazer – ao que ela recusara. Ao comentar com M. Rosenthal (o marchand que contribuirá com a produção do filme) sua relação com Berthe, Edgar recorrerá a uma frase de Bataille. Segundo Edgar, Berthe – que não era tão atraente como aquela outra (Berthe Morisot, a pintora retratada por Manet) destacava-se por ter um discurso singular acerca do Estado: para ela, o Estado era incapaz de se apaixonar.

O que de início parecia simples – contar algo em torno da história de três casais – surge como um tecido complexo feito de múltiplas vozes, que instaura uma descontinuidade radical na ordem da narrativa e promove a associação entre diferentes temas, distribuídos em visões

⁶ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. Totalité et fragmentaire: la réécriture selon Godard. *Hors cadre* n. 6, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1987, p. 193-207.

que não pertencem unicamente nem aos personagens nem ao autor. O tema inicial – os momentos singulares da vida dos três casais – será entremeado por uma diversidade de outras questões que o filme trata não sob uma forma diegética (incluindo-os no desenrolar da história), mas através de gestos ora ensaísticos, ora líricos, realizados de maneira dispersiva e fragmentária, distribuídos entre as vozes que se desgarram do enredo e se transformam em atos de fala autônomos.

Os elementos propriamente narrativos – um assunto, uma certa ordenação dos fatos, o desenrolar dos acontecimentos – são submetidos a uma composição que entrecorta, justapõe e associa diferentes materiais, sejam textuais (como os diálogos atravessados por frases e versos colhidos ali e acolá), sejam visuais (como o plano que mostra, lado a lado, os cartazes dos filmes *Matrix* (dos irmãos Larry e Andy Wachowski) e *Pickpocket* (de Robert Bresson)). Estes materiais são abordados sob registros distintos: ora trata-se de uma reflexão sobre o estatuto atual da imagem (coagida pela técnica e pelos interesses do mercado) ou sobre as relações entre a resistência política e a memória; ora trata-se de uma digressão lírica acerca da paixão amorosa. Esses elementos são dispostos numa ordenação temporal descontínua e submetidos a uma montagem que freqüentemente promove a disjunção entre a imagem visual e a imagem sonora: diante de um certo plano, por exemplo, que exhibe um momento da história narrada, ouvimos algo (um diálogo, um comentário, uma citação) que pode pertencer a um acontecimento que já vimos ou que ainda vamos ver. Eis a potência de fabulação própria dos atos de fala que alinhavam esses diferentes registros (a história, a política, a poesia, o amor) e que, ao se destacarem da imagem visual, transcendem os comportamentos e a psicologia das personagens.

Tais atos de fala procuram responder a uma indagação que percorre todo o filme: “como a memória pode nos ajudar a reencontrar nossas vidas?”. Em uma certa seqüência, Edgar e Berthe conversam próximos ao *quai d’Issy*, Por meio de uma fórmula repetida por Edgar (« *quand je pense à quelque chose/en fait/je pense à autre chose* »), o ato de fala extrai do espaço físico suas camadas de história, seus traços humanos superpostos (mas invisíveis ao olho). Diante da paisagem de hoje, Edgar «vê» a paisagem antiga: a ocupação da fábrica da Renault/ Billancourt pelos trabalhadores em 68, hoje desativada (“*la forteresse (...) actuellement vide*”); mais longe, na região de Auteil, o terreno de uma batalha entre gauleses e romanos (em 52 a.C); de uma antiga

floresta, o que resta é o Bois de Boulogne, (o de hoje e aquele de Bresson em *Les dames du Bois de Boulogne*), percorrido por um *travelling*. Na seqüência seguinte, vemos Edgar embarcar e desembarcar do *tramway* que conduz ao *banlieue* chamado *Drancy Avenir*, na mesma região que abrigara o campo de trânsito dos judeus deportados de 1941 a 1944. Mais tarde ele telefona a Berthe e pergunta: “quem teve a brilhante idéia de falar de futuro em Drancy?” Em outros dois momentos a sombria memória do Holocausto é evocada: logo no início do filme, ao dizer do esboço de roteiro do filme que pretende realizar, Edgar explica a situação na qual o casal de jovens se conheceu: ao participar de uma manifestação, a jovem – para agradar ao namorado – costurara uma estrela amarela no blusão e por causa disso fôra agredida. Em outra ocasião, é Berthe quem aparece trabalhando de madrugada, nos trens que não deixam de evocar aqueles outros, o dos deportados.

Como bem notou Marie Anne Guerinao passar por lugares desafetados (vazios e destituídos de afetos), o filme torna-se um terreno afetado por um mundo anterior. E se ele se divide em duas partes (o presente em película, em preto-branco, e os arquivos do passado em vídeo, em cores intensas), é para melhor mostrar a gênese do passado e, com isso, recolher os vestígios do liame com uma comunidade desaparecida:

Le present est dur, sombre et froid comme la pierre, nocturne et architecturale, tandis que flamboient les “archives” en video et que le passé apparait dépourvu de l’aspect monumental-sculptural du noir et blanc (du cinema), comme intrigué dans un rapport visuel éclatant à la gênese, à l’idée d’origine et d’un space élémentaire intense, ondoyant de couleurs chaudes dont les limites ne sont pas strictement définies, dont les formes sont soumises à des variations.⁷

Para melhor compreender como é que o filme se abre a outras durações, aproximando a memória individual da memória histórica por meio dos afetos (alguns, compartilhados mas desaparecidos, outros, presentes mas prestes a desmoronar), seria interessante rever como Deleuze concebe a ligação da imagem sonora com o extra-campo.

⁷ GUERIN, Anne Marie. L’amour enfui. *Trafic* n. 39, Automne 2001, p. 6.

Para ele, há dois tipos de extra-campo: o ao lado e o alhures, o relativo e o absoluto. Isso faz com que a imagem visual mantenha uma dupla relação: uma primeira, atualizável com outras imagens possíveis (neste caso o som *off* prefigura o que será logo visto ou que poderia ser visto na imagem seguinte); e a outra, uma relação virtual com um todo das imagens, não efetuable, mas que abre o filme ao Todo movente das outras durações que o cercam⁸. Na obra de Godard encontramos comumente os dois tipos de atos de fala caracterizados por Deleuze: os interativos (graças ao som *in* e no som *off* relativo) e os reflexivos (através do som *off* absoluto, quando há uma voz que evoca ou comenta e que detém um forte poder sobre a seqüências das imagens).⁹ Em *Elogio do amor* surge um terceiro tipo de ato de fala, aquele no qual a imagem sonora tornou-se autônoma, entregue a uma potência de fabulação que se libertou das coerções da narrativa. É este o caso da história amorosa de Edgar, outrora enamorado da mulher que dizia que nada se opõe mais à imagem do Estado que a imagem do ser amado. Ela se assemelhava a uma fotografia, ele nos diz: “cette jeune personne photographiée par Boubat que regarde l’horizon d’un air decide, um soutien-gorge noir sous son chemisier blanc”. Nada vemos, apenas escutamos o fiapo sonoro da memória, o pequeno mundo ficcional que um traço – voz ou de imagem – pode suscitar. Ou então, é o próprio mundo do cinema é que está ausente, mas à maneira de um fantasma, de uma aparição que assombra: há um momento, quando da conversa de Edgar com Berthe perto da fábrica desativada, diante de um Sena em preto-e-branco, frio, distante, irrompe uma canção: (...) j’embarquerez/ sur un chaland/ qui m’emportera loin/ de la Seine (...). Como não se lembrar do *Atalante* de Jean-Vigo? Há algo fora de lugar nesta evocação, nesse momento em que o cinema francês deixou de fazer dos trabalhadores os seus heróis...¹⁰ As palavras, em suas manifestações diversas – poema, canção, frase, cântico, fragmento – escapam dos limites da narrativa e se abrem ao extra-campo da

⁸ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 279-280. O som *off* absoluto é privilegiado em *História(s) do cinema*.

⁹ Sobre a distinção entre os diferentes atos de fala em Godard, cf. DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 299.

¹⁰ GUERIN. *L’amour enfui*, p. 13.

filmagem ou da vida, momento em que a câmera põe em questão sua ligação com o mundo e com os outros.¹¹

Eis a singularidade do romanesco em Godard. Se podemos aproximá-lo do romancista, devemos pensar em Broch ou Musil, autores que, ao entrelaçarem aos recursos estritamente narrativos aqueles outros do ensaio, fizeram da ficção uma singular experiência de pensar, servindo-se de meios outros que aqueles do filósofo profissional.¹² Esse método de trabalho pode ser melhor traduzido numa das fórmulas que surgem em *Six fois deux*: ao invés de partir de um sistema de explicação do mundo, demonstrado com o auxílio de imagens e sons reunidos numa certa ordem, o que o cineasta faz é partir de imagens e de sons que ele organiza em certa ordem para daí, então, se fazer uma idéia do mundo, interrogando-o. A um dado momento, por exemplo, *Elogio do amor* aborda a história dois combatentes da Resistência francesa (os avós de Berhte) que “venderam a sua memória” para Hollywood, cedendo os direitos de adaptação da sua história pessoal para a realização de um filme a ser estrelado por Juliette Binoche, recém-premiada com um Oscar... Se o episódio traduz facilmente a crítica que a o autor dirige à *usina de sonhos* hollywoodiana, o tema irá pouco a pouco se complicando, sendo atacado de várias frentes, sob a forma de uma indagação acerca do papel da memória na constituição da subjetividade e da sua implicação na constituição da própria História, que é feita não apenas de representações (boas ou más, falsas ou verdadeiras), mas de testemunhos destinados a salvar o real: afinal, em alguma medida, a *memória deve permitir recuperar nossas vidas*.

Contudo, não basta apenas citar os textos do passado, recolhidos neste ou naquele autor: o filme impõe uma exigência ao tratamento destes textos, colocando em crise a possibilidade de representá-los e suspeitando do próprio ato ficcional. A desconfiança diante das facilidades da ficção comparece exemplarmente em uma das seqüências de

¹¹ GUERIN. L'amour enfui, p. 5.

¹² Aproximando Musil de Wittgstein, Jean-Pierre Cometi afirma que o romancista se agarra menos a um conhecimento (no sentido estrito do termo) do que aos “modos de compreensão ou de exploração de nossos hábitos mentais, representações e jogos de linguagem”. Cf. COMETTI, Jean-Pierre. *Musil philosophe. L'utopie de l'essayisme*. Paris : Seuil, 2001, p. 62.

Elogio do amor, iniciada à maneira de uma intimidante entrevista (ou interrogatório?) diante das câmeras. Trata-se, na verdade, de um teste realizado pelo diretor para a composição do elenco de seu filme. De início, uma mulher é perguntada se ela pensa na própria morte e se acaso já fez o seu testamento. Depois das duas respostas negativas, o diretor solicita à mulher que leia um trecho de *Testament d'un condamné*, de Robert Brasilach (poeta julgado e condenado à morte por colaboracionismo na época do governo de Vichy). A leitura, hesitante, é interrompida bruscamente pelo diretor, que repreende a mulher – “é preciso aprender a ler, senhora, ou a dizer, ou aprender a escutar”. Em seguida Edgar pergunta ao seu assistente se este concorda. Depois de dizer “sim”, o assistente cantarola a canção que diz daquele que “não tem nem terras nem dinheiro para deixar de herança, e cujos livros e imagens podem ser dispersados ao vento”. Ao chamar a atenção para os liames entre a memória individual e a coletiva, entre a existência pessoal e a história comum, o filme mostra o quanto desprovidos estamos de meios para ressuscitá-los ou evocá-los. Buscando a difícil reconciliação entre o passado e presente, o filme se põe a procurar a convivência – ora silenciosa, ora violentamente evidente – entre os traços do passado e os do presente na paisagem urbana, mesmo na mais banal e insignificante. Na metade em preto-e branco, no duro presente, Paris surge propositadamente não transfigurada pelo lirismo, desinvestida de seus mitos (turísticos, publicitários), povoada por alguns anônimos, os miseráveis de hoje nas calçadas, os SDF, os freqüentadores dos bistrôs, os passantes na rua, no frio da noite, nos pontos de ônibus. Nessas passagens a câmera não se move, são os corpos que se movem dentro do campo enquadrado, desenvolvendo seu itinerário pela cidade: impossibilitados de reencontrar a memória dos lugares, desgarrados, exilados de toda e qualquer comunidade, os passantes deixam apenas um gesto fugidio nos espaços urbanos, um itinerário amnésico. Um gesto fugaz, último abrigo do afeto (e também da imagem):

Ce qui est désaffecté aujourd’hui fut affecté hier, voire consacré par une communauté. Il faut qu’il y ait eu un certain nombre en même temps que aient fréquenté les lieux, y aient crée des habitudes. (...) On dit qu’une chambre est vide, pas qu’elle est désaffectée. Alors que les églises et les temples, les usines, les bistrots, les homes d’enfants, les hôtels-restaurants, les cinemas, les théâtres, la pellicule, les écrans, les corpos, eux, le sont car

avec d'autres ils ont été le siège ou le foyer d'une envie, d'un besoin ou d'une nécessité d'être ensemble. Le cinéma, espace et temps, a partie liée avec les champs vides et l'affectation.¹³

Estamos diante de um filme que entrelaça o lirismo à política, o ensaio ao romance, a meditação filosófica aos aforismas, e que toma como uma de suas vozes frases retiradas de diferentes autores: Bataille, Celan, Blanchot, Péguy, Simone Weil, Cioran e outros... Tal procedimento, presente na produção godardiana desde *Acossado*, passará por um certo deslocamento ao longo dos anos. Se nesta obra predominava ainda a distância entre as citações, constitutivas da textura do filme e a sua estrutura narrativa¹⁴, cremos que, ao longo de sua carreira, Godard conseguiu, com maior ou menor sucesso, integrar melhor a diversidade dos intertextos à estrutura mesma dos filmes, em particular na produção dos anos 90 em diante, aperfeiçoando um método que consiste menos em inventar universos ficcionais originais do que saber encontrar e montar um conjunto de citações, reunindo-as por meio de associações inesperadas.

Porém, independentemente da maior ou menor integração dos intertextos (sejam literários ou cinematográficos) à estrutura fílmica, eis aqui algo que uma outra cineasta (e escritora, sobretudo!) – Marguerite Duras – reprova em Godard: o uso de citações dos mais variados autores, multiplicadas nos filmes (excessivamente povoados de palavras!), coisa que lhe parece sem justificativa. Eis uma diferença fundamental entre os dois autores, reconhecida, antes de tudo, por eles mesmos. Enquanto Duras afirma que os filmes de Godard são a “quintessência do cinema” (a ponto de não necessitarem da fala, das palavras), Godard, por sua vez, diz que os filmes de Duras são verdadeiros livros: livros que falam e que olham.¹⁵ Se a articulação entre a escritura e o cinema – nos moldes durasianos – permanecerá estranha a Godard, em *História(s) do cinema*, entretanto, este eleva a uma nova potência as “transformações eletrônicas do escriptural”¹⁶ (aperfei-

¹³ GUERIN. *L'amour enfui*, p. 13.

¹⁴ Dudley Andrew apud AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *L'analyse des filmes*. Paris : Nathan, 1988, p. 183.

¹⁵ Marguerite Duras et Jean-Luc Godard: entretien télévisé in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du cinéma, 1998, tome 2, p. 140-147.

¹⁶ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 292.

çoadas pelos recursos do vídeo) e consolida, finalmente, uma interlocução ainda mais profícua com a literatura. A relação entre o filme o texto literário ganha novos contornos à medida que, na produção godardiana mais recente (do final dos anos 80 e durante a década de 90) rompe-se a separação clara entre os filmes, feitos em película, e os ensaios, feitos em vídeo.

Se nos anos 80 os ensaios (com sua forma irregular) eram satélites girando em torno do duro diamante dos filmes (pelo seu apuro formal), a partir de *Le dernier mot* (1988) essa diferença é ultrapassada: enquanto *JLG par JLG* é um ensaio em película (com os meios próprios do filme), os episódios de *Histórias do cinema* (feitos em vídeo e com os meios de edição que lhe são próprios), são submetidos ao mesmo rigor dos filmes. Para Alain Bergala, essa mudança deve-se ao fato do cineasta ter aprofundado um movimento cada vez mais pronunciado em direção ao passado, sob três modalidades: o passado histórico, o do cinema e o do próprio autor. Essa anamnese simultaneamente histórica, biográfica e cinematográfica toma forma em ficções que procuram alcançar a “ressurreição do passado através da ressurreição dos corpos suspensos na película cinematográfica”, reinventando mais uma vez o mito de Orfeu no cinema, depois de Cocteau.¹⁷

A despeito, entretanto, dessa nova relação entre o ensaio e a ficção, Godard permanecerá distante daquela força que é própria da escritura e que comparece nos filmes de Duras como sua matéria intrínseca. Eis algo que os separa claramente. Duras chega a afirmar, inclusive, diante de Godard, que ele enfrenta – e persiste – uma dificuldade paradoxal: ele é tanto atraído quanto atemorizado pelo trabalho da escritura.¹⁸

Entretanto, não será uma tentativa de passar dos livros (que o rodeiam e o assombram todo o tempo) à atividade da escritura aquilo que leva Godard a publicar não o roteiro de alguns filmes, mas as somente algumas das frases que os constituem?¹⁹ Ao invés de simples-

¹⁷ BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999, p. 228.

¹⁸ Marguerite Duras et Jean-Luc Godard: entretien télévisé in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 142.

¹⁹ Referimo-nos aos textos publicados pela editora P.O.L, feitos das frases retirados dos filmes e dos ensaios, como é o caso de *Éloge de l'amour* (2001), *Les enfants jouent à la Russie* (1998) e *For Ever Mozart* (1996), dentre outros.

mente oferecer a ocasião de conferirmos os trechos e os autores citados, o que autor parece buscar é justamente aquilo que a frase permite. Trata-se menos da frase enquanto um enunciado do que o frasear, isto é, a respiração e o desenvolvimento de uma linha melódica, mas agora sem o ator, sem a fala ou a declamação (tão presente em *História(s) do cinema*, quando Julie Delpi lê *Invitation au voyage* (Baudelaire) ou Sabine Azéma lê trechos de *A morte de Virgílio* (Hermann Broch). Evidentemente, não trata-se de afirmar que Godard, que um dia sonhou em publicar na *Nouvelle Revue Française* (dando crédito às declarações do autor), ainda permanece distante da literatura: se não logrado em suas aspirações iniciais, consegue apenas aproximar-se daquilo que não alcança. Trata-se, pelo contrário, de explicar porque o cineasta – que visa o cinema muito mais como uma visão do que uma escritura – elege a literatura como interlocutora privilegiada.

Em *Nous sommes tous encore ici*, de Anne-Marie Miéville, há um momento em que o personagem interpretado por Godard (sabemos bem o quanto ele interpreta a si mesmo...) pergunta à mulher porque ela não gosta de um certo romance de Julien Green. Sem mesmo reconhecer se havia lido ou não o livro (ela não se lembra...), a mulher responde – mencionando Flaubert – que não aprecia o romanesco e prefere o duro trabalho da escritura. Diante disso, o homem responde que esta é uma das diferenças entre os dois: ele pode contentar-se até mesmo com um romance policial....Reconhecemos as afirmações do diretor, reiteradas aqui e acolá, quanto à dificuldade de se transpor, adaptar ou traduzir para o cinema as obras primas da literatura. Diante dessa tarefa destinada ao fracasso, ele prefere ficar com os livros “medianos”, como o romance de Moravia, por exemplo, que serviu de base para *O desprezo*: “Quand le travail d’écriture romanesque n’est pas très poussé, quand il souffre d’un défaut d’invention, le cinéma peut s’en emparer et s’en servir comme structure de base sans lui faire de mal. Alors *Le rouge et le noir*, on ne touche pas”.²⁰ Porém, se Godard indica o que há de incomensurável entre uma obra prima literária e o logro com o qual o cinema se defrontaria se tentasse adaptá-la, em *Histórias(s) do cinema* as múltiplas referências a uma gama variada de livros e de autores deslocam inteiramente o modo com que a relação

²⁰ GODARD. Les livres et moi in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard.*, tome 2, p. 435.

entre cinema e literatura é pensada (e também costumeiramente criticada, a começar pelo próprio Godard). Em *História(s) do cinema* não se trata mais somente de selecionar os livros que podem ser traduzidos sob a forma de filmes, mas sim de afirmar que as obras intraduzíveis são as que mais interessam ao cinema. Em um mundo de comunidades empobrecidas, no qual as imagens não dispõem mais da força de criar vínculos entre a vida comum dos homens e as invenções estéticas, há filmes que se põem a escutar, como a um murmúrio ou a um sopro, vozes que vêm de muito longe, atravessando as idades, desde os mitos até as catástrofes da história moderna: “Às vezes, à noite, alguém sussurra. Desligo a tv, mas o sussurro continua. Será o vento ou serão meus ancestrais?”²¹ Estes filmes, ao que parecem, estão solitários: o amor fugiu, a memória pereceu, os lugares estão desabitados... Como o cinema prosseguiria em meio a terreno tão hostil, como poderia esperar algo de um presente no qual não encontra abrigo? “Solidão da história, história da solidão” – ouvimos repetidamente em *História(s) do cinema*, por uma voz que ganha a modulação de um cântico ou de uma prece sussurrada.

A resistência ao presente, contudo, está longe de todo pessimismo desolador, paralisante, quando não resignado (o que é pior). *Elogio do amor* é certamente um filme só. Sozinho, mas não isolado. Uma companhia o espera. Em *Nous sommes tous encore ici*, há um momento em que a tela é preenchida suavemente por uma luz azulada, que vem da imagem do rosto de Hannah Arendt, projetada contra o fundo negro do palco. Muito pausadamente, um ator (interpretado por Godard), barba por fazer, quase grisalha, olhos cabisbaixos detrás dos óculos, coloca-se à frente da imagem e se põe a recitar:

“O isolamento não é a solidão. Na solidão nós nunca estamos sós. Na solidão nós somos sempre dois-em-um, e tornamo-nos um, um indivíduo completo com a riqueza e os limites de seus traços precisos, graças justamente aos outros e ao fato de que nos encontramos entre eles. As grandes questões metafísicas, a procura de Deus, da liberdade e da imortalidade, das relações entre o homem e o mundo, o ser e o nada, ou ainda, entre a vida e a morte, são sempre enfrentadas na solidão, quando o homem

²¹ Trata-se de uma passagem do episódio 1B de *História(s) do cinema*. (A voz do narrador é a de Godard).

está só consigo mesmo, logo, de maneira virtual, em companhia de todos".²²

Prosseguindo na leitura de Hannah Arendt compreendemos melhor essa diferença entre solidão e isolamento: "o que chamamos de isolamento na esfera política é chamado de solidão na esfera dos contatos sociais".²³ O isolamento ocorre quando a esfera política da vida dos homens, "onde agem em conjunto na realização de um interesse comum", é destruída, quando os homens não podem mais agir. Entre-tanto, mesmo aí, podemos fazer da solidão uma resistência ao isolamento:

"O homem, como *homo faber*, tende a isolar-se com o seu trabalho, isto é, a deixar temporariamente o terreno da política. A fabricação (*poiesis*, o ato de fazer coisas), que se distingue, por um lado, da ação (*praxis*) e por outro, do mero trabalho, sempre é levada a efeito quando o homem, de certa forma, se isola dos interesses comuns, não importa que o seu resultado seja um objeto de artesanato ou de arte. No isolamento, o homem permanece em contato com o mundo como obra humana: somente quando se destrói a forma mais elementar de criatividade humana, que é a capacidade de acrescentar algo de si mesmo ao mundo em redor, o isolamento se torna inteiramente insuportável".²⁴

Eis porque Godard, ao definir sua atividade poética, de fazedor de filmes, disse de si mesmo: "é do nosso tempo que sou o inimigo fugitivo; sim, o totalitarismo do presente, tal como ele se aplica mecanicamente, cada dia mais opressor no nível planetário; esta tirania sem rosto que apaga tudo em função exclusiva da organização do tempo unificado do instante".²⁵ Um inimigo do nosso tempo, sim, mas povoado de outras companhias: não apenas as conservadas pela

²² Apresentamos o trecho retirado do filme, traduzindo-o livremente a partir do texto publicado. Cf. MIÈVILLE, Anne-Marie. *Nous sommes tous encore ici* – Dialogues. Brive: Éditions Alpha Bleue, 1997, p. 36-37.

²³ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 527.

²⁴ ARENDT. *Origens do totalitarismo*, p. 527.

²⁵ GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*, episódio 4B.

memória (os amigos desaparecidos) ou as que surgem ressuscitados na película, mas também aquelas vindas de todos os textos evocados e presentificados em *História(s) do cinema*.

Perguntada sobre a frase que dá título ao seu filme, retirada do Evangelho segundo São Lucas (“Ne te fais pas mal car nous sommes tous encore ici”) Anne-Marie Mièville responde que quem nos espera são as palavras: não apenas as que ela utilizara (o diálogo do *Górgias* de Platão, o fragmento de Hannah Arendt) mas todas as outras, dos mais diferentes autores. Eis porque o mesmo trecho – “Ne te fais pas du mal, nous sommes tous encore ici” – faz sua aparição no final do episódio 1B de *História(s) do cinema*, precisamente depois da leitura de um trecho de Heidegger sobre Hölderlin, quando o filósofo retoma a indagação do poeta: “para que poetas em tempo de infortúnio?”. O poeta, responde o filósofo, é aquele que, na noite do mundo, procura os vestígios dos deuses fugitivos.²⁶ O tempo da noite do mundo é o tempo da pobreza, da fraqueza, mas no meio dessa noite profana, tomada pelas trevas, abandonada pelos deuses, o poeta abre uma outra noite, sagrada, como aquela na qual Orfeu penetra, envolvido pela solidão essencial de que nos fala Blanchot: “Existe sempre um momento em que, na noite, o animal deve ouvir o outro animal. É a outra noite. Isso nada tem de aterrador, nada diz de extraordinário – nada tem de comum com os fantasmas e os êxtases – é apenas um sussurro imperceptível, um ruído que mal se distingue do silêncio, o escoamento de grãos do silêncio.”²⁷

No cinema a luz atinge a escuridão pelas costas, lembra-nos Godard. Porém, o que a tela iluminada nos mostra está muito distante do esplendor da divindade, sabemos bem, assim como o iconoscópio não se lembra mais dos ícones que estão na sua origem remota.²⁸

²⁶ O texto de Heidegger, citado (e ligeiramente modificado) por Godard está em *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1962, p. 326-427.

²⁷ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 169.

²⁸ Em *História(s) do cinema*, Godard, por meio de um trocadilho, retira o ícone (a imagem da divindade) que há “dentro” da palavra iconoscópio (o tubo de raios catódicos da televisão). Quanto a Heidegger, ele escreve: “Non seulement les dieux et le dieu sont enfuis, mais la splendeur de la divinité s’est éteinte dans la histoire du monde. Cf. HEIDEGGER. *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 324.

Entretanto, na noite artificial do cinema, a mais dadivosa (como dizia Duras), os filmes – mesmos os mais sós, na contra-corrente do seu tempo – podem arrebentar o tabique que nos separa do mundo (tabique de não saber, de não sentir, de não ver, de não viver) e nos “conceder a vida como uma bolsa de água arrebentada com uma picareta”.²⁹ Se é assim, a solidão do filme conhece a nossa.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, [s.d.].
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinema, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- COMETTI, Jean -Pierre. *Musil philosophe. L'utopie de l'essayisme*. Paris: Seuil, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Cahiers du cinema.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gaumont, 1988.
- _____. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2 (1984-1998). Éditions établie par Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinema, 1998.
- _____. *Éloge de l'amour*. France/Suisse. Production Aventura Films, Peripheria, 2001, 94”.
- _____. *Éloge de l'amour*. Phrases. Paris: P.O.L., 2001.
- GUERIN, Marie Anne. *L'amour enfui. Trafic n. 39*, Paris, Automne, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Chemins quin e mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1962.
- MIÈVILLE, Anne-Marie. *Nous sommes tous encore ici*. Brive: Éditions Alpha Bleue, 1997.
- PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno*. Os escritores e o cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. *Totalité et fragmentaire: la réécriture selon Godard. Hors cadre n.6*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1987.

²⁹ RAMUZ, Charles Ferdinand in PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno*. Os escritores e o cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 121.

TRAÇOS E RUÍNAS DE UM TEMPO EM *ELOGIO DO AMOR*, JEAN-LUC GODARD

Camila Diniz
(UFMG)

Do Neo-Realismo italiano à *nouvelle vague*

Em 16 de maio de 2001 surge, nas salas de cinema de Paris, *Elogio do amor*, último filme de Godard, infelizmente exibido durante uma semana na cinemateca de São Paulo, em março de 2002, sem grandes repercussões e críticas. De fato, não se trata de um projeto destinado a obter um grande sucesso comercial, mas de tocar profundamente aqueles que buscam no cinema um pouco mais do que mera diversão, ou seja, uma reflexão sobre sua linguagem cujo processo de significação parte de sua natureza intersemiótica.

O cineasta francês, exilado na Suíça, participou como crítico de cinema no semanário *Arts* e na revista *Cahiers du Cinéma* preparando o movimento chamado *Nouvelle Vague* cuja importância se dá na década de sessenta e do qual participaram também François Truffaut, Louis Malle e Alain Resnais.

Apesar de realizações diferentes, o movimento teve uma importância capital para a história do cinema ao reivindicar para o autor a liberdade de expressão desvinculada dos processos rígidos de *mise-en-scène*, iluminação, cenografia e, sobretudo, de uma certa teatralidade comum ao já velho cinema francês. Em outras palavras, a *nouvelle vague* propõe-se a repensar o cinema criando uma nova linguagem

fato que acontece simultaneamente em outros países como a Inglaterra onde surge o free cinema influenciado pela agitação desenfreada dos *angry young man*, a Hungria, Iugoslávia, Canadá, Polônia, Alemanha, Tchecoslováquia, em países da Ásia e da América Latina.

Contudo, é bom lembrar aqui que muito antes da *nouvelle vague*, o Neo-Realismo italiano constituiu o mais importante movimento do imediato pós-guerra, nascido da resistência de intelectuais e artistas ao fascismo. Assumindo uma atitude mais crítica em relação aos problemas humanos de caráter social e político, liberta-se da servidão dos estúdios, buscando nas ruas encontro uma realidade viva.

A recusa aos artifícios técnicos e à elaboração de situações dramáticas exaustivas foram o ponto de partida para a nova linguagem do Neo-Realismo italiano que, centrada no conteúdo em detrimento da forma, pretendia traduzir criticamente a realidade através de acontecimentos surgidos no cotidiano de forma a valorizar o instante presente e sua significação social e política. Com esta proposta, desmitifica-se o herói através da preferência a atores não profissionais, fato que contribui para dar aos filmes um caráter semidocumentário.

Foi Luchino Visconti que, em 1942, inaugura o Neo-Realismo italiano com seu filme *Obsessão*, inspirado no romance de James Caim, *O carteiro toca sempre duas vezes*, proibido pela severa censura da época por buscar uma nova maneira de abordar a realidade italiana, embora não houvesse uma ostensiva crítica social-política.

Dentro do espírito desse movimento, três filmes marcaram época devido a procedimentos inovadores na linguagem do cinema: *Ladrões de bicicleta*, de De Sica e Zavattini, em que uma história aparentemente simples de um colador de cartazes que procura recuperar sua bicicleta mostra de forma prodigiosa a solidão humana, bem como o desamparo do homem frente à questão da sobrevivência, *Alemanha, ano zero*, de Rossellini que, através da desorientação de uma criança na Alemanha do pós-guerra, atinge com perfeição os espectadores que se vêem dentro da tela e da história e *A terra treme*, de Luchino Visconti, em que pescadores procuram escapar de um opressor regime de trabalho.¹

Ainda que na década de 50 comece a se instalar uma crise no Neo-Realismo, como ocorre em todos os movimentos artísticos que

¹ Sobre o Neo-Realismo italiano ver: Enciclopédia Mirador Internacional, São Paulo: Enciclopédia Britânica do Brasil, 1983, v. 5, p. 2435-36.

buscam inovar através da ruptura com procedimentos já institucionalizados, devido ao distanciamento das lutas de Resistência no qual se fundamentava, à censura rigorosa mas, sobretudo, à intromissão do cinema de Hollywood na produção italiana, não se pode deixar de reconhecer sua importância para o cinema que se fazia na década de 60 com a chegada da *nouvelle vague*.

Enquanto o Neo-realismo italiano, voltado para o contexto sócio-político e ideológico do pós-guerra, buscava retratar a realidade exterior interiorizando-a na tela e ocultando até certo modo a técnica que caracteriza o cinema e lhe dá significação, a *nouvelle vague* reivindica o direito do autor – para Godard o direito nada mais é que uma “organização do dever, ou seja, sua multiplicação ou divisão”² – de experimentar novas linguagens, ou seja, novas formas de organização dos diversos sistemas de signos que compõem o cinema. Nesse sentido, pode-se falar numa passagem do cinema exógeno para o endógeno que, no caso do cineasta francês, exilado na Suíça, trata-se de metalinguagem.

Com Godard (*À bout de souffle*, 1959, no Brasil, *Acossado*) em que o cineasta começa a filmar com a câmera na mão – e uma idéia na cabeça! – expondo, ao invés de esconder, a presença da máquina capaz de construir um mundo através dos planos, cortes e montagem e Alain Resnais à frente (*Hiroshima meu amor*, 1959 e *O ano passado em Marienbad*, 1961) cuja radicalização do corte, atingindo seu grau máximo de radicalização, pode ser comparada ao que fez Joyce na literatura, ao lado de François Truffaut (*Les quatre-cents coups*, 1959, no Brasil, *Os incompreendidos*, Louis Malle (*Le feu follet*, 1964, no Brasil, *Trinta anos esta noite*) surge a *nouvelle vague*, a nova onda do cinema experimental francês para a qual não se pode deixar de reconhecer a importância do cineasta italiano Michelangelo Antonioni com seu filme *A aventura*, 1959, deflagrador de novos processos da linguagem cinematográfica.

Desde sua primeira fase, Godard busca liberar a montagem do rigor formal fazendo do cinema um metacinema ou uma metalinguagem da qual não se pode abdicar da metáfora, ou seja, comparação entre dois elementos através da qual uma imagem se explica por

² “Éloge de l’amour selon Jean-Luc Godard”, por Phillippe Lafosse, *Le monde diplomatique*, maio de 2001, p. 28.

outra. O que interessa para Godard é a reflexão sobre o cinema que começa a existir nos cortes e montagem através dos planos e da imagem em movimento.

Embora se possa falar em transformações no percurso godardiano, desde a fase inicial até os dias atuais, sua marca principal que é a metalinguagem, permanece em seus filmes e em toda sua trajetória de cineasta. Em *Viver a vida*, 1962, por exemplo, um plano, interrompido por tiros de revólver, faz com que o som quebre a imagem de forma a permitir que o espectador perceba todo o processo de construção da imagem na montagem. Já em *Uma mulher casada*, 1964, a câmera literalmente fragmenta o corpo da mulher e em *Pierrot le fou*, 1965, no Brasil, *O demônio das onze horas*, o efeito de distanciamento impede a identificação do espectador com o protagonista, pois quanto mais se chega perto do objeto, maior a aproximação do espectador que, sendo virtual, envolve-se no próprio imaginário do autor. Ao romper com esta forma de aproximação da câmera em relação ao objeto, Godard induz à reflexão de que o cinema é uma constante farsa e que nele tudo é construção e montagem.

Cinema: uma revolução tecnológica

Mais de vinte anos antes do início da *nouvelle vague*, em 1935, Walter Benjamin, filósofo e ensaísta alemão, escreve sua primeira versão do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* em que faz uma reflexão marxista sobre a revolução estética e política produzida pela reprodução técnica da obra de arte, desde a imprensa e a xilogravura. Assim diz ele:

“...a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita.”³

³ BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p. 165.

Com a reprodução técnica da qual o cinema é modelo exemplar para Walter Benjamin, “as duas funções – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – repercutem uma sobre a outra”⁴, a obra de arte, perdendo sua “autenticidade”, ou seja, “sua existência única”, “seu aqui-e-agora” do original, perde também sua “aura”, seu “valor de culto” para conquistar seu valor na exposição: “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”⁵.

É exatamente nessa passagem que se centra para o filósofo alemão toda a revolução estética e social produzida pela reprodução técnica da obra de arte, pois que ela passa a fundar-se não mais no ritual, mas na política. Em outras palavras, trata-se de uma “difusão em massa”, de uma obra de coletividade capaz de transformar toda a função social da arte: “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”, ou seja, para reproduzir cópias que permitem o desaparecimento do objeto original envolto por sua aura e “valor de culto”.

Se a fotografia, “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária”, provocou uma crise no mundo da pintura ao colocar em questão seu critério de autenticidade e, portanto, o significado da própria arte, o cinema já nasce como técnica: ele é a própria técnica.

Ao refletir sobre a literatura, a pintura e o cinema enquanto meio de reprodução técnica, Walter Benjamin afirma:

“Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.”⁶

⁴ BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p. 117.

⁵ Ibidem, p. 173.

⁶ Ibidem, p. 172.

O que é decisivo e revolucionário na análise de Walter Benjamin é sua ênfase no cinema enquanto cultura de massa, feito por uma coletividade. Daí não importar se um determinado filme não é sucesso comercial ou se o autor faz questão de se retirar do grande público, como é o caso de Godard, meu interesse neste ensaio, que, após 1968, resolveu se dedicar a filmes exibidos em pequenas salas fechadas. Ainda assim, o cinema é estruturalmente um meio de reprodução técnica, ou seja, sem a difusão em massa não pode existir. Da mesma forma, sem essa consciência, não se pode compreendê-lo, pois não se trata apenas de perceber seu conteúdo, a história que conta – o romance sabe fazer isto melhor que o cinema –, mas as relações entre suas linguagens de natureza intersemiótica. E Godard sabia perfeitamente disto.

Da câmera à montagem: uma história de amor

A partir das considerações do filósofo alemão, um dos poucos pensadores europeus que efetivamente analisou e compreendeu a revolução social e estética produzida pelos meios de reprodução técnica, centrando-se na questão da exposição da técnica dirigida às massas e produzida por uma coletividade, pode-se pensar como Godard realiza, em seu último filme, *Elogio do amor*, a passagem da técnica como linguagem para um metacinema, ou seja, para a metalinguagem do cinema: linguagem que, debruçando-se sobre si mesma, conduz a uma reflexão crítica sobre a própria concepção de cinema enquanto técnica ou linguagem.⁷

O título dado por Godard já induz o espectador à questão: a que amor refere-se Godard, já que se trata de algo tão generalizado? Essa amplitude confirma-se em uma de suas frases que compõem o livro *Éloge de l'amour, phrases*, quando o narrador reflete sobre a necessidade dos títulos nas obras de arte:

“e isto se chama como
qualquer coisa do amora
elogio, eu creio
não é estranho como as obras de arte

⁷ Ver a esse respeito: JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, p. 127.

reclamam os títulos
 como no tempo da nobreza
 e de Wall Street
 à propósito de cinema”⁸

No caso de *Elogio do amor*, o título não seria apenas uma nota de partida, mas a entrada e a chave para que o espectador entre dentro da sua História, de suas histórias e historietas. Uma História construída pelo cinema, em sua tela, pois que é na montagem que ela se faz e adquire sentido.

Utilizando-se de uma frase de Santo agostinho, Godard já no final do livro fala sobre a desmesura do amor:

“a medida do amor, é
 amar sem medida
 sim
 eu penso em qualquer coisa
 quando eu penso
 em qualquer coisa
 de fato
 eu penso em outra coisa
 só se pode pensar em qualquer coisa
 quando se se pensa
 em outra coisa, por exemplo
 eu vejo uma paisagem
 nova para mim
 mas ela é nova
 para mim
 porque eu a comparo
 em pensamento
 a uma outra paisagem, antiga
 aquela
 que eu conhecia
 senhores, senhoras
 até logo e bom dia
 vejam como tudo se esvanece
 na minha memória
 como resta-me somente
 imagens daquilo
 que é passado tão depressa”⁹

⁸ GODARD. *Éloge de l'amour, phrases*, p. 21.

⁹ *Ibidem*, p. 123-24.

De certa forma esta passagem é crucial para a compreensão do projeto de Godard em *Elogio do amor*. Essa "desmesura" do amor, essa superação do amor num amor sem limites, portanto infinito no sentido de possibilidades de concretização, seguida da idéia de que um pensamento de uma coisa exige o pensamento de uma outra coisa a fim de que a comparação possa dar sentido ao pensamento constitui o cerne da problemática que envolve o filme. Refiro-me à questão da metalinguagem que, como já se viu, não prescinde da metáfora.

Quando Godard utiliza-se das metáforas imagéticas, busca concretizar, presentificar o que nas frases apenas se sugere: enquanto essas referem-se às imagens, complementando-as, aquelas mostram que o cinema é uma construção de imagens em movimento e que, fora da comparação, fundamento da montagem godardiana, não se pode compreendê-las, pois que passado, presente e futuro aí se encontram.

Aliás, é nesse sentido que se pode pensar numa relação entre literatura e cinema, ou ainda, numa escritura metalingüística em *Elogio do amor*. Godard delarou no *Écran noir*,¹⁰ após a exibição de seu filme em Paris, que não lhe agradava a adaptação de grandes obras para o cinema, pois sabia que jamais obteria uma boa realização. Isso revela sua consciência da natureza intersemiótica do cinema em que a linguagem visual, através do interrelacionamento com a escrita e sonora são igualmente importantes. Transportar uma obra pensada para ser realizada na linguagem escrita para o cinema seria conduzi-la ao fracasso, pois enquanto as palavras criam um mundo imaginário, as imagens no filme juntamente com as palavras, sons e música, constroem um mundo cuja significação, uma busca incessante, encontra-se na montagem.

Daí a necessidade de Godard lançar o livro com as frases do filme: frases que não se conectam, cortadas e entrecortadas por outras que trazem novas idéias, parataticamente coordenadas, mas que, no entanto, dão a ilusão de se interligarem num fio diacrônico evolutivo e seqüencial, através das conjunções "e depois" que, não por acaso, iniciam o filme e se repetem para reforçar a farsa diacrônica na simultaneidade paratática do encaminhamento das idéias:

"e depois então
o primeiro momento

¹⁰ *Écran noir*, dossier realizado por Laurence, março de 2001.

... e depois ela está com um colega
que telefona
...e depois ela
para lhe fazer prazer
...e depois escuta-se
...e depois ela escreve
qualquer coisa
...sim, e depois neste momento
e depois há gentes que a
qual época
e se você perguntasse
se era você
que você tinha feito a escolha uma trindade de histórias
o começo
o fim".¹¹

Grande espaço em branco e no fim da página:

"Passa o tempo
Não se mexa
Restam os humanos"¹²

Os cortes das frases, os vazios e os brancos correspondem aos planos que dão às imagens uma aparente ilusão de organização da unidade do filme. Nesse sentido, pode-se pensar, em *Elogio do amor*, numa busca simbiótica entre as imagens e as palavras cuja organização paratática e simultânea colabora para a metalinguagem do filme, na medida em que mostram a impossibilidade de se obter um fio seqüencial cujas idéias sucedem-se umas às outras dando-lhes sentido e significação. Sendo essa organização impossível na montagem, não resta ao espectador a certeza de que a ela caberá remontar as idéias, nos fragmentos, restos e traços da memória, quando tudo parece desaparecer ao se apagarem as luzes do cinema.

É Godard quem afirma numa entrevista a Jean-Michel Frodon para o jornal *Le Monde* ao ser indagado sobre a busca dos sentidos nos traços:

¹¹ GODARD. *Éloge de l'amour*, p. 5,6,7.

¹² GODARD. *Éloge de l'amour*, p. 7.

“Todo o mundo vê esses traços, mas a maior parte das pessoas não procuram. Eu, sim. Mas, é necessário saber em qual direção ir. Minha maneira de avançar, de juntar o que encontro, é inspirada pelo trabalho dos historiadores. Outros cineastas procedem diferentemente. (...) Eu parti da idéia de encontrar traços escritos, que pertencem a um quebra-cabeça, mas qual? Se se engana de quebra-cabeça.... (...) graças à História que permite não se perder nas historietas(...). Não se pode contar uma história sem fazer História, je o compreendi, pouco a pouco depois de maio de 1968.”¹³

A que História refere-se Godard? Provavelmente a uma História que, perpassada de histórias e historietas, constitui-se dos traços e restos deixados por ela, ao longo do tempo, mas que, no entanto é preciso buscar, procurar. E esta é a História do cinema feita *Em Elogio do amor* através da incessante busca de seus traços muitas vezes escondidos naquilo que se mostra na imagem que tão logo se vê, pensa-se em outra: “ao ver alguém que passa na rua, que eu olho seu rosto, seu movimento, suas roupas, não posso impedir-me de perceber tudo isto como uma estrela cadente, puxando atrás dele seu passado.”¹⁴

Mas é a câmera que, num jogo metalingüístico, exhibe-se e se esconde, para que o espectador, num processo de distanciamento e aproximação, capte os traços do presente no passado, fazendo-nos lembrar o “anjo da história” de Walter Benjamin, a partir do quadro de Klee chamado *Angelus Novus*: “seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés”¹⁵

Ruínas porque não mais existem, mas que, no entanto, é preciso procurá-las nos traços do presente melancólico: um passado que se encontra nas pessoas que estão nas ruas, na Paris do Godard. No início do *Elogio do amor* há um travelling em torno das estátuas e da fonte da Praça de Concórdia seguido de passeios por lugares que ocupam a memória do cineasta como St. Sulpice, Montparnasse, Les Champs-

¹³ “On ne peut pas raconter une histoire sans faire de l’histoire”, por Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 22 mai. 2001.

¹⁴ GODARD.

¹⁵ BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de História”. In: op. cit., p. 226.

Elysées: “é preciso ver na Paris de hoje, a Paris de ontem”, afirma Godard.

História: memória, tempo, Resistência. Uma História do cinema que se faz com a câmera: é ela que busca incessantemente os traços do passado no presente do filme dividido em duas partes: a primeira, em preto e branco em que se constata a presença da câmera (35mm) e cujas imagens, magníficas, embora com cores medíocres, inserem-nos num presente desabusado e cruel.

Na segunda, uma câmera numérica permite seu ocultamento: dela, tal qual do passado, restam apenas os traços das imagens cujas experiências com as cores primárias, vermelha e azul, graças à admiração de Godard pelos fauvistas, transportam-nos para um passado melancólico e mitificado.

Entre o mostrar-se e o ocultar-se da câmera, o espectador se depara com a verdade do cinema: uma técnica que pode, em confronto com outra técnica, superar-se criticamente em metalinguagem, pois que mesmo este embate nada mais é do que construção, montagem.

Nesse sentido, todo filme é apenas um projeto a ser realizado na e pela montagem. Um projeto que começa por contar “qualquer coisa da história de três casais, jovens, adultos e velhos: “É esta alguma coisa é um dos momentos do amor. A saber: o encontro, a paixão física e depois a separação, e depois os reencontros”¹⁶

Encontro e reencontros: princípio e fim de uma história, porém não da História e do amor que nos perpassa a todos. É assim que Godard, uma vez mais, declara seu amor ao cinema que se fazendo, faz a História numa busca incessante de superar-se: cinema: pensamento sobre a arte de fazer cinema: metacinema.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GODARD, Jean-Luc. *Éloge de l'amour, phrases*. Paris: P.O.L., 2001.

Enciclopédia Mirador Internacional. São Paulo: Enciclopédia Britânica Internacional Ltda., 1983.

¹⁶ GODARD. *Éloge de l'amour*, p. 8.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Letras, Artes, Mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

JEANNE, Renée, FORD, Charles. *História ilustrada do cinema*. Paris: Bertrand, 1970. Trad. Gabriela Forzak, vol.3.

ESCREVER COM A CÂMERA

Mário Alves Coutinho
(CEC/UFMG)

Para Doroty e Joninhas

No dia 30 de março de 1948, *L'Écran Français* publicou, no número 144, um texto intitulado *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta). O autor deste artigo/manifesto, Alexandre Astruc, nascido em 1923, crítico de cinema e de literatura até então, era autor, também, de um romance, *Les vacances* (1945): antes de 48, fora assistente de direção do cineasta Marc Allegret.

Num dos primeiros parágrafos do seu texto, Astruc afirmava que depois de ter sido sucessivamente uma atração de feira, um divertimento análogo ao teatro de boulevard e um meio de conservar as imagens da época, ele [*o cinema*] se torna pouco a pouco uma linguagem. Uma linguagem, quer dizer, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que ele seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio e no romance. É por isso que chamo esta nova idade do cinema da idade da câmera-caneta.¹

Um pouco mais adiante, ele diz: "(...) o cinema gradualmente se livrará do que é visual, da imagem pela imagem, das imediatas e concretas demandas da narrativa, para se transformar num meio de

¹ ASTRUC. *The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo*, p. 17-18.

escritura tão flexível e sutil como a linguagem.”² Em seguida, fala das possibilidades expressivas deste cinema:

A mais filosófica meditação sobre a produção humana, psicologia, metafísica, idéias e paixões são perfeitamente cabíveis no cinema (...) idéias contemporâneas e filosofias de vida são tais que somente o cinema pode fazer justiça a elas.³

Resumindo, ele diz que breve será possível escrever idéias diretamente no filme (...). O diretor/autor escreverá com a câmera como um escritor escreve com sua caneta.

Ao afirmar que este cinema ainda não existe, Astruc diz, com uma certeza espantosa: *os filmes virão, eles verão a luz do dia (...)*, mas conclui, *pois embora saibamos o que queremos, não sabemos quando nem como será possível fazê-lo*.⁴ Dificilmente superestimaríamos este texto/manifesto se disséssemos que ele antecipa com exatidão as novidades que acontecerão no cinema francês daí a dez anos. E que, por extensão, prevê, de maneira surpreendente, um certo cinema literário, que se desenhará a partir da Nouvelle Vague. Pouco depois de dizer que “não sabemos quando nem como será possível fazê-lo”, Astruc estava tentando praticar este cinema que defendia. Em 48 e 49, realizou dois curtas-metragens, *Allez et Retour* e *Ulysse ou les mauvaises rencontres*. Em 53, filmou o média-metragem *Le rideau crimoisi*, baseado em Barbey d’Aurevilly. Em 55, dirigiu o longa *Les mauvaises rencontres*, baseado num romance de Cécil Saint-Laurent. Em 57, filmou *Une vie*, baseado em Guy de Maupassant. Os primeiros filmes ele dirigiu antes das primeiras obras da Nouvelle Vague; *Une vie* foi contemporâneo das primeiras fitas deste movimento. Em 61, filmaria seu único roteiro original, até então, *La proie pour l’ombre*. Em 62 dirigiria *L’Éducation sentimentale*, inspirado em Gustave Flaubert.

Ainda não consegui ver nenhum dos filmes realizados por Alexandre Astruc. De uma maneira geral, não foram lançados no Brasil, não existem em vídeo ou DVD, nem são mostrados em TVs a cabo. O que direi em seguida tem a ver com o que li a respeito. Futuras

² ASTRUC. *The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo*, p. 18.

³ ASTRUC. *The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo*, p. 19.

⁴ ASTRUC. *The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo*, p. 22.

visões de seus filmes provavelmente mudarão e certamente aprofundarão meus comentários.

Somente a relação dos filmes que Astruc fez, acoplados às obras que adaptou, dá uma sensação de estranhamento em relação ao que escreveu no seu manifesto: ao falar de câmara-caneta, Astruc certamente não estava se referindo à adaptação de obras literárias (algo que ele fez repetidas vezes na sua carreira) e sim a um cinema no qual imagens seriam produzidas pela escritura e/ou a escritura produzida pela encenação. É bom lembrar que, para alguns teóricos e diretores menos exigentes, cinema literário acontecia através da narratividade – transplantada mecanicamente para o cinema – talvez o fenômeno literário menos importante, como escreveu, certa vez, Autran Dourado: *não se filma um romance (...). O que se faz no cinema é passar para o filme a história de um romance, que é apenas um dos seus elementos, para alguns o menos importante deles.*⁵

Em outubro de 64, no número 150 da revista italiana *Filmcritica*, Astruc dava um passo atrás em relação ao seu manifesto. Falando dos cineastas da *Nouvelle Vague*, ele dizia: *o que me surpreendeu é que me dei conta do fato de que o que interessava mais a estes jovens era o aspecto literário, não o profundamente cinematográfico.*⁶ Que cineastas se interessem mais pelo aspecto literário, é verdadeiramente positivo: aumenta sua capacidade de compreender e criar novidade e também a estender os recursos de expressão até então existentes. Numa outra passagem da mesma entrevista, ele afirmava que no seu manifesto de 48 ele *dava a impressão que se poderia fazer um filme do mesmo modo que se escreve um livro; isto é falso; trata-se de duas artes completamente diferentes.*⁷ Elas certamente são diferentes; mas o que fazia a novidade do seu manifesto, era o tipo de proximidade/cumplicidade/colaboração que ele propunha. Portanto, sua entrevista de 64 era um passo atrás em relação ao seu texto/manifesto. Em 61, no número 116 do *Cahiers du Cinéma*, ele já havia dito que *o cinema é ainda uma arte clássica*. A passagem para a realização parece haver desradicalizado a concepção cinematográfica de Astruc.

⁵ DOURADO. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, p. 87

⁶ ASTRUC. *Entrevista com Alexandre Astruc*, p. 534.

⁷ ASTRUC. *Entrevista com Alexandre Astruc*, p. 541.

Em 1959, o cinema francês produziu *Hiroshima, meu amor*, roteiro da escritora Marguerite Duras; em 61, *O ano passado em Marienbad*, roteiro do romancista Alain Robbe-Grillet. Aqui, tínhamos dois dos melhores exemplos do que a união entre o cinema e a literatura podiam produzir: dois grandes escritores, dois roteiros extremamente originais e um diretor primariamente voltado para a literatura, Alain Resnais (que sempre adotou a tática e a prática de convidar escritores para escrever seus roteiros), que conseguiram urdir, entretecer e criar um cinema diretamente literário, ou uma literatura objetivamente cinematográfica; mas, certamente, literatura cinematograficamente oral. Tanto nos diálogos, como na narração em *off*, tínhamos verdadeiros poemas, recitados com precisão pelos personagens, em monólogos e diálogos que são o melhor exemplo de cinema literário ou literatura cinematográfica.

Logo depois, Robbe-Grillet e Marguerite Duras, em grande parte devido à experiência positiva com as fitas de Resnais, passaram a dirigir filmes, além de continuarem a escrever romances. Robbe-Grillet dirigiu sua primeira obra em 63, com *L'immortelle* (do qual escreveu também o roteiro). Marguerite Duras estreou como diretora em 66. A obra cinematográfica de Robbe-Grillet, em termos de qualidade, nem de longe se aproxima da sua literatura; no caso de Marguerite Duras, muitos vêem na sua produção fílmica parte importante da sua obra considerada como um todo. Até hoje os dois são mais conhecidos como escritores importantes, não exatamente como cineastas. Em todo caso, a identificação/atividade primeira dos dois é com a literatura.

Quem realizou, na sua totalidade, o programa/manifesto de Alexandre Astruc, radicalizando-o, foi Jean-Luc Godard. Ao explicar como seria possível escrever com a câmera, Astruc havia escrito que

(...) o roteirista fará ele mesmo seus próprios filmes. Melhor ainda: que não exista o roteirista, pois num tal cinema esta distinção entre o autor e o realizador não tem sentido algum. A encenação não é mais uma maneira de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura.⁸

Godard escreveu o roteiro de todos seus filmes. Em determinadas obras, como queria Astruc, o roteiro praticamente desapareceu: vários

⁸ ASTRUC. *The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo*, p. 22.

de seus filmes foram improvisados a partir de algumas anotações e propriamente escritos com a própria câmera: entre eles, *Made in Usa* e *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

Mesmo antes de realizar seus filmes, Godard já praticava esta saudável mistura cinema/literatura. A partir de janeiro de 52, passou a escrever na revista *Cahiers du Cinéma*. Lá, encontrou François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette: todos eles viriam a ser colaboradores desta revista e, como Godard, dirigiriam filmes excepcionais, vários dos quais positivamente marcados pela literatura. No *Cahiers*, não só desenvolveram idéias inovadoras que mudaram o cinema moderno e a teoria do cinema, mas fizeram-no de uma maneira eficiente, elegante e bem cuidada: todos eles tinham a preocupação da escritura. Godard fala disto numa de suas entrevistas: *No Cahiers (...) sempre existiu um lado literatura, com uma procura de efeitos.*⁹ Havia identificação entre escrever crítica e dirigir: nesta mesma entrevista, ele afirma que *para nós, fazer nosso primeiro filme, era escrever nos Cahiers*. Havia identificação, também, entre a crítica e o romance: *quando escrevi minha primeira crítica, ao mesmo tempo descobri o cinema e escrevi meu primeiro romance.*¹⁰ Godard e seus amigos descobriram, ao mesmo tempo, a imagem (o cinema) e a palavra (literatura):

Escrever, já era fazer cinema, pois, entre escrever e filmar existe uma diferença quantitativa, não qualitativa. (...) Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Atualmente¹¹ continuo a me considerar um crítico (...). Considero-me um ensaísta, faço ensaios sob a forma de romances, ou então romances sob a forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo, em vez de escrevê-los. Para mim, é muito grande a continuidade entre todas as maneiras de nos exprimirmos.¹²

Se tomarmos por base as entrevistas e textos de Godard, ao escrever críticas e depois, ao realizar filmes, ele estava fazendo, ao mesmo tempo, cinema, literatura, ensaio, ficção. Isso ele diz e acredita que fez. Mas se lembrarmos de uma frase do escritor inglês D. H.

⁹ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 376.

¹⁰ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 370, 374.

¹¹ Quando deu esta entrevista, Godard havia realizado vários filmes.

¹² GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 285.

Lawrence, (em *Studies in classic american literature*), *nunca confie no artista, confie na obra* seremos obrigados a fazer algumas perguntas. Sua obra está cheia de referências e citações cinematográficas: a metalinguagem é parte fundamental da sua filmografia. Mas será que Godard realmente escreveu com a câmera quando realizou seus filmes? Será que ele fez literatura, quando fez cinema? Para responder à estas perguntas analisarei basicamente de *Pierrot le fou* e *Acossado*, por serem seus filmes mais conhecidos, mais freqüentemente exibidos, e também por serem duas das suas maiores obras-primas. Mas quase todos os seus filmes poderiam ser igualmente citados.

Já nos créditos, em *Pierrot le fou*, Godard dá uma pista inequívoca do seu interesse pela escritura e mesmo pelas letras (nos dois sentidos da palavra: literatura e sinal gráfico). Os créditos deste filme são organizados de maneira alfabética: numa única tela, vai aparecendo gradualmente, em vermelho e azul, todas as letras do alfabeto, começando pelo A, até formar o nome daqueles que trabalharam no filme: "Jean-Paul Belmondo et Anna Karina, dans *Pierrot Le Fou*, un film de Jean-Luc Godard". Além do mais, neste filme, ele cita uma quantidade enorme de escritores: James Joyce, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Scott Fitzgerald, Edgar Allan Poe, Jules Verne, Louis Ferdinand Céline, Robert Browning, Georges Bataille, William Faulkner, Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson, Jack London, Federico Garcia Lorca, Raymond Chandler, Élie Faure e Arthur Rimbaud.

Em Godard, não se trata nunca do prestígio que um nome ressonante pode trazer. Ao contrário, estes autores sempre entram em situação, dão sentido ao que os personagens estão vivendo. Em *Pierrot le fou*, para caracterizar como se move a narrativa, Godard usa a obra de vários escritores. *Pierrot* nos diz que na ação daquela seqüência, existe um pequeno porto, como num romance de Conrad; um barco a vela, como num livro de Stevenson; um velho bordel, como num romance de Faulkner; uma pessoa transformada em milionário, como em Jack London; e violência e tortura, como em Raymond Chandler. Os nomes dos autores acrescentam poeticamente à ação que está acontecendo. Ao citar *Wild Palms*, de William Faulkner, em *Acossado*, Godard nos dá informações precisas sobre seus personagens, e nos faz compreender a dimensão trágica de cada um deles: *entre a dor e o nada, prefiro a dor*,¹³ lê Patricia Franchini. Michel Poiccard responde: *Eu*

¹³ GODARD. *A bout de souffle (roteiro)*, p. 24.

escolho o nada. Não é melhor, mas a dor é um compromisso. É necessário tudo ou nada.¹⁴ A partir daí, as escolhas do personagem e os seus destinos estão praticamente definidos. A ironia também é usada: num determinado momento Pierrot e Marianne chamam um ao outro de Paul e Virginie, objetivando aí algo que o próprio Godard escrevera no texto *Pierrot mon ami*: neste filme, ele estava tratando do último casal romântico.

Nos dois filmes, os personagens falam em romances que estão escrevendo, ou poderão escrever. Patricia, em *Acochado*, diz: *colocarei tudo num livro. Estou escrevendo um romance*.¹⁵ Quando Pierrot fala da sua idéia para um romance, ele está definindo o que é o próprio filme: *Achei a idéia para um romance. Não mais descrever a vida das pessoas, mas somente a vida, a vida, sozinha. O que existe entre as pessoas, o espaço, o som e as cores*.¹⁶ Esta passagem rima com a introdução do filme, que é um texto belíssimo de Élie Faure, e que Pierrot lê para sua filha:

Velázquez, depois dos cinqüenta anos, não pintava mais nenhuma coisa definida. Ele flutuava em torno dos objetos com o ar e o crepúsculo, surpreendia na sombra e na transparência dos fundamentos as palpitações coloridas, das quais fazia o centro invisível de sua sinfonia silenciosa. (...) O espaço reina.¹⁷

Em *Pierrot le fou*, Godard estava colocando em prática, ao mesmo tempo, uma idéia de Alexandre Astruc, que ele ouviu deste último, quando fez um entrevista com ele, publicada em *Arts*, número 684, em 1958, a propósito do filme *Une vie*, baseado em Guy de Maupassant. Nesta entrevista, Astruc dizia a Godard que (...) *Maupassant descreve talvez menos os personagens do que o movimento que os arrasta*¹⁸. Numa outra passagem, afirmava que *como Faulkner em "Wild Palms", Maupassant em "Une vie" pintou menos o caráter de uma mulher do que a passagem da vida através desta mulher*. Filmar não objetos e personagens mas o que

¹⁴ GODARD. *A bout de souffle*, p. 24.

¹⁵ GODARD. *A bout de souffle*, p. 24.

¹⁶ GODARD. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot le fou et les films "invisibles"* (roteiros), p. 90.

¹⁷ GODARD. *Spécial Godard*, p. 72.

¹⁸ GODARD. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 147-148.

existe entre eles: estamos falando de *Pierrot le fou*, mas também de Alexandre Astruc, Élie Faure, Velazquez, Faulkner e Maupassant.

Marianne, ainda em *Pierrot*, dá uma idéia a Pierrot, para um romance: alguém vê a morte, em Paris, e foge dela, para o sul, e a reencontra no exato momento que achava que havia fugido totalmente dela. Ao dar esta idéia a Pierrot, Marianne está, ao mesmo tempo, traçando e antecipando o destino dele. Antes disto, ela havia dito que o que a deixava triste era o fato de a vida ser tão diferente da literatura: não ter a clareza, a lógica e a organização desta última.

Em se tratando de literatura oral, são inúmeras as passagens, em todos os filmes de Godard, onde os personagens lêem parágrafos de livros, versos de poemas, reportagens e ensaios. Muitas vezes, os diálogos – escritos pelo próprio Godard – dos personagens têm uma ressonância claramente literária. Ou, então, eles brincam com as palavras. Como Pierrot, descobrindo que na palavra francesa *envie* (inveja) existe *vie* (vida). Ou o final de *Uma mulher é uma mulher*, onde Émile diz a Angela que ela é *infame* (infame) e ela responde que não é *un femme*, mas sim *une femme* (uma mulher).

Quanto à palavra escrita (e filmada), em *Pierrot*, o personagem principal escreve um diário em vários momentos do filme: quase todas as suas frases e palavras são apropriadas pelo texto fílmico. Estando diante do mar e da natureza, ele escreve: *qual é o ser vivo que, frente à natureza, não acredita na possibilidade de descrevê-la através da linguagem*.¹⁹ Ou então,

a poesia é, quem perde ganha. As palavras, no meio das trevas, têm um estranho poder de esclarecer as coisas que elas nomeiam. (...) mesmo se ela está comprometida no horizonte cotidiano, a linguagem muitas vezes não retém senão a pureza.²⁰

Estas últimas frases são ditas enquanto a imagem mostrada é um desenho do rosto de Arthur Rimbaud, com as vogais I, O e U sobrepostas ao desenho. Logo em seguida Godard filma a mão de Pierrot escrevendo um poema a partir do nome de Marianne: *Marianne, ariane, mer, âme, amer, arme*. Mariane escreve também um poema sobre Pierrot,

¹⁹ GODARD. *Spécial Godard*, p. 88.

²⁰ GODARD. *Spécial Godard*, p. 89, 97.

que ele lê: *Tendre et cruel, réel et surréel, terrifiant et marrant, nocturne et diurne, solite et insolite, beau comme tout, Pierrot le fou.*²¹

Em outros momentos, Godard filma cartazes e posters que, contendo uma ou mais frases, passam a fazer parte da fita. Um exemplo entre muitos: no início de *Acossado*, vemos o cartaz de um filme onde está escrito *Vivre dangereusement jusqu'au bout!* (viver perigosamente até o fim), um comentário exato e objetivo sobre o desejo e o destino de Michel Poiccard. Quando, no final de *Pierrot*, o personagem passa por um aviso na praia, no qual está escrito *danger de mort* (perigo de morte), esta frase também adverte para o perigo que corre o personagem.

Em alguns momentos, a câmera de Godard extrai uma palavra de uma outra, como que escrevendo-a. Numa sequência na qual Pierrot e Marianne estão interpretando a guerra do Vietnã para turistas americanos, num posto de gasolina, em vez de filmar *Esso*, a câmera filma SS, eliminando, portanto a letra inicial e a final. Aqui, através de um simples enquadramento, temos a câmera como que escolhendo e escrevendo uma palavra, fazendo portanto um comentário ideológico sobre o capitalismo americano, suas possibilidades e seu possível futuro.

Procedimento semelhante é usado, no mesmo filme, quando vemos a palavra OASIS escrita com tinta negra, na parede de um apartamento cheio de armas e com uma pessoa assassinada, sendo que o início desta palavra, OAS (Organisation Armée Secrète, organização terrorista de direita, na França, que lutou contra a independência da Argélia, concedida pelo General De Gaulle) está escrito com letra vermelha. No mesmo filme, um signo em neon, *Riviera*, se transforma em *vie*, quando Godard enquadra somente estas três letras.

Em Godard, portanto, encontramos literatura oral, escrita, filmada, citações, leituras, todas as encarnações possíveis que a palavra e a letra possam tomar. Na sua obra, podemos ver o uso da palavra escrita, falada e filmada, como possivelmente nenhum outro cineasta foi capaz de fazer. Nos seus filmes, a realidade, a cidade, e a civilização são e contém textos que ele não cansa de filmar e incorporar. Por tudo isto, acredito poder dizer que, com sua obra, Godard verdadeiramente escreveu com a câmera, filmou a escritura

²¹ GODARD. *Spécial Godard*, p. 97-98.

se fazendo, quer dizer, ao fazer cinema, fez literatura, concomitantemente, realizando com perfeição e literalmente o programa/manifesto que Alexandre Astruc escrevera em 1948. Parafraçando Jean Collet, em Godard *a análise e a poesia são inseparáveis*.²²

Por isso mesmo, gostaria de terminar lembrando um dos momentos em *Pierrot le fou* onde o cinema se alia à poesia e fica impossível separar as duas coisas. Ao final, depois de ter mostrado a morte de Marianne e a de Pierrot, a câmera faz uma lentíssima panorâmica, a partir de um promontório, em direção ao mar e ao céu; no final deste movimento, parecemos ver a luz e claridade do sol. É aí que ouvimos os versos iniciais e finais de *L'Éternité*, de Arthur Rimbaud, sussurrados alternadamente pela voz de Pierrot e Marianne: *Elle est retrouvée/Quoi? – L'Éternité./C'est la mer allée/avec le soleil*. Na tradução de Augusto de Campos, *De novo me invade./Quem? – A Eternidade./É o mar que se vai/Com o sol que cai*²³

Por tudo isto, é impossível não concordar com José Luis Guarner, em *The Films of Jean-Luc Godard*, quando ele diz que

“Pierrot le fou” sintetiza, paradoxalmente, o mais literário e o mais cinematográfico, o mais intelectual e o mais espontâneo, o mais teórico e o mais concreto, em uma das mais sugestivas e originais obras do cinema contemporâneo.²⁴

BIBLIOGRAFIA

ASTRUC, Alexandre. *Entrevista con Alexandre Astruc*. Filmcritica, Roma, n. 150, p. 531-543, outubro, 1964.

ASTRUC, Alexandre. *The birth of a new avant-garde: la caméra-stylo* in GRAHAM, Peter. *The new wave*. London: Secker & Warburg, 1968, p. 17/23.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 53.

COLLET, Jean. *Le crime dans l'information* in GODARD, Jean-Luc. *Spécial Godard: Les Carabiniers, Pierrot Le Fou et les films "invisibles" (roteiros)*. L'Avant-Scène, Paris, n. 171/172, Juillet/Septembre, 1976.

²² COLLET. *Le crime dans l'information*, p. 3.

²³ CAMPOS. *Rimbaud livre*, p. 53.

²⁴ GUARNER. *Pierrot le fou*, p. 103.

- COLLET, Jean. *Jean-Luc Godard*. Éditions Seghers, 1963, Paris.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976. p. 87.
- FAURE, Élie. *Histoire de l'Art – L'Art moderne, Tome I*. Paris, Le Livre de Poche, 1967. p. 167.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Pierre Balfond, 1968.
- GODARD, Jean-Luc. A Bout de Souffle (roteiro). *L'Avant-Scène*, Paris, n. 79, p. 5-42, mars, 1968.
- GODARD, Jean-Luc. *Les Carabiniers, Pierrot Le Fou et les films "invisibles" (roteiros)*. *L'Avant-Scène*, Paris, n. 171/172, p. 3-108, Juillet/Septembre, 1976.
- GUARNER, Jose Luis. *Pierrot le fou* in CAMERON, Ian (Org.). *The films of Jean-Luc Godard*. Praeger, 1969, New York.
- LAWRENCE, David Herbert. *Studies in Classic American Literature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- RIVETTE, Jacques. Entretien avec Alexandre Astruc. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 116, p. 3-14, février, 1961.
- SICLIER, Jacques. *Nouvelle Vague?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1961, p. 25-30.

Interseções

A LÍNGUA DA BALA

Lúcia Nagib

(UNICAMP)

Falha a fala. Fala a bala.
Paulo Lins, Cidade de Deus.

Tanto o livro quanto o filme *Cidade de Deus* chamam a atenção por seu grau de “realismo”. Não há como escapar ao impacto desse “ponto de vista interno”, já lembrado por Roberto Schwarz,¹ pelo qual um intelectual originário da favela bem como seus personagens extraídos do mesmo ambiente falam com sua própria voz, através da literatura e do cinema. Este ensaio vai procurar identificar os elementos que conferem ao filme e ao livro algo que chamarei de “aspecto realista”, mostrando, nesse percurso, o grau de elaboração necessário para atingi-lo. Como tentarei evidenciar, a produção da aparente “espontaneidade” reinante em ambas as obras requer boa dose de artifício.

Desde seu lançamento, em 1997, o livro *Cidade de Deus* se afirmou como marco, colocando seu autor, Paulo Lins, entre os melhores escritores brasileiros. A obra deu expressão literária a uma questão hoje estrutural da sociedade e da política no Brasil, que é a favelização combinada à guerra do tráfico. O tema, tal como abordado por Lins, logo se tornou terreno fértil para o cinema brasileiro (no qual, aliás, a favela constitui um gênero tradicional). Vários filmes sobre favela foram feitos em sintonia com o livro, tais como *O primeiro dia* (1999) e *Notícias de uma guerra particular* (1998), e alguns deles, como *Orfeu*

¹ SCHWARZ. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

(Carlos Diegues, 1999), contando com o próprio Paulo Lins para a confecção dos diálogos. Lins também co-dirigiu clipes para a banda de rap O Rappa em torno do mesmo tema. Mas, evidentemente, adaptar o próprio livro era um desafio maior em vista do peso do modelo.

Pode-se dizer, no entanto, que, em vários sentidos, o filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles com a colaboração de Kátia Lund, conseguiu se equiparar à obra de origem, colocando o crítico diante da difícil tarefa de encontrar, na tradução intersemiótica, as técnicas correspondentes e igualmente bem-sucedidas em ambas as obras. Sugiro aqui começar pelo aspecto mais original do livro que é a língua. *Cidade de Deus* surpreende, antes de tudo, por mostrar que grande parte do Brasil fala uma língua não apenas diferente do português culto, mas desconhecida das camadas dominantes. O uso inventivo da gíria, que beira o dialeto, resulta numa linguagem ágil, precisa, sintética, rápida e altamente expressiva do Brasil contemporâneo, constituindo, a meu ver, a principal fonte do aspecto realista do livro e, por vias nem sempre óbvias, também do filme.

A palavra assassinada

Quando se fala do “ponto de vista interno” do livro *Cidade de Deus*, pensa-se de imediato na condição do autor, que nasceu e cresceu na favela, realizando o grande feito de escapar à determinação de origem e cruzar o abismo entre as classes sociais. Sua passagem para a literatura de ficção se deu a partir de um projeto de pesquisa etnográfica, coordenado por Alba Zaluar, de título “Crime e criminalidade nas classes populares”, destinado a dar voz a uma população que jamais aparece na mídia a não ser por intérpretes da classe dominante. Mas a origem do autor e sua pesquisa são insuficientes para explicar o realismo do livro. A literatura de Lins está longe do testemunho espontâneo de escritores populares, que, alheios à norma culta, “escrevem como falam”. É verdade que o narrador, em seu livro, insiste em manter a visão interna e limitada de quem desconhece “o outro lado” e não domina as causas de seus infortúnios, porém a extrema elaboração linguística, evidenciada desde as primeiras linhas, nos distancia da hipótese do registro direto.

Antonio Candido, em seu famoso ensaio “Dialética da malandragem”, chamou de “redução estrutural” o modo como os escritores realistas manipulavam materiais não literários a fim de torná-los

“aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade e do ser”. No entanto, segundo Candido, “natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página”.² Algo semelhante ocorre com a manipulação da língua em *Cidade de Deus*, que parece conter em sua própria estrutura a materialidade extraída dos fatos.

Tomemos como exemplo as dez primeiras páginas do livro, escritas em forma deliberadamente poética, repleta de aliterações, rimas e figuras de linguagem. O primeiro parágrafo contém uma série de aliterações em “b”: “Barbantino e Busca-Pé fumavam um baseado à beira rio, na altura do bosque de Eucaliptos”, diz-se desses dois personagens secundários que, no presente da história, dominado por uma guerra entre gangues do tráfico, encontram-se num momento contemplativo. Embora ainda jovens, rememoram a própria infância e o passado de Cidade de Deus como num tempo remoto. A suave consoante “b” continua aparecendo em “bagana”, “braçadas”, “arrebentação”, “boiando”, “brincar”, palavras que introduzem a descrição de uma Idade do Ouro, quando Cidade de Deus era ainda “uma grande fazenda”. Antes do avanço, segundo o narrador em terceira pessoa, desse “mundo tão moderno”, com sua especulação imobiliária e suas fábricas, os personagens viveram uma infância rural, quando compravam leite fresco, arrancavam hortaliças na horta, colhiam frutas no campo, andavam a cavalo pelos morrinhos, pescavam barrigudinhos, caçavam preás e matavam pardal para comer com farofa. Ali, as boiadas passavam “na paz de quem não sabe da morte”.

Esse rio tranquilo, à beira do qual os personagens rememoram um passado volatizado sob prédios e casas de uma nova favela, começa então a se tingir de vermelho, cor que precede o aparecimento de corpos humanos – cadáveres da guerra em curso. Nesse momento, o narrador faz uma parada seca, para inserir uma intervenção em primeira pessoa, a única do livro: “Poesia, minha tia, ilumine ... os tons de minhas palavras”, pede ele, antes de arriscar-se numa prosa que terá “balas atravessando os fonemas”. O corte brusco se dá numa espécie de mini-capítulo de 13 linhas, de configuração inteiramente poética – metrificada, cadenciada e rimada –, terminando com duas

² CANDIDO. *O discurso e a cidade*. p. 9.

frases que anunciam o caráter da prosa que se seguirá: “Falha a fala. Fala a bala”.

A partir daqui, o narrador em terceira pessoa toma as rédeas do enredo, e iremos acompanhar a evolução de uma linguagem que, pela onomatopéia, a síntese e a agressão, busca concretizar o tiro, o corte e a morte. A prosa que se desenvolve apresenta diferença radical com relação às páginas de abertura, embora os recursos poéticos não sejam abandonados. Do estado de contemplação passa-se à ação, não se abrindo mais espaço a descrições ou reflexões. A própria palavra livra-se do papel passivo de significante para tornar-se o referente ativo. A suavidade do “b” inicial dá lugar ao percussivo “p” de “rapá”, o vocativo obsessivo que encerra grande parte das falas e pontua o livro inteiro.

O vocábulo é uma redução do termo “rapaz”, derivado de “rapace”, palavra de curiosa etimologia: “rapace”, em latim, significa “aquele que rouba” e, na Idade Média, servia para designar servos ou lacaios. Transposta para a boca dos habitantes da favela na forma de “rapá”, uma oxítone que come o final usual de descanso das paroxítonas portuguesas, ganha um caráter agressivo pelo “pá” onomatopáico do tiro. O “ra”, por sua vez, sugere a repetição da metralhadora, ou, em todo caso, a percussão repetida, já contida na palavra “rap”, ritmo que tão bem serve ao protesto do negro americano e de outras bandas marginais do mundo.³ Pode-se dizer que “rapá” é a palavra-síntese do livro por materializar, a um só tempo, a virilidade, a bala, sua rapidez e sua parada brusca, que é a morte.

Essa técnica, que orientou a escolha de todo o vocabulário do livro, confere à língua um poder quase absoluto, sustentado pela pressa, a repetição, a acumulação e a massificação. Guimarães Rosa, ao elevar a linguagem sertaneja ao patamar literário erudito, desen- tranhou dela uma ética universalizante, com valor de mito. Já o feito de Paulo Lins foi mostrar a adequação de uma língua cujos emissores são bandidos desglamourizados, crianças escravizadas por uma lógica que não conhecem nem controlam, e que as aniquila. Em suas mãos, essa língua veloz, de vocábulos e fórmulas reduzidos, adquiriu

³ São também essas as sugestões do nome da banda O Rappa (grupo de rap para cuja canção “A minha alma” Paulo Lins co-dirigiu um clipe), que em si contém “rapá”, “roubar” (rapar) e o ritmo “rap”.

uma interessante qualidade poética, mas de uma poesia que, antes de atingir o status filosófico, se fecha no corte súbito das “balas que atravessam os fonemas”, reduzindo-se a uma coleção de chavões e preconceitos. A tendência à fórmula proverbial é evidente, mas, pela falta de elaboração discursiva prévia, frequentemente se cai no nonsense, como no exemplo: “Quando um brasileiro mija, todos mija”; ou no humor negro: “O loiro era filho de Deus, o branco Deus criou, o moreno era filho bastardo e o preto o Diabo cagou”.

A língua de *Cidade de Deus* é tão autoritária que manipula seus próprios emissores. Basta pensar no nome dos personagens, praticamente todos tratados por apelidos que, em uma ou duas palavras, contam a história de seus donos, aprisionando-os em determinadas características. Exemplos não faltam: pelo nome “Cabeção”, dado a um policial, já se aprende sobre sua origem nordestina (de “cabeça chata”), e também sobre o preconceito contra nordestinos de que é vítima e que, de certa forma, justifica seu comportamento violento e vingativo contra os negros. O “bom bandido” se chama Mané Galinha, e por aí aprendemos que, apesar de negro, ele é “Mané”, redução de “Manuel”, nome comum entre os portugueses que se tornou, no Brasil, alcunha pejorativa para designar alguém pouco esperto; “Galinha”, por outro lado, se refere à sua qualidade de atrair mulheres.

A língua revela, assim, o caráter preconceituoso de uma cultura sem tempo ou espaço para reflexão. Nessa terra de machos que matam e morrem como moscas, as definições surgem em fórmulas prontas, impregnadas de moralismo conservador, como esta: “Mulher é igual a cachorro, acostuma com os novos donos com o passar do tempo”. As formulações discriminatórias se estendem a gays, portugueses, negros, nordestinos, brancos, enfim, a todos os personagens, que, na narrativa, se tornam súditos de seus rótulos verbais.

Mas é também própria da palavra, no livro *Cidade de Deus*, a característica de morrer cedo, junto com seus personagens, crianças que logo se tornam adultas e desaparecem antes dos 20 anos. Em tal situação, a idéia pré-formada não é apenas inerente, mas indispensável, pois não há tempo para se hesitar ou escolher. Na guerra das gangues, sempre que um personagem chega para “desenrolar uma idéia”, é morto por seu interlocutor, ou o assassina antes de qualquer diálogo. O arrependimento também é compensado por mais mortes para que tudo se nivele na indiferença da produção ou aniquilação em massa. A rapidez da bala interrompe e resolve a lentidão da fala.

Para garantir uma existência ainda que efêmera, os vocábulos precisam ser concisos e radicais, reduzindo, por exemplo, o trabalhador a um idiota (“otário”) e o criminoso a um animal (“bicho-solto”), o que, na narrativa, frequentemente equivale à sentença de morte deles todos. O fonema assassinado é também assassino, num mundo dominado pela rapidez e a efemeridade. De fato, “matar”, entre os bandidos, se torna “passar”. “Passa ele, passa ele!”, grita constantemente Zé Pequeno, o maior dos facínoras e o mais rápido deles, que não dorme, não se diverte e consome compulsivamente cocaína, o que o mantém num estado ao mesmo tempo inconsciente e alerta para “passar” quem quer que atravesse seu caminho. A morte é apenas uma passagem, um acidente de percurso, em vidas que giram em círculo vicioso.

Concentração

Não estando restrito à palavra, como o livro, o filme precisa, numa adaptação, distribuir os recursos lingüísticos pelos vários componentes da enunciação: performance, fotografia, montagem, diálogos, música etc. Sem mencionar o roteiro, no caso do filme *Cidade de Deus*, de autoria de Bráulio Mantovani, que realizou com brilho a tarefa árdua de jogar fora inúmeros personagens e casos, além de fundir outros tantos. No que toca especificamente à composição do aspecto realista, o filme se distingue por esta que talvez seja sua característica mais notável: o elenco. Platéias do Brasil e do mundo se deixam fascinar pela “autenticidade” de crianças e jovens que trazem estampada no rosto sua origem, que é a mesma de seus personagens: a favela. A aparição em carne e osso desses favelados legítimos, em suas variações de moreno e negro, sua beleza rude frequentemente semi-nua, sua existência tanto mais enfática quanto mais curta, como que acentua sua veracidade e lança a história fictícia de volta às suas bases reais. Sem dúvida, estamos diante da qualidade revelatória de um “real escondido” que outrora distinguiu os filmes do neo-realismo, mostrando as ruínas da guerra, ou do Cinema Novo, mostrando a miséria do sertão. Mas, como não se trata de um documentário, e os atores não são e nem poderiam ser os bandidos que representam, fica desde logo descartado o puro e simples decalque do real como base do aspecto realista.

Sabemos, por material de imprensa do filme e entrevistas dadas pela equipe, que a escolha do elenco foi um processo trabalhoso e caro, que se estendeu ao longo de um ano. Em várias favelas (ou comunidades, segundo a terminologia politicamente correta da equipe), escolas de teatro amador e associações para menores, foram entrevistadas 2 mil pessoas, das quais se selecionaram 400 jovens para participar de uma oficina dramática. A oficina, dedicada a exercícios de improvisação, foi dirigida por Guti Fraga, fundador do “Nós do Morro”, elogiado trabalho de teatro amador com habitantes de favelas. Desses exercícios, observados e anotados pelos diretores e outros membros da equipe, foram selecionados os 60 atores principais e 150 secundários do filme.

Mas o treinamento do elenco ainda não estava completo. Seguiu-se um cuidadoso preparo de cada ator, a cargo de Fátima Toledo, e a confecção de um curta-metragem, *Palace II*, que funcionou como um teste não apenas de interpretação, mas de direção, cenografia, câmera e montagem para o longa *Cidade de Deus*. As transformações sofridas pelo roteiro, os diálogos e a interpretação ao longo desse processo foram enormes, todas com vistas a “naturalizar” a representação daquilo que se julga a “realidade” da favela. Foi pelo treinamento intenso e prolongado que se chegou a cenas de um realismo gritante e quase insuportável, como a das duas crianças torturadas por Zé Pequeno que terminam baleadas e, uma delas, morta. Assim, o esforço de apuro técnico logo evidencia como insuficiente a identificação direta do aspecto realista com a matéria-prima humana. Tudo leva a crer que sua fonte principal está na forma.

Tomemos como exemplo o início do filme. Adaptando a sugestão poética inicial de Paulo Lins, combinada ao caso da perseguição de um galo narrado já quase ao final do livro, as imagens e a montagem enveredam pela rima visual, de estilo eisensteiniano. O filme se inicia com a preparação de alimentos para uma refeição, adotando a metáfora da faca (pode-se dizer que, neste início, “fala a faca”) e de objetos cortantes: a lâmina sendo afiada se alterna com o bico de uma galinha viva, as unhas dos pés de outras galinhas já mortas e o close dos dentes encavalados e arreganhados de Zé Pequeno (o bandido mais temido da favela, como a seguir se revela). O ruído da faca na pedra atravessa o ritmo do samba – prenúncio da violência que porá fim à Idade de Ouro cuja descrição, marcada pelo samba de outrora, virá a seguir. Então, ouve-se a primeira frase gritada Zé Pequeno, que termina com

a palavra-síntese: “Pega a galinha, rapá!” Tanto o frango desvenilhado como as pessoas que o perseguem são ameaçados a bala.

Neste breve prólogo, configura-se o caráter viril da história, feita essencialmente de personagens masculinos (uma história de “rapazes”), convenientemente recheada de imagens fálicas: o frango (o “cock”), a faca, a cenoura sendo raspada, o próprio revólver. É também interessante notar o trocadilho linguístico-visual com “galinha” e “cenoura”, palavras usadas como apelido dos dois principais inimigos de Zé Pequeno, que ele quer matar e “comer”, como diz mais tarde. Define-se, assim, a personalidade de Zé Pequeno e sua relação com os demais habitantes da favela, além do espaço e do tempo presente do filme, tudo cadenciado pelo ritmo veloz de uma batucada. Eis como o cinema pode traduzir as regras da síntese, da métrica e da rima, próprias da poesia, incorporando na forma as características do assunto. A violência da linguagem aqui conformada torna-se tão ou mais palpável que a violência das ações fotografadas. Cabe, aliás, lembrar que as cenas de violência explícita são raras no filme. Quase não há sangue, e não se vêem os costumeiros membros decepados dos thrillers americanos. É a violência da forma, sobretudo da montagem, a mais contundente.

Mas então tocamos questão mais complexa. Eisenstein já definia sua montagem de atrações pelo grau de agressividade contido nas imagens e por sua capacidade de emocionar. No filme *Cidade de Deus*, a agressividade se configura não apenas pelas imagens e signos de corte e morte, mas também pelo corte seco da montagem. O corte, como se sabe, é tradicionalmente visto como contrário à composição do realismo cinematográfico. O grande teórico do realismo no cinema, André Bazin, escrevendo após a Grande Guerra e tomado de horror à violência, defendeu o plano-sequência e a profundidade de campo, recursos que, segundo ele, respeitavam a integridade do espaço e do tempo do real fenomenológico. Já Eisenstein, em seu cinema revolucionário e guerreiro – rejeitado por Bazin –, propugnava o corte, a agressão, o tratamento de choque.

Obviamente, o filme *Cidade de Deus* está também afinado com os preceitos da montagem clássica, cujo objetivo não é o efeito realista mas a “impressão de realidade”. A violência, seja do enredo ou da linguagem, não deixa de produzir o mesmo resultado visado pelo cinema comercial americano, qual seja, a catarse ilusionista. O ritmo alucinante do romance aqui se traduz no corte rápido da montagem

digital, à maneira da publicidade e do vídeo-clipe. Na verdade, o filme tinha tudo para se alinhar à linguagem pós-moderna de um cinema de citações como o de Tarantino, que apenas “surfa” na superfície do real; ou reproduzir o truque fácil do cinema americano atual, reduzido a uma repetição infinita de atrações que relegam a narrativa a um segundo plano.⁴ Mas o filme, tanto quanto o livro, foge de tal esquema pela importância conferida à narrativa. A grande realização de Paulo Lins foi justamente encontrar a linguagem para retratar o encontro da mais violenta modernidade com o potencial narrativo do mito. A consequência da bala e do corte brusco não foi a fragmentação da fábula, mas seu encolhimento, sua concentração.

Uma fala do filme, adaptada do livro, sintetiza exemplarmente esse processo. Seu emissor é um garoto de apenas 8 anos, de nome Filé com Fritas, que trabalha de olheiro para a gangue de Zé Pequeno. Eis como responde o menino, quando é taxado de “criança” por Mané Galinha: “Que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei, já robei. Sou sujeito homem”. Na breve existência desse personagem, que se considera maduro, o que ocorreu não foi tanto uma queima de etapas, mas um encurtamento vertiginoso de todas elas. Já vivido e experiente, este adulto de 8 anos está não apenas pronto para matar, como para morrer, o que previsivelmente acontece a seguir.

O peso da história

Observando a estrutura tripartite de livro e filme, logo se percebe o desejo de equilíbrio e completude organizacional de ambos. Não por acaso, o livro se divide em “histórias”: 1) A história de Cabeleira; 2) A história de Bené; 3) A história de Zé Pequeno. A ênfase no termo “história” não é casual ou inconsciente: ao contrário, mostra a premência, a absoluta necessidade de que as histórias por trás dos criminosos – dos quais de regra, na vida real, só se conhecem os crimes – sejam finalmente narradas. A insistência na história reafirma a cada passo do livro a importância do elo com o real.

⁴ Ver, a respeito do acúmulo de atrações no cinema pós-moderno, Linda Williams, “Discipline and fun: *Psycho* and postmodern cinema”, in Christine Gledhill & Linda Williams (Ed.), *Reinventing Film Studies*. Arnold, London, p. 351-378.

O mesmo acontece no filme, cuja estrutura tripartite se ancora em Cabeleira, Bené e Mané Galinha (três “bons” bandidos), e em três tempos históricos: fim dos anos 60, anos 70, e início dos 80, todos eles com seus respectivos figurinos, modas e músicas. Aqui, a evolução da estrutura mítica é ainda melhor explicitada, com as menções a “Paraíso”, “Purgatório” e “Inferno” como as três fases da Cidade de Deus. No livro, a passagem de uma fase (ou história) para a outra se configura pela aceleração da narrativa, que na última parte passa a resumir destinos inteiros (invariavelmente trágicos) em poucas linhas, numa sequência de tirar o fôlego. No filme, é a montagem a responsável pela aceleração crescente, à qual se associam os efeitos de iluminação, som, cor e câmera.

Na parte inicial, que chamei de Idade do Ouro, temos, convenientemente, o predomínio da luz dourada do sol que se liga ao alaranjado das ruas de terra batida de Cidade de Deus. Predominam também as tomadas externas, a câmera estável, os diálogos longos. Na segunda parte aumentam as tomadas internas e noturnas. Na medida em que se avolumam as mortes, a câmera se desvencilha do tripé e, no assassinato de Bené, as imagens se tornam indeterminadas pela posição pouco privilegiada da câmera e a fragmentação da luz estroboscópica do baile onde se dá a cena. A última parte, sobre a vingança de Mané Galinha contra Zé Pequeno, que estuprou sua namorada e matou membros de sua família, é a mais sombria. A câmera, frequentemente na mão, torna-se instável à cata de um objeto que se esconde em ambientes mal iluminados. Os cortes tornam-se ultra-velozes e bruscos. O final do filme, como no livro, mostra a Caixa Baixa (as crianças delinquentes) tomando o poder de Zé Pequeno e planejando uma série de assassinatos que indicam suas próprias mortes prematuras e o encolhimento ainda maior da história das futuras gerações.

Tal estrutura, que se inicia no paraíso e termina no inferno, propicia o surgimento de uma nostalgia de aspecto romântico. Sabe-se que o mito da Idade de Ouro ou do Paraíso Perdido difere do mito utópico pela afirmação de um passado perdido e irrecuperável, enquanto a utopia, lugar ideal concebido não pelos deuses, mas pelo homem, conforma o telos, reafirmando a fé na razão e a possibilidade de um futuro melhor.⁵ A nostalgia, mais facilmente observável no

⁵ Ver a esse respeito o capítulo “A Utopia de Thomas Morus”, especialmente p. 151, in Afonso Arinos de Melo Franco, *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1976.

livro que no filme, refere-se a uma visão da favela como espaço rural, embora inserido num contexto urbano.⁶ A interrupção do telos utópico se dá com a modernização representada pela introdução da arma de fogo – o que nos remete novamente ao corte real e simbólico da bala. E este corresponde, no livro, à inauguração da “neofavela” que soterra o mundo rural.

Como já tive a oportunidade de comentar em outros textos, vários filmes brasileiros recentes deixam transparecer uma nostalgia de um passado em que o pensamento utópico era possível. Em especial, alguns filmes sobre favelas, como os já citados *Notícias de uma guerra particular*, *O primeiro dia* e *Orfeu* (todos eles, não por acaso, envolvendo Kátia Lund e/ou Paulo Lins), reafirmam a mudança provocada pela introdução da arma de fogo como linha divisória entre dois momentos históricos. Cacá Diegues, ao conceber o seu *Orfeu*, também estava convencido da mudança radical que o tráfico de drogas e as armas trouxeram à favela. Ele divide a história da favela em três fases: 1) a fase do samba lírico, até o final dos anos 50, quando quem vivia no morro “morava pertinho do céu”; 2) a fase da queixa, com o advento do inchaço populacional e da criminalidade, quando o morro tornou-se mais parecido com o inferno; 3) a fase do “orgulho de ser favelado”, mesmo convivendo-se com todas as suas adversidades.⁷

Também no filme *Cidade de Deus* o samba lírico, de quando a favela ficava “pertinho do céu”, dá o tom da fase que chamei de Idade do Ouro. Esta se abre justamente sob o som de “Alvorada”, de Cartola e Carlos Cachaca, que diz:

Alvorada lá no morro
Que beleza!
Ninguém chora, não há tristeza
Ninguém sente dissabor
O sol colorido é tão lindo, é tão lindo
etc.

⁶ Sobre a favela como espaço rural, ver Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier, “A palavra é: favela”, in Alba Zaluar e Marcos Alvito (Org.), *Um século de favela*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 90.

⁷ Cf. texto de Sérgio Augusto no *Press book* de *Orfeu*, p. 22-23.

É novamente de Cartola a canção “Deixa-me Ir”, que fecha essa parte, acompanhando a morte de Bené:

Deixa-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar⁸

Convém também observar que os bandidos da favela, na Idade do Ouro, ainda tinham algo do bandido social, que distribui os frutos do roubo à população pobre, como no caso do assalto ao caminhão de gás. A chegada do tráfico de drogas, sobretudo da cocaína, marca a passagem para a escala industrial do crime, que perde seu sentido social, passando a ser movido por questões puramente pessoais de rivalidade e vingança. Como já afirmou Ismail Xavier em excelente ensaio, o cinema brasileiro recente está repleto de personagens cujo desconforto deriva do fato de estarem presos ao passado e obcecados por planos de vingança.⁹ Esgotadas as motivações políticas que outrora impulsionavam o bandido social, tal como mostrado em certos filmes do Cinema Novo, o criminoso, no novo cinema, não age senão por ressentimento e suas ações agressivas se voltam contra seus próprios pares, quando não contra si mesmo.

A utopia interrompida

A agressão por motivo fútil, típica de Zé Pequeno e demais bandidos da Cidade de Deus, que matam porque alguém “é chato pra caramba”, interrompe o percurso da utopia, que começava a se esboçar em diferentes direções: a saída religiosa, o trabalho, o estudo. Mas nem por isso impede o pleno desenvolvimento das várias pequenas histórias que compõem a grande narrativa de Cidade de Deus. Já me detive, em outra ocasião, sobre a utopia marítima no cinema brasileiro, que desde Glauber Rocha promete aos pobres a conquista

⁸ Fernando Meirelles revela um detalhe interessante sobre essa canção: ela foi composta quando da morte da filha do compositor, viciada em cocaína.

⁹ Cf. Ismail Xavier, “Brazilian Cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character”, in Lúcia Nagib (Org.). *The New Brazilian Cinema*. London/ New York, I.B. Tauris, 2003, p. 56.

do litoral rico. Em *Cidade de Deus*, o Rio de cartão-postal com seu mar e suas belas paisagens, permanece como privilégio dos ricos, sendo atingível apenas como “visão” para os favelados (como no caso do personagem Alicate que, depois de uma “visão”, escolhe a saída religiosa). Enquanto imagem, no filme, não passa de uma nebulosa silhueta no horizonte. O mar é apenas atingível para Busca-Pé, o alpinista social, que para tanto se aproxima dos “cocotas”, ou seja, os brancos de Cidade de Deus.

O Rio, assim, se configura como a cidade partida (conforme o termo cunhado por Zuenir Ventura), contendo, de um lado, o mar dos ricos e, do outro, a favela dos pobres. No entanto, esta divisão, que interrompe a utopia e ceifa vidas mal começadas, não produz um “espetáculo interrompido”, para usar o termo de Robert Stam a respeito das técnicas antiilusionistas. Assim é que nenhum dos tantos recursos auto-reflexivos utilizados no filme resulta em efeito de distanciamento, sendo o mais óbvio deles o alter-ego do cineasta encarnado na figura do fotógrafo Busca-Pé, narrador onisciente do filme. Concebido como personagem intermediário, com trânsito entre as classes sociais, ele é também a autoconsciência do filme, sugerindo uma identificação com o próprio técnico na sala de montagem. Comportando-se como o detentor da verdade, organiza, com sua voz *over*, os fatos da narrativa, e requisita, a seu bel-prazer, o congelamento da imagem, seus retrocessos e avanços, as zooms e os planos gerais, denunciando assim o mecanismo da edição digital.

Várias vezes, após um flash-back, a história, sob o comando da voz *over* do narrador, volta ao ponto de partida, mostrando a mesma cena sob nova perspectiva. É o caso, por exemplo, do momento em que Zé Pequeno toma a boca de Neguinho. Explicando a história de cada um dos personagens envolvidos, o comentário de Busca-Pé faz a narrativa retornar três vezes ao ponto inicial, como se o próprio montador testasse os diferentes pontos de vista oferecidos por três câmeras. Em nenhum momento, porém, se questiona a história, razão pela qual a repetição da cena sob novos ângulos não resulta no descrédito do narrador que ocorre, por exemplo, em *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, que se vale de recurso semelhante.

Busca-Pé pode ainda ser visto como uma citação de cineastas/fotógrafos do passado, ao capturar Zé Pequeno e seu bando em pose fotográfica como fez, nos anos 30, o celebrado Benjamin Abraão, que fotografou e filmou Lampião e seu bando, involuntariamente contri-

buindo para sua captura e conseqüente assassinato. O fato foi arqui-explorado cinematograficamente, desde *Memórias do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964) até *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) e *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997), como recurso de auto-comentário. Também em *Cidade de Deus*, a publicação na capa do *Jornal do Brasil* da foto de Pequeno e seu bando lança a polícia no encalço deles. A polícia não mata o bandido, mas o extorque e empobrece, tornando-o vulnerável à Caixa Baixa, que o fuzila num “ataque soviético”. Assim, indiretamente, a câmera se torna a assassina de seu próprio objeto, numa analogia com a arma já muito estudada na teoria do cinema.¹⁰

A posição auto-reflexiva de *Busca-Pé* é, na verdade, o que garante o efeito realista da performance dos atores. De fato, os diálogos altamente depurados e primorosos do filme, que aproveitou o melhor do livro, não seriam possíveis se o narrador não tomasse para si a função didática de apresentar e explicar os personagens e suas histórias. Reduzidas ao essencial, as falas estão livres dos cacos tão comuns em diálogos de filmes, destinados a contextualizar seus emissores. *Busca-Pé*, por sua vez, sem a premência comunicativa dos demais personagens, tem todo o tempo do mundo para explicar, em *over*, como se organiza o tráfico na favela, fornecendo até um glossário da hierarquia do negócio, de “avião” a “gerente”. Trata-se, aqui, da auto-reflexividade didática, irônica e bem-humorada inaugurada por Jorge Furtado, com o curta *Ilhas das flores* (1988), que criou escola e hoje é regularmente exercitado em séries de TV, como *Cidade dos homens*, derivado de *Cidade de Deus*.

A fala essencial dos personagens traz à tona, pela ignorância da norma culta e a inconsciência criativa com que expressam preconceitos e chavões, a inocência infantil desses assassinos, estupradores e mutiladores em série. Eis, segundo me parece, a realidade mais comovente que transpira de *Cidade de Deus*. A extrema habilidade na utilização dos recursos lingüísticos, no livro, e técnicos, no filme, evita que a interrupção da utopia seja também o fim da história. Embora sem objetivo, essas crianças armadas, que nasceram para matar muitos e morrer cedo, são o resumo da história contemporânea do Brasil e, provavelmente, de muitos outros países.

¹⁰ Ver, por exemplo, Paul Virilio, *Guerre et cinéma*. Paris, l’Etoile/Cahiers du Cinéma.

PARA ALÉM DAS IMAGENS TEMPO: *LAVOURA ARCAICA*

Sabrina Sedlmayer

(UFMG)

O cinema parece estar dividido em duas grandes matérias, em duas margens opostas e descontraídas, raramente dialetizadas ou colocadas lado a lado: água e terra. Renoir, Godard, Epstein, Gance, Peixoto, seriam alguns dos diretores que trabalharam as percepções e os afetos da água. Seus personagens, a grande maioria presos ao movimento desassossegado das ondas, eram homens da água. Já Glauber, Vigo, Kurosawa, Welles, diferentemente da escola francesa e da crença no "cine-olho", não focalizaram o lirismo do mar ao apostar no desequilíbrio terrestre, na errância, em um mundo dionisíaco apartado do centro da gravidade.

Tal divisão, já timidamente esboçada por Deleuze na análise do filme *L'Atalante*, de Vigo, aponta para uma curiosa taxonomia: as imagens-movimento na água, dentro da água, não são as mesmas que as na terra, sobre a terra. O movimento aquático teria uma lei mais simples, independentemente se reto ou elíptico; possuiria uma certa vidência e uma percepção sobre-humana. Já o terrestre, ao contrário, demasiadamente humano, sólido, possuiria uma força motriz desorganizada, caótica, capaz de levantar um outro estado, uma outra percepção.

E é essa imagem-afecção que o filme *Lavoura arcaica*, de Luis Fernando Carvalho¹ lançado em 2002, ancorado na obra homônima de Raduan Nassar, tentou explorar. O livro, como sabemos, é terrestre. Visceral, intuitivo, trágico. Não só capaz de suspender certa tradição ao perguntar-se sobre os fundamentos da lei que regula os iguais de sangue, como também ao questionar o conceito de tradição como forma de cristalização do tempo.

Para tanto, utiliza, em seu campo semântico, de uma linguagem singular, impregnada de elementos telúricos. Assentado na terra, André, protagonista atormentado pelo amor incestuoso pela irmã e pelo desejo de vislumbrar as bases do imperativo do trabalho e da união na família, tem o seu pensamento direcionado não como uma linha estendida entre o sujeito e o objeto, ou enrodilhado ao redor do outro, o pai; ao contrário, o pensamento desse filho pródigo é costurado, simultaneamente e indistintamente, por um movimento da terra para o território e do território a terra.

É através de metáforas da terra, bem ao gosto de Jorge de Lima, que André convencerá Ana da indistinção entre os carinhos dos irmãos e dos amantes:

Colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo havia em nós germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro²

Ou:

Não podemos esquecer que as estradas, como qualquer caminho, só à flor da terra é que são rasgadas, e que todo traço,

¹ Apesar de ser o primeiro longa metragem de Carvalho, desde cedo esse cineasta procurou manter um diálogo com a literatura. A sua estréia no cinema foi com o curta "A Espera", inspirado em *Fragments de um discurso amoroso*, de Barthes. Na televisão, com Avancini, dirigiu a minissérie "Grande sertão: veredas". Posteriormente, "O tempo e o vento", além de duas adaptações da ficção de Ariano Suassuna: "A farsa da boa preguiça" e "Uma mulher vestida ao sol". O documentário exibido pela GNT, "Que teus olhos sejam atendidos" – espécie de oficina para o filme *Lavoura Arcaica* – é uma imersão no Líbano, espécie de momento de sensibilização diante da cultura árabe libanesa. A sua última adaptação para a televisão foi "Os maias", de Eça.

² NASSAR. *Lavoura arcaica*, p. 133.

mesmo a vida no subsolo, é sempre movimento na superfície ampla(...)³

Também no momento em que o patriarca desempenha a sua função interceptora e mata a filha, momento em que a “tábua solene” se incendeia, é na terra que André se entranha:

Eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida.⁴

Como se sabe, o romance de Nassar desenhou uma linha nômade na literatura brasileira capaz de redefinir a noção de terra dos consagrados “romances regionalistas” (que tiveram seu auge na década de 30 do século passado, entre surtos de cana de açúcar e de cacau, sempre em oposição aos romances denominados “urbanos”). Buscando uma linha histórica solitária, desvinculado da ideologia da época apartou-se do realismo convencional, pois a terra é aí é tomada quase como uma metafísica, passando a ser o substrato virtual de toda a realidade atual: “São duas componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização e a reterritorialização. Impossível dizer qual primeiro”,⁵ afirma Deleuze para definir, junto ao plano de imanência e os conceitos, o verdadeiro exercício da filosofia.

Já o filme é ambíguo em relação a essa noção de terra que tento desenvolver com ajuda da geofilosofia deleuziana. Não estou segura ao afirmar que o que se passou foi uma boa ilustração de um texto literário. Segundo o diretor, Luis Fernando Carvalho, o filme é “uma resposta ao livro, uma reação, mas que jamais nega a sua fonte – ao contrário, avizinha-se dela, porém, o mais invisível possível”, e que “não há nada no filme que não seja do texto de Raduan”, como tal, não é uma adaptação, e sim uma “transposição” uma vez que ultrapassa as construções técnicas para extrair um conjunto de sensações mais próximas a uma fabulação. Completa: “pouco acredito em adaptações.

³ NASSAR. *Lavoura arcaica*, p. 133.

⁴ NASSAR. *Lavoura arcaica*, p. 191.

⁵ DELEUZE. *O que é a filosofia?* p. 142.

Adaptação é o mesmo que redução, mais ainda quando se trata de uma prosa poética. O filme entra no livro como um leitor, oferecendo os olhos bem abertos".⁶

Ora, há muito sabemos que o processo de tradução é indissociável da noção de leitura e de produção de um novo texto. Traduzir de um sistema semiótico para outro é, necessariamente, operar uma transformação de significado. Desvinculada da noção de originalidade e de fidelidade, a tradução, voltada para as condições culturais da produção e da recepção oferece mais recursos para refletirmos como a passagem da literatura para o cinema, no caso específico de *Lavoura*, deve se nutrir de um fôlego recriador demoníaco, uma vez que o filme não possui como anseio substituir o livro, e sim oferecer uma leitura, ou, nas palavras do diretor, uma nova equivalência estilística, uma transformação do romance numa espécie de diário:

Sempre acreditei que o livro e o filme seriam um diário. A câmera, portanto, seria uma caneta ou olho. Estaria voltada mais para dentro que para fora. Não haveria cartões-postais, só paisagens interiores. Para mostrar um quarto de pensão, por exemplo, eu não deveria descrevê-lo, mas revelá-lo através do estado emocional de André, o dono do diário-olho.⁷

O filme de Carvalho não teve roteiro. Os atores eram conduzidos não só a tecerem considerações críticas do texto literário como também a criarem, em cima do texto, as suas atuações, diferente de uma retextualização tradicional. Plantar, colher, cozinhar, ordenhar, eram também tarefas diárias e obrigatórias cujo intuito era aproximar os atores no trato com a terra e seus desígnios. Sem *storyboards*, aberto à improvisação, cada ator adaptava o texto à sua própria dicção: "Eu não pensei em nada antes. Então eu entrei pra dentro de uma fazenda, esvaziei uma fazenda e botei os atores lá e falei assim:" Nós vamos levantar esse livro aqui, fazer isso virar carne. Vamos improvisar."⁸

⁶ CARVALHO. *LavouraArcaica*. Todos os comentários anteriores foram retirados do texto de abertura do libreto de apresentação do filme *LavouraArcaica*. p. 9.

⁷ CARVALHO. *Luis Fernando Carvalho: sobre o filme LavouraArcaica*, p. 37.

⁸ *Ibidem*, p. 91.

Mesmo apostando em uma fidelidade extrema ao texto escrito, sabemos que o corpo, a voz, o gesto são capazes de efetuar uma mudança radical no texto base. Exemplo extremo: o filme *Um copo de cólera* (que, segundo seu diretor, Abranches foi uma leitura completamente literal da novela homônima, também de autoria de Nassar) dispensou quase meia hora em contorcionismos sexuais entre o casal de amantes, o que obscureceu por completo o desejo pela posse do verbo (e não da carne) entre eles. O chacareiro e a jornalista, da tela, pareciam ficar diminutos perante a opulência simbólica e complexidade subjetiva dos personagens nassarianos.

Podemos então nos perguntar: até que ponto é possível operar uma tradução poética transluciferada com imagens que remetem a um *déjà vu* formatada aos moldes da rede Globo? Explico melhor: imagens que, exaustivamente, aparecem nas novelas que ainda não se livraram do ranço regionalista. O expectador que viu o filme (e feliz ficou por ter observado uma tentativa de não cair nas malhas naturalistas) se deparou, logo a seguir com a novela "Esperança", com Simone Spoladore, pisando no chão, descalça, como a cigana árabe de *Lavoura*. Dançando, tomada por ardor, em uma roda similar a do desfecho do filme. Da mesma forma viu Raul Cortez, sentado em uma mesa (só que não com sotaque árabe, e sim com tique italiano) pregar o discurso de pai rígido e autoritário, incapaz de entender o percurso do desejo filial. Imediatamente se lembrou de Rei do Gado, Renascer cuja direção de arte (no filme foi a de Yurika Yamasaki) parece estar regida por Thânatos, deus da repetição. Porcelana de *campagne*. Tudo envolto em uma luz amarelada, como nos sonhos dourados das "casas cores" que querem trazer *la provence* para os trópicos. Pequenas lascas e quebras nas xícaras, tudo muito frugal, mas muito francês.

Entretanto, em alguns momentos o filme parece possuir consciência poética: instantes em que se alia ao húmus ao verde: folhas, árvores, musgos. Ou quando surge a mãe. Aí terra e mãe deixam de ser cenário, personagem, silêncio, locação, tema, e são elevadas a um plano místico. Mãe é pura natureza, parece dizer todo tempo Juliana Carneiro da Cunha, atriz que representa a personagem materna e ocupa o lado esquerdo do pai. As suas mãos ficam guardadas na memória do espectador mais do que qualquer trato com a enxada, do que o manuseio do alfanje – instrumento que viabiliza o golpe final e filicida, realizado pelo pai.

Afinal, de que terra fala o filme?

André Parente e Liliane Heynemann são resolutos em traçar uma “vocalização prometéica”⁹ para o filme de Carvalho e tratá-lo como uma herança direta de Glauber e Bressane, além de determinados poetas e romancistas que constituíram a vertente cristã-surrealista, antagônica em várias direções aos social-regionalistas do mesmo período.

Mas apesar de filiarem o nome de Carvalho ao de esses diretores, tais críticos, paradoxalmente, afirmam que o filme é um milagre capaz de, tal como Borges traçou em “Kafka y sus precursores”, reinventar seus antepassados e instaurar uma nova tradição. O filme responderia, desvinculado da *imagerie* pós-modernista, a uma necessidade espiritual e existencial, tal como os longas “São Bernardo”, “Deus e Diabo na terra do sol”, “São Jerônimo”, “Vidas secas”, no Brasil, como também “Je vous salue Marie”, “Festa de Babette”, “A última tentação de Cristo” entre outros.

Arnaldo Carrilho¹⁰ também sublinha o caráter metafísico do filme e sua capacidade de recuperar a transcendência na telas brasileiras, invadida, na contemporaneidade, por dramas e ações violentas. Para ele, o filme é todo montado em torno de pulsões arrítmicas, entremeadas em semi-tons percucientes, próprias das harmonias ocidentais.

Entretanto, diferentemente dos filmes de Bressane e Nelson Pereira dos Santos, se atentarmos apenas para o mercado, *Lavoura arcaica* se diferenciaria radicalmente pelo seu surpreendente sucesso de público e acúmulo de prêmios (“Prêmio Especial do Júri” em Biarritz, “Prêmio Ministério da Cultura”, no Rio, Competição oficial em Havana e Rotterdam, “Melhor contribuição Artística no 25 Festival des Filmes du Monde”, em Montreal, entre muitos outros), o que aponta para uma certa facilidade com que essas imagens chegaram ao público; absolutamente diferentemente, por exemplo, do texto literário de Nassar que tem uma história tortuosa de recepção: aceito com fervor pela crítica literária na década de 70, só duas décadas depois é que foi efetivamente incorporado às listas canônicas do ensino médio e superior.

⁹ PARENTE, André e HEYNEMANN, Liliane. *Lavoura Arcaica: o cinema do tempo não reconciliado*. Posfácio do libreto de apresentação do filme *Lavoura Arcaica*. p. 74, [s.d.].

¹⁰ CARRILHO. *Pena e lente atrás dos espelhos*. Posfácio do libreto de apresentação do filme *Lavoura Arcaica*. p. 108.

Se se trata de uma leitura, podemos sublinhar algumas particularidades desse gesto que buscou, segundo o diretor, uma "invisibilidade" em relação ao livro. Inicialmente poderíamos nos perguntar: que tradução invisível é possível? Desde a idade moderna, sabemos, a operação tradutória, o deslocamento entre a obra de partida e de chegada é vista, por muitos teóricos e poetas como um exercício criativo, liberta do imperativo da fidelidade ou da culpa da traição. Poderíamos ainda indagar: Que vizinhança terna há entre artes tecnicamente tão distintas?

Citando Greenaway, o filme, necessariamente, é uma experiência diferente da literatura porque tem a ver com atmosfera, ambiência, performance, estilo, uma atitude emocional, gestos, fatos isolados, enfim, uma experiência audiovisual específica que não depende da história. Corroborando com essa visão, o filme "Lavoura arcaica", demonstrou uma boa regência ou uma boa criação?

Tais indagações se assentam, sobretudo, em dois pontos absolutamente imprescindíveis na leitura da obra de Nassar: o primeiro, o dialogismo, o segundo, a utilização do discurso indireto livre.

No romance moderno, sabemos que o embate entre gerações é o que engendra e disponibiliza, ao leitor, as visões de mundo. Desde Bakhtin, a presença de vozes viria, além de relativizar a tese de unicidade do sujeito, proporcionar uma dimensão interativa e necessária a linguagem. Em *Lavoura arcaica* são três vozes essenciais e antagônicas: a do avô, que ainda ligado à origem árabe, possui uma língua inteira, ainda não mestiçada por outros valores e culturas; a do pai, que, já longe da origem e dos ritos, apóia-se em um cristalizado discurso cristão; e, por fim, André, o discurso da liberdade, que, em todo o seu trajeto quer mostrar a insustentabilidade do discurso paterno.

O discurso indireto livre, amplamente utilizado por nossas vanguardas literárias e eleito por Pasolini como a forma essencial da literatura, visa provocar a indistinção de vozes, a ambigüidade. Raduan Nassar, além de utilizá-lo no romance, mescla-o com a voz do narrador adolescente (as exceções são os últimos capítulos em que ocorre o discurso direto). E aí assenta um dos aspectos formais mais importantes para a análise de *Lavoura* porque no desfecho final, o narrador, em um tempo imperfeito, tempo irrecuperável e irreversível, cita, na íntegra, as palavras paternas:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: "e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um

deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das curvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre os seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço".¹¹

Este é o último capítulo do livro. André, tal como Orfeu, já havia perdido a Ana, e se encontrava cômico da inexorabilidade do tempo. Em memória e de memória citava o sermão do pai.

No filme, o narrador ora é uma voz em *off* (do diretor) ora é a voz do protagonista (Selton Melo) cuja função é alinhar, com um excesso de didatismo, os acontecimentos. O problema que encontro precisamente nesse exemplo é a dificuldade de conduzir a narração e o encadeamento rápido das ações nos últimos quinze minutos do filme, cito: o retorno de André, o incesto consumado com o irmão caçula, Lula, o ato filicida, e, por fim, as palavras paternas que acabei de citar acima.

Tais atropelos não se justificam em um filme adiposo, de três horas de duração. Há um excesso de ornamento, de adereços (e daí a minha discordância com a filiação realizada por Parente e Heynemann) que me lembra o verso de João Cabral de Melo e Neto, a desmedida necessidade de se perfumar a flor. Estaria, assim, mais ligado a um neo-realismo nacional popular do que realmente algumas experiências de vanguarda citadas por esses críticos. A experiência do discurso indireto livre seria justamente a de misturar, confundir, a voz do enunciador com a do outro, e criar, segundo Ducrot, uma relação dinâmica entre identidade e alteridade.

Se o livro falou de uma terra humana, sublime, o filme ficou enredado em um certo monologismo que não alcançou a imagem-tempo. Daí a dificuldade de um diálogo com o Cinema Novo. Para Deleuze (embasado em uma crítica realizada por Roberto Schwarz)

¹¹ NASSAR. *Lavoura arcaica*, p. 175.

Deus e o diabo na terra do sol é o avesso do capitalismo porque Glauber utilizou-se do mito não para descobrir o funcionamento e a estrutura deste, mas, sim, para trazer o arcaico para a sociedade moderna onde a fome, a sede, a sexualidade, a morte, a adoração estão violentamente presentes.

Entretanto, a terra de que fala Carvalho não é profética nem desejosa de revolução. Suas imagens até que procuram um visgo arcaico e sublime. Mas a imagem movimento não nos dá, necessariamente, uma imagem tempo, e, sim, constitui o tempo, suscita a imagem deste. O tempo reclama para si um regime bastante original das imagens e dos signos. Uma percepção pura. Talvez por isso o tempo do romance *Lavoura arcaica* seja o do mito. Circular. Ou talvez porque saiba que o tempo, sempre arteiro e lúdico, possui águas inflamáveis.

BIBLIOGRAFIA

- CARRILHO, Arnaldo. *Pena e lente atrás dos espelhos*. Posfácio do libreto de apresentação do libreto de apresentação do livro "LavourArcaica", [s.d].
- CARVALHO, Luis Fernando. *LavourArcaica*. Texto de abertura do libreto de apresentação do filme "LavourArcaica", p. 9, [s.d].
- CARVALHO, Luis Fernando. *Luis Fernando Carvalho: sobre o filme LavourArcaica*. São Paulo: Editorial, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- NASSAR, Raduan. *Lacoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PARENTE, André e HEYNEMANN, Liliane. *Lavoura Arcaica: o cinema do tempo não reconciliado*. Posfácio do libreto de apresentação do filme LavourArcaica, [s.d].

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, MODERNISMO E CHANCHADA

Luciana Corrêa de Araújo
(UNICAMP)

“Consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional”. Assim João Luiz Lafetá define o projeto ideológico do Modernismo brasileiro¹. É exatamente o mesmo projeto que vai nortear o Cinema Novo e toda a filmografia de Joaquim Pedro de Andrade. No caso do cineasta, a proximidade com o Modernismo é ainda maior. Uma proximidade, inclusive, literal com algumas das principais figuras do movimento. Joaquim Pedro era filho de Rodrigo Mello Franco, jornalista e escritor que participou ativamente de publicações modernistas e que a partir dos anos 30 ficaria à frente do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante três décadas. O cineasta conviveu desde pequeno com a elite intelectual e artística que freqüentava sua casa, incluindo o padrinho Manuel Bandeira.

Na sua trajetória cinematográfica, Joaquim Pedro retoma a tradição modernista, que para ele chega a ser uma tradição familiar. Do cinema à literatura, do futebol de Garrincha às obras de Aleijadinho e à arquitetura de Brasília (temas presentes na obra do cineasta), dedica-se com empenho à reflexão e à prática de uma expressão brasileira – projeto modernista por excelência. Para Joaquim Pedro e seus companheiros cinemanovistas, importava forjar uma expressão cinematográfica brasileira, moderna e revolucionária.

¹ LAFETÁ. 1930: a crítica e o modernismo, p. 21.

Vários escritores modernistas estão presentes na obra do cineasta, que documentou Gilberto Freyre e Manuel Bandeira em *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (curta-metragem de 1959); escreveu o roteiro de *O padre e a moça* (1966) a partir do poema “O padre, a moça”, de Carlos Drummond de Andrade; gravou Pedro Nava no vídeo *O tempo e a Glória* (1981) e também em torno de Nava e suas memórias escreveu o último projeto, batizado de *O defunto*, mesmo título de um poema do autor. Mas é o Modernismo paulista, e, nele, suas duas principais figuras, que maior repercussão têm no trabalho do cineasta. Em 1969, Joaquim Pedro lança *Macunaíma*, adaptação para o cinema da “rapsódia” de Mário de Andrade, numa abordagem marcada pelas idéias da antropofagia de Oswald de Andrade. O cineasta voltaria a Oswald, dessa vez misturando biografia e obra, no seu último longa-metragem: *O homem do pau-brasil*, de 1981. *Macunaíma* e *O homem do pau-brasil* constituem diferentes momentos da carreira do cineasta e do próprio cinema brasileiro. Mas têm em comum não só o retorno ao Movimento de 22 como também um importante mediador nesse diálogo: a relação com a chanchada.

Antes mesmo de realizar *Macunaíma*, Modernismo e chanchada já rondavam as reflexões de Joaquim Pedro. Numa antológica entrevista ao crítico Alex Vianny, feita em 1966 por ocasião do lançamento de *O padre e a moça*, Joaquim Pedro ressalta a importância em voltar a analisar o movimento de 1922 em relação ao momento atual e a questões como a autoria, a defasagem entre as obras produzidas e o público, a postura diante das informações vindas do exterior. Joaquim Pedro enfatiza no Modernismo de 22 a

“recusa do que representasse valores e processos diretamente importados e sem uma vinculação mais verdadeira com a nossa realidade, e uma tentativa de encontrar os processos legitimamente brasileiros, que seriam, por princípio, comunicativos e desalienantes”².

Tal projeto, no entanto, não veio a ser tão comunicativo quanto se pretendia, porque havia nele “um processo intelectual complexo, uma pretensão intelectual, que impossibilitava essa comunicação com a massa”. Ora, essas questões ocupavam o cerne da reflexão cinema-

² VIANY. “1966 – Joaquim Pedro de Andrade” In: *O processo do Cinema Novo*. p. 157-71. As citações seguintes são dessa entrevista.

novista da época, empenhada em estratégias capazes de conjugar postura autoral e conquista do mercado. É essa difícil conjugação que impulsiona filmes como *Macunaíma*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) e *Brasil ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969).

Alex Vianny leva adiante as considerações de Joaquim Pedro, explicando como o Cinema Novo ao conseguir atrair para o cinema brasileiro um público universitário, de elite, acabou por alienar “a primeira platéia que o cinema brasileiro havia conquistado, isto é, a platéia popular da chanchada”. Vianny lamenta: “infelizmente, o Cinema Novo não somou”. O crítico chega a fazer referência a um projeto seu, no qual aproveitaria “as lições da chanchada numa experiência declaradamente desalienante, em defesa da música popular brasileira contra o iê-iê-iê da época”. É preciso lembrar que essa postura de Vianny em relação à chanchada estava longe de ser unânime. Em meados dos anos 60, ainda era forte o preconceito contra o gênero, considerado alienante e subordinado ao modelo de cinema hollywoodiano. A partir da segunda metade da década, no entanto, começam a surgir abordagens menos condenatórias e mais dispostas a enxergar as contribuições do gênero, como foi o caso do Tropicalismo e de *Macunaíma*. O filme soluciona alguns impasses equacionados na entrevista do diretor com Alex Vianny: é cinema de autor, refinado na sua construção e na leitura que elabora da realidade brasileira, mas nem por isso deixou de conquistar um público mais amplo. Levou aos cinemas mais de dois milhões de espectadores e se tornou a produção cinemanovista mais bem-sucedida comercialmente.

Ao se debruçar sobre textos do Modernismo, Joaquim Pedro não se restringe a fazer uma adaptação das obras. Procura também compartilhar estratégias de ação. Da mesma forma que o Modernismo quebra a hierarquia artística colocando em relevo a contribuição da “baixa” literatura e das formas menos nobres de entretenimento, como o circo, Joaquim Pedro vai retomar elementos da chanchada, expressão das mais populares e por muito tempo das mais desqualificadas dentro da tradição cinematográfica brasileira. Com isso, articula a reflexão sobre o gênero no que ele teria de brasileiro em sua expressão, ao mesmo tempo em que procura se valer do seu poder de comunicação para superar o impasse que o próprio Modernismo não havia superado: a conquista de um público mais amplo. É interessante notar que o embate entre alta e baixa cultura – com clara supremacia da segunda sobre a primeira – está longe de ser estranho à chanchada.

Basta lembrar de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), mostrando um professor de grego (Oscarito) que se rende aos encantos de uma rumberia e os contratemplos na produção de um filme histórico que acaba virando comédia carnavalesca.

Mas, afinal, o que têm de chanchada esses dois filmes, *Macunaíma* e *O homem do pau-brasil*? Vou tomar como parâmetro a definição de Paulo Emilio Salles Gomes, no texto “Pequeno cinema antigo”, onde ele se refere ao gênero como “comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical”³. Nos dois filmes, Joaquim Pedro deixa de lado o aspecto musical, mas retoma – reequacionando os termos – o tom de comédia, o apelo popular e a vulgaridade.

Em *Macunaíma*, o humor se instala de imediato desde o início do filme, que mostra o nascimento do herói – e o herói é interpretado por Grande Otelo, o principal cômico da chanchada ao lado de Oscarito. Situações e diálogos cômicos se sucedem, mas vão perdendo força quando o filme se encaminha para o final. O humor expansivo e carnavalesco das primeiras seqüências fica cada vez mais amargo até ser substituído pela melancolia dos planos finais, com um Macunaíma de triste figura, desdentado e abandonado, sendo devorado pela Uiara. O filme explora com grande felicidade um recurso caro às comédias e muito utilizado pelas chanchadas: os “disfarces, inversões e apropriações indébitas de identidade”⁴. As aparências estão em constantes mutações. A começar pelo herói que nasce preto, vira príncipe loiro e, mesmo depois de se tornar definitivamente branco, continua a passar por mudanças, ora aparecendo com cabelo sarará, ora travestindo-se de mulher. As identidades ator/personagem se cruzam: Paulo José interpreta a mãe de Macunaíma e o herói branco; Grande Otelo surge como o Macunaíma preto e também como o filho do herói com a guerreira Ci.

Já em *O homem do pau-brasil* a comicidade é menos física que verbal e – é preciso reconhecer – menos bem-sucedida. O humor privilegia como campo de ação o discurso, investindo em trocadilhos, gírias populares, blagues, frases de duplo sentido, jogos de palavras que procuram conjugar, num mesmo movimento, a verve de Oswald de Andrade com a irreverência e a malícia que sempre freqüentaram

³ GOMES. “Pequeno cinema antigo”, p. 31.

⁴ AUGUSTO. *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK.*, p. 177.

a chanchada e o teatro de revista. O filme alcança essa difícil simbiose em poucos momentos. E não causa espanto que talvez o melhor desses momentos seja protagonizado justamente por Grande Otelo, no papel de um príncipe africano que visita o ateliê de Tarsila Amaral em Paris. Também nesse filme as aparências investem no inusitado e no exagero, despertando um riso que vem carregado de estranhamento – como na escolha de um ator e uma atriz para interpretar, simultaneamente, o personagem de Oswald de Andrade.

É possível traçar uma relação entre *O homem do pau-brasil* e as chanchadas também no que se refere à utilização dos ambientes criados em estúdio, em particular os cenários do navio onde Oswald e Tarsila viajam para a Europa. A diferença é que aqui os ambientes se mostram ostensivamente artificiais. Ao contrário de *Aviso aos navegantes*, para citar uma chanchada na qual boa parte da história se passa num navio de luxo, o filme de Joaquim Pedro dispensa qualquer intenção de realismo, trocando a construção realista pela mediação cinematográfica. Trata-se, aliás, de uma dupla mediação: os cenários remetem ao mesmo tempo ao modelo (o cinema de estúdio hollywoodiano) e à cópia (o cinema de estúdio da Atlântida, a principal produtora de chanchadas). Há até mesmo um arremedo de filme musical, quando os dois Oswalds lançam as idéias do Manifesto Antropófago no salão do navio, tendo ao fundo um palco decorado com motivos tropicais e dançarinos fantasiados de índios. O filme recusa a submissão ao modelo dominante ao acentuar a precariedade e a criatividade da cópia, transformando em proposta estética e ideológica o mecanismo que Paulo Emilio já havia identificado como “nossa incompetência criativa em copiar”⁵.

Continuando com Paulo Emilio, volto à definição de chanchada feita por ele, quando se refere à “comédia popularesca”, de grande apelo junto ao público. Nos dois filmes de Joaquim Pedro, a opção pela comédia, ou melhor, por um certo tom de comédia está intimamente conectada às preocupações do cineasta em alcançar um público mais amplo, que não a platéia de elite do cinema de autor. É interessante lembrar que se valer de um repertório de comprovada comunicação com o público é estratégica recorrente na filmografia de Joaquim Pedro. Nos anos 70, quando a pornochanchada se afirma como gênero

⁵ GOMES. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, p. 88.

de imensa popularidade, o cineasta dirige o longa *Guerra conjugal* (1974) e o curta *Vereda tropical* (1978), ambos baseados em textos literários – de Dalton Trevisan e de Pedro Maia Soares, respectivamente. Os dois filmes tomam como referência o modelo da pornochanchada para promover uma metódica dissecação e inversão de seus valores mais arraigados: as relações de poder, o domínio do machão, a subserviência da mulher.

Tanto em *Macunaíma* quanto em *O homem do pau-brasil*, Joaquim Pedro aproxima literatura e gêneros “popularescos” sem deixar de lado outra característica da chanchada que Paulo Emilio não esqueceu de apontar: a vulgaridade. Os dois filmes valem-se sem cerimônia do mau gosto ou da falta de gosto. Não se trata apenas de acentuar o *kitsch*, embora seja esse um traço em destaque. Joaquim Pedro propõe cenários e figurinos de evidente exagero e desproporção, acentua ou injeta no texto adaptado expressões da linguagem popular e mesmo das mais chulas; constrói cenas dentro da legítima tradição da comédia física, do cinema pastelão. Em *Macunaíma*, evita enquadramentos e planos rebuscados, recusando a sofisticação do estilo. Já em *O homem do pau-brasil*, realiza elaborados movimentos de câmeras, mas, como observou Randal Johnson, “a vulgaridade dos diálogos dos personagens constantemente sabota muito da *mise-en-scène* elegante do filme, pois Joaquim Pedro de Andrade rejeita valores burgueses como bom gosto”⁶.

O que há de maior relevância nessa apropriação da vulgaridade, nesses verdadeiros exercícios de vulgaridade aos quais os filmes se lançam é o firme propósito de analisar, tentar compreender e expor um pensamento sobre a expressão cinematográfica brasileira. A vulgaridade como rebaixamento de um modelo superior e inatingível, a vulgaridade como sintoma de uma precariedade estrutural, a vulgaridade como criação gloriosa e insubordinada, surge como marca soberana do subdesenvolvimento.

Joaquim Pedro incorpora a chanchada como linguagem, mas não se trata de rendição incondicional. Pelo contrário. É sobretudo estratégia para melhor expor os mecanismos de dominação em jogo.

⁶ JOHNSON. “Joaquim Pedro de Andrade: the poet of satire”. p. 51. Análise semelhante é desenvolvida por João Luiz Veira em “Bibicos e tataronas versus pau brasil”. *Filme Cultura*, n. 40, 1982.

Os diálogos que estabelece com a chanchada em seus filmes vêm permeados de tensão e também de rejeição. Ao mesmo tempo em que se vale da chanchada ele a desmonta, desarrumando alguns de seus alicerces para devolvê-los agora numa perspectiva crítica.

Para Ismail Xavier, *Macunaíma* dialoga com a chanchada e “se vale do potencial de comunicação do gênero, mas declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central: o malandro, o herói do ‘folclore’ urbano (da chanchada teatral e cinematográfica, da cultura do rádio, do anedotário popular)”⁷. O herói é tratado numa perspectiva pessimista, avalia o autor, seu hedonismo e individualismo são complementares e não antagônicos ao processo de modernização conservador, voltado para o consumo, quando a atitude efetivamente revolucionária não seria a simples assimilação e sim a produção da modernidade.

Se em *Macunaíma* Joaquim Pedro coloca em xeque a figura do malandro, em *O homem do pau-brasil* ele pretende desmontar outro mecanismo do imaginário e da prática brasileiros, que também marca presença em filmes da chanchada: o machismo. Na chanchada, as inúmeras brincadeiras com inversões de papéis e travestismos e mesmo a presença de personagens femininos mais atuantes, não chegam a abalar o domínio da construção masculina do olhar, onde a mulher tem como principal função a de ser vista e apreciada. Em *O homem do pau-brasil*, Joaquim Pedro começa por colocar um ator e uma atriz para interpretar o protagonista Oswald de Andrade, embaralhando os códigos sexuais com um personagem masculino que aparece cindido (ou será condensado?) em macho e fêmea. A trajetória do personagem é marcada pela presença das mulheres até o ponto em que o próprio herói se torna uma delas, com Oswald-fêmea devorando o Oswald-macho e incorporando seu pênis.

Ao analisar *Guerra conjugal*, Sérgio Botelho do Amaral identifica no filme uma construção alegórica que relaciona a condição feminina à subversão⁸. É uma relação que percorre toda a obra de ficção de Joaquim Pedro e que atinge seu grau maior de radicalização no final de *O homem do pau-brasil*, quando o cineasta, encampando as idéias de Oswald em *A crise da filosofia messiânica*, procura celebrar a “utopia

⁷ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 153-4.

⁸ AMARAL. “*Guerra conjugal*: uma batalha de Joaquim Pedro de Andrade”.

subversiva do matriarcado antropofágico”⁹. Aqui o combate ideológico se trava sobretudo nas trincheiras dos modelos sexuais e dos mecanismos de poder que os impulsionam.

Há, entretanto, uma diferença fundamental no tratamento que distancia *Macunaíma* de *O homem do pau-brasil* e que ajuda a compreender a fragilidade do segundo. *Macunaíma* adota um tom realista na adaptação e chega mesmo a surpreender pelo corte quase total dos elementos mágicos tão presentes no livro de Mário de Andrade. Enquanto *O homem do pau-brasil* (escrito em colaboração com o crítico Alexandre Eulálio) propõe uma exacerbação do estilo e acentua o caráter de artificialismo, seja no exagero dos figurinos e cenários, seja nos diálogos marcadamente literários e na interpretação não-naturalista dos atores. O filme abdica de uma ancoragem mais firme no real – o que poderia até, pelo contraste, valorizar os procedimentos não-realistas. Filme e espectador parecem seguir raias distintas, poucas vezes compartilhando o mesmo entusiasmo em percorrer o universo modernista e celebrar a utopia política e sexual oswaldiana.

O Modernismo, seguindo as vanguardas européias, tomou “o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico”, como aponta João Luiz Lafetá¹⁰. Joaquim Pedro, por sua vez, ao adaptar para o cinema o livro de Mário de Andrade (em *Macunaíma*), e recriar vida e obra de Oswald de Andrade (em *O homem do pau-brasil*), vai eleger a chanchada como importante contrapeso ao chamado “cinema de qualidade” e como contrapeso à própria literatura. Na contramão de tantas outras adaptações, estrangeiras e nacionais, evita tomar a literatura como alavanca para elevar o prestígio “artístico” do filme.

Nos dois filmes, a “contaminação” do Modernismo pela chanchada faz lembrar algumas considerações feitas por Alex Viany em relação a *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), filme cujas limitações, segundo o crítico, viriam do vínculo direto estabelecido com o neo-realismo italiano, sem levar em conta o que já havia sido realizado no Brasil. Ao analisar a postura de Viany, Jean-Claude Bernardet observa que, para o crítico, “a boa assimilação do neo-realismo seria ser influenciado pelo filme carioca e não pelo neo-realismo”. Bernardet vê aí “uma forma de pensamento antropofágico,

⁹ ANDRADE. “O matriarcado antropofágico”, p. 28.

¹⁰ LAFETÁ. Op.cit., p. 22.

dinâmico e fecundo numa sociedade subdesenvolvida”¹¹. Nesse ponto, mais uma vez e agora por vias indiretas, vejo se estabelecer um estimulante intercâmbio de idéias entre Viany e Joaquim Pedro, como na entrevista de 1966. O cineasta retoma, sim, a tradição modernista, porém faz questão de incorporar antropofagicamente, nesse processo, a tradição cinematográfica brasileira. Para Joaquim Pedro (e parafraseando Bernardet), a melhor assimilação do Modernismo pelo cinema brasileiro não se daria exclusivamente pela influência literária, mas também pela cinematográfica. Afinal, na articulação de uma expressão autônoma o cinema brasileiro não poderia ignorar sua própria história.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Joaquim Pedro de. “O matriarcado antropofágico”. *Folha de S. Paulo*.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989.

AMARAL, Sérgio. “Guerra conjugal: uma batalha de Joaquim Pedro de Andrade”. *Cinema brasileiro: três olhares*. Niteróis: Eduff, 1997.

AVELLAR, José Carlos. “O homem do pau-brasil”. *Jornal do Brasil*, [s.d.].

COELHO, Lauro Machado. “Um painel antropofágico do Brasil de Oswald: para se devorar”. *Jornal da Tarde*, 24/02/1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978.

JOHNSON, Randal e STAM, Robert (Ed.). *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

PEREIRA, Edmar. “Joaquim Pedro”. *Jornal da Tarde*, 20/02/1982.

PIERRE, Sylvie. “O Cinema Novo e o Modernismo”. *Cinemas*, n. 6, julho-agosto/1997.

RAMOS, Luciano. “A vítima do próprio estilo”. *Folha de S. Paulo*, 21/02/1982.

¹¹ BERNADET. “Aventuras ideológicas do neo-realismo no Brasil”, original em português (texto datilografado) para o catálogo da X Mostra Internazionale del Nuovo cinema, 1974.

O CONTAR E O NARRAR NA CONSTRUÇÃO DOS UNIVERSOS FÍLMICO E VERBAL

Bella Jozef
(UFRJ)

A narrativa faz parte do homem. A cada passo do desenvolvimento da humanidade, surgiram novas maneiras de expressar. Dentre as manifestações artísticas fundamentais, pode-se destacar a literatura e o cinema, cada qual com uma linguagem que lhe é específica e manifestações peculiares. A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte muito assimilou da literatura. De todas as transformações sofridas pela arte, a maior, com certeza, é o surgimento do cinema. O cinema responde à necessidade de um novo relacionamento homem/mundo e gera nova forma de representação do real.

Já em 1931, Walter Benjamin diz em sua *Pequena História da Fotografia* que o analfabeto do futuro não será aquele que não sabe escrever, e, sim, quem não sabe fotografar, pois sejamos de direita ou de esquerda, temos de habituar-nos a ser vistos. Temos de educar-nos a ver os outros, em close-up, em plano geral, em câmera lenta e em tantas outras técnicas de captação das imagens. Temos de educar-nos a ver a realidade construída e mediada pelas tecnologias de reprodução das imagens e dos sons. Uma realidade montada de forma nada inocente dentro dos estúdios do cinema e da televisão.

O cinema, como sistema estético-expressivo assentado numa pluralidade polifônica de códigos, representa a comprovação da

impossibilidade real (e virtual) da pureza da arte, constitui-se numa linguagem específica, possui técnicas próprias, como a montagem, os movimentos de câmara, o tratamento da imagem, embora se valha de outras linguagens e mesmo da língua para compor-se. Desse fenômeno advém sua singularidade.

O processo narrativo do romance tradicional, no qual o narrador onisciente desvendava os mistérios, é substituído no romance moderno pelo leitor, que passa a decodificá-los a partir de sua bagagem intelectual. Temos, então, não mais uma leitura, mas uma virtualidade delas. Isso será utilizado pelo cinema.

Existem relações de sentido mútuo e certas semelhanças entre cinema e literatura: o contar uma história sob forma visual do narrar, as constantes analogias, ainda que discutíveis, entre cena e palavra, seqüência e frase. Mas, por outro lado, as linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção/ tempo de leitura. A imagem é fato apresentado que, jogando com a duplicação do objeto e o movimento, proporciona uma nova forma de percepção, através de sua construção ativa.

Durante valioso trabalho de restauração do filme *Limite*, de Mario Peixoto, Saulo Pereira de Mello declara haver tido a percepção de algo essencialmente cinematográfico quando, ao contrapor fotograma por fotograma, verificou que ocorria “um reflexo da existência do filme em ato (que só existe na projeção) sem a projeção”. A partir dessa experiência, Saulo Pereira de Mello propôs-se fazer um mapa “onde se pudesse seguir todo o filme visualmente e não literariamente”. Esse trabalho de elaboração do mapa de *Limite*, como o autor insiste em chamá-lo, é interessante para o nosso caso pois evidencia um desejo claro em distinguir a linguagem do roteiro, que desperta a idéia de algo escrito, da linguagem das imagens, visual, que é a do filme. A linguagem cinematográfica, por ser analógica, é muito mais comprometida com a expressão do que com a comunicação¹. As discussões que se desenvolveram nos últimos anos em torno da semiologia do cinema mostram de modo cada vez mais nítido que “o cinema como totalidade é um lugar onde se superpõem e se encaixam

¹ METZ. *A significação no cinema*, p. 133.

vários sistemas significantes e que a linguagem cinematográfica não passa de um deles.”

As relações entre cinema e literatura são uma das tantas que entretecem a objetividade da cultura. Dentro desta relação passam influências de outras zonas da culturalidade: a sociologia, a filosofia, a psicanálise. Há filmes nos quais o elemento sociológico passa à linguagem cinematográfica sem a mediação sequer de um texto literário. É natural que o cinema se inscreva no total desenvolvimento da cultura: ao se problematizarem suas próprias técnicas estéticas, abrem-se novos problemas de expressão. Cada filme (produto, mercadoria) é um fato econômico-social.

Será cada vez mais encessário observar o cinema em duas perspectivas: uma, como relação particular desta zona da cultura com outras zonas, outra, como resolução lingüística da própria relação.

O filme é uma realidade nova que não pode deixar de colocar numerosos problemas de psicologia e de filosofia do conhecimento (a percepção, o real e o imaginário, a imagem).

O cinema é assumido como experiência exemplar, como arte típica de hoje, a arte do comportamento. A nova psicologia deveria exigir esta nova arte. Varese cita Merleau-Ponty: “A nova psicologia faz-nos ver no homem não um intelecto que constrói o mundo mas um ser que é lançado no mundo, ao qual fica unido como em virtude de um nexa natural”, ao que faz eco Robbe-Grillet: “O cinema não apresenta, como o fez durante muito tempo o romance – os pensamentos do homem, mas sua conduta e comportamento, e oferece-nos diretamente esta maneira de estar no mundo, de tratar das coisas e aos demais, que é visível para nós nos gestos, no olhar e na mímica e que define com evidência cada pessoa que conhecemos. Para o cinema, assim como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor e o ódio são comportamentos”. No panorama do cinema do século XX perfila-se a convergência de obras e autores de cinema e literatura que fazem frequentes intercâmbios (a escola literária do “regard”, do “nouveau-roman” e da “nouvelle vague”, o experimentalismo, o cinema direto). Também no cinema reina a contraposição entre “abstratos e figurativos”. A experimentação em várias direções da linguagem cinematográfica trata de adaptar suas expressões à capacidade de captar estados de espírito obscuros e complexas variações de sentimentos e de atmosferas, não encadeados ao nexa habitual cronológico e causal, de tramas postas à prova, pelo que se vai além da

experiência fenomênica de coisas e fatos. Trata-se de levar aos meios expressivos do cinema a experiência do tempo mental. O progresso da linguagem cinematográfica tende, como os demais meios de expressão a violar o relevo dos casos excepcionais: preferência pela articulação narrativa paratática, redução do personagem e dos enredos, (para narrar, estão a televisão e o cinema comercial).

Ninguém pode negar a especificidade expressiva e a autonomia estética do cinema, em relação à literatura de ficção. A pergunta que se faz é: Em que termos podemos estabelecer pontos de contato entre o código literário e o código cinematográfico? Em que se baseia o estudo comparativo do cinema e da literatura? Sem dúvida sobre a existência de certo parentesco e zona comum de interferências.

O cinema – em suas diferentes tendências e gêneros – tanto como o romance ou o conto, é um discurso ou uma construção narrativa. Como uma mesma história pode ser narrada em um romance e em um filme? Como estratégias narrativas podem ter equivalentes semelhanças e ao mesmo tempo formas diferentes em um sistema (o do cinema, o da imagem em movimento) e em outro (o da narrativa escrita)?

Quando o cinema engatinhava, George Méliès, inventor da animação, dos *fades*, *fast* e *slow motion*, fez, em 1900, algo diferente do que se fazia então: decidiu usar o filme para contar uma história e realizou *Cinderella*. O filme nada mais era do que a ilustração do célebre conto de fadas, à maneira dos livros infantis, mas trazia uma grande contribuição para a tela: a incorporação do relato, da história, aos elementos fílmicos. A partir daí (e ainda em concepções primárias), clássicos como a *Cabana do Pai Tomás*, *Romeu e Julieta*, *Quo Vadis*, chegaram ao cinema. A maioria dos filmes estava baseada em obras literárias que haviam obtido êxito de público. Com suas películas, Méliès demonstrou que o cinema podia recontar histórias literárias de modo interessante.

A adaptação cinematográfica de obras literárias começou no início do século passado. Para provar isso podemos referir alguns nomes de uma lista que seria muito extensa visto que todos os grandes nomes de romance clássico (Cervantes, Flaubert, Balzac, Dostoiévsky, Tolstói, etc), foram adaptados ao cinema. O mesmo se poderá dizer de autores mais modernos, como Jack London, Henry James, Franz Kafka, Ernest Hemingway ou William Faulkner. Diversos estudos estatísticos de Hollywood referem que a adaptação de obras literárias e contos curtos oscilou entre 20% e 50% do material tremático daquela indústria.

Com as adaptações, surgia um importante elemento – o roteirista – que nos anos 40 e 50 faria a glória de companhias como a Metro ou a Fox, ajudando a engrossar as filas ansiosas por verem obras como *E o vento levou* ou as gracinhas da menina-prodígio Shirley Temple.

Na elaboração de tais roteiros foram empregados, nem sempre com total aproveitamento, os talentos de escritores como William Faulkner, Dashiell Hammet, Lillian Hellman, Aldous Huxley, Scott Fitzgerald, Dalton Trumbo, Tennessee Williams, John Steinbeck. Apesar de que muitos diretores tenham procurado material para suas películas em obras literárias, existem alguns que se opõem a este procedimento. Alain Resnais afirma que “não gostaria de filmar a adaptação de um romance pois crê que o escritor já se expressou por completo no romance e querer fazer um filme dele é como requestrar uma comida”.

Como Pasolini assinalou, na tentativa de explicar seu cinema “de poesia” – ele que de escritor passou a roteirista de *Noites de Cabiria*, por exemplo, e de roteirista a aclamado cineasta de *Mamma Roma* e *Teorema* – a diferença fundamental entre a linguagem cinematográfica e literária está em que “somente um conjunto de imagens pode alcançar, ainda que toscamente, o poder significativo de uma só palavra (escrita)”. Pasolini, naturalmente, estava falando da expressão – ao nível de imagens – das idéias de um autor na tela. Mas tal conceito, aplicado aos roteiros propriamente ditos, explicaria por que tantos escritores, comprovadamente excelentes, foram péssimos roteiristas. E, em contrapartida, porque tantos escritores corretos, mas não brilhantes, transformaram romances de segunda categoria em obras-primas do celuloide.

Assim como Borges é um dos escritores mais interessados pelo cinema, Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978) é um dos realizadores cinematográficos que maior consciência teve da função narrativa do cinema e de suas relações – enquanto relato – com a literatura de ficção. Não só escreveu seus roteiros com a romancista Beatriz Guido – dentre eles, vários são adaptações de alguns romances desta escritora – como foi o diretor que mais se interessou pela narrativa argentina como fonte ou motivação de sua estética fílmica. Esta dupla atração pela narrativa literária e pela imagem marca talvez toda a sua obra cinematográfica e transparece nas reflexões que expressou sobre seu trabalho criativo. “O cineasta deve ser um romancista – diz Torre Nilssen. Cada vez mais o cineasta deve ser um romancista e o roman-

cista um cineasta, na medida em que tenha algo para narrar”. E acrescenta: “Sei que sou duas pessoa: uma que escreve e outra que filma. Gostaria que as duas se juntassem e pressinto que em minha carreira devem ter-se juntado”²

No tocante aos cruzamentos dialógicos entre a “sétima arte” e a literatura, lembremos as palavras de Borges, reportando-se aos seus primeiros contos:

“[...] derivam, creio, das minhas releituras de Stevenson e Chesterton e ainda dos primeiros filmes de Von Sternberg e talvez de certa biografia de Evaristo Carriego. Abusam de alguns processos: as enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas”³.

É também indiscutível a influência da literatura na construção do texto cinematográfico. Com efeito, o cinema e a literatura partilham ambos um conjunto de homologias estruturais (como diria Umberto Eco), a começar pela presença transnarrativa das categorias do espaço e do tempo. E como nesse âmbito a precedência pertence à literatura, não admira que esta se tenha, em diversos casos, traduzido como modelo. De fato, o cinema, jovem arte de pouco mais de cem anos, configurou grande parte da sua estética a partir do sistema semiótico literário. É sintomático que Griffith, isto é, aquele que a crítica celebra como pai do cinema enquanto arte (arte de ficcionar eventos), terá equacionado as formas básicas da representação fílmica a partir da narrativa de Dickens, nomeadamente o signo técnico –narrativo da montagem paralela, como sublinhou Eisenstein.

O problema da adaptação

Há várias maneiras de realizar-se a transposição de uma obra literária – mais comumente o romance – ao cinema. Nesse caso, o adaptador ou diretor tem três possibilidades:

- 1) O diretor põe-se a serviço da obra e transmite o conhecimento da mesma, para uma platéia de espectadores, fielmente. É o caso das adaptação de *Thérèse Desqueyroux*, de Émile Zola, onde se recorre

² Apud: DAMASO, *Literatura/cine:tensiones y desencuentro*, p. 279.

³ BORGES. Prólogo a *Historia universal de la infamia*, p. 289.

com demasiada freqüência, em momentos importantes da narrativa, à voz da atriz em *öff*", que condensa em primeira pessoa diversas passagens do romance.

- 2) O diretor realiza uma espécie de parceria e tenta completar o texto literário com o acréscimo cinematográfico. Parece-nos o caso de *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969), em que o cineasta dialoga com a "chanchada".. O erro grave para Baldelli, neste caso, reside num objeto híbrido que pretenda dinamizar o estático texto teatral ou literário com as acrobacias da câmera e a variação de cenários.
- 3) O diretor, impondo seu signo pessoal ao texto literário, distancia a obra literária do filme. O primeiro elemento da relação desce à qualidade de "matéria" e converte-se em sinônimo de pretexto ou ponto de partida.

O cineasta ao adaptar um romance, dada a inevitável mutação, não o converte: apenas manipula uma espécie de paráfrase – o romance como matéria prima. O cineasta não se torna um tradutor de determinado autor – ele próprio é um novo criador de outra forma artística.

Para Bluestone, o romance e o cinema representam diferentes gêneros estéticos, tão diferentes entre si como poderá ser o ballet em relação à arquitetura e assim o filme converte-se numa coisa diferente, da mesma maneira que um quadro sobre um tema histórico e diferente, do fato histórico que ilustra.

Balazs coloca com clareza o problema da legitimidade da conversão do significado, história e trama do romance para a forma cinemática. Admitindo possibilidade de sucesso em ambas as formas, assume que o assunto ou a história de ambos os trabalhos é idêntica, o conteúdo deles é que, todavia, é diferente:

E esse conteúdo diferente é adequadamente expresso na forma modificada resultante da adaptação. O cineasta, partindo da especificidade fílmica, deve enfocar o romance a ser metamorfoseado como matéria prima da realidade crua, de onde relevará personagens e eventos como novos conteúdos modeladores.

Segue-se que o livro e roteiro (a ser filmado) são quase indistinguíveis, para além desse ponto de interseção, romance e filme divergem quanto à especificidade de cada um.

De um lado o romance limita-se por uma linguagem, uma audiência reduzida e uma criação individual. Por outro, os limites do filme constituem-se de uma imagem movente, uma audiência de massa e uma produção industrial.

A especificidade de cada meio, ressaltada de seu impacto com uma mesma narrativa, foi objeto de comparação de vários estudiosos, como George Bluestone, Seymour Chatman, Robert Richardson, para citar alguns. Metz, em seus estudos de base semiológica, preocupa-se também com a especificidade cinematográfica revelada pela contraposição de textos literários e fílmicos. Essa intertextualidade orienta-se no sentido de considerar o discurso fílmico produzido pela linguagem cinematográfica.

Em que consiste a autonomia do meio cinematográfico? Existe uma linguagem cinematográfica específica, apta para definir a autonomia da interpretação cinematográfica de um texto literário? E quanto da experiência cinematográfica passa aos escritores contemporâneos? Que interferências e combinações têm lugar hoje entre cinema e literatura, tanto na temática, quanto nas relações com a indústria cultural?

Para Pratolini, “o romance acumula fatos e circunstâncias servindo-se das palavras; para existir necessita que o leitor empreste a cumplicidade da própria imaginação; seu movimento está subordinado à inteligência, ao estado de espírito, à saúde do leitor. Da descrição – ainda a mais minuciosa do aspecto, da fisionomia de um personagem, cada leitor deduz ou reinventa uma imagem particular segundo a própria capacidade fantástica, os costumes, a própria natureza [...] existem tantos rostos de Renzo e Lucia quantos são os leitores que aprenderam a história e é sabido como um rosto elaborado através da memória sofre sucessivamente infinitos matizes com os que o leitor encobre os fatos e inclusive a concreção das reflexões’.

O filme, ao contrário, apresenta o resultado desta meditação mastigado e digerido. Essa identificação que o próprio teatro exige até o ponto de transportar o espectador sobre o cenário, não é que o cinema a recuse mas a dá por adquirida. Lucia é *esta* Lúcia e é assim como caminha... O filme levou a cabo já a síntese entre realidade e imaginação. Sua verdade é explícita... O que sucede no filme sucede no exato momento em que está sucedendo. Portanto, o tempo do romance não é jamais o do cinema e vice-versa: não existe entre eles contemporaneidade narrativa (de ação) como tampouco existe contemporaneidade de ritmo (de estilo). Comparando cinema e litera-

tura, Metz analisa o tratamento dado ao espaço e ao tempo, na imagem fílmica e na linguagem verbal. No romance, o espaço é abstrato (significado por palavras) e o tempo é intensamente marcado na seqüencialidade da obra e da duração da leitura. No filme, que é também uma cadeia narrativa, as marcações temporais são difíceis, enquanto que o espaço, perceptível, concretizado, vem antes do tempo e o determina.

J.H.Lawson menciona como qualidades exclusivas do cinema: movimento, montagem européia, primeiro plano, substrato social:

O conflito de indivíduos ou grupos, projetado na tela possui uma característica que não é possível encontrar em nenhuma outra estrutura narrativa. O conflito cinematográfico acha-se em constante movimento... O romance não possui nenhum elemento de tal potência visual, nem o cenário tal liberdade de movimento.

Outra diferença entre romance e cinema, segundo Lawson é que "o conflito cinematográfico provoca uma tensão visual (choque físico) que não é necessária para o romance".

A segunda peculiaridade reside na montagem européia (ou soviética ou acelerada). A ação cinematográfica distingue-se pela "excepcional mobilidade da câmera". Estas regras para a composição cinematográfica funcionam também para o romance.

Certas teorias tratam de basear o "específico cinematográfico" na técnica e na distinção entre espetáculo e cinema. Chiarini compartilha o ponto de vista de G.Della Volpe: a convicção de que a teoria geral de arte (ou estética) tende cada vez mais a configurar-se como resultado, ou melhor, como sistema elástico das poéticas ou teorias especiais específicas.

Para Della Volpe, com o neo-realismo italiano, o cinema volta às suas origens, com a consciência da autonomia de seus meios expressivos: redescobriu quase instintivamente o valor essencial documentalístico do cinema, que dá um passo adiante pelo caminho de seu distanciamento do espetáculo e, por conseguinte, da "total emancipação de seus nexos com a literatura, o teatro, as artes figurativas e qualquer forma de elaboração literária (srgumento, roteiro), para encontrar sua matéria natural na realidade. A câmera obrou sobre o homem descobrindo-lhe a possibilidade de representação de um mundo totalmente novo: "aquilo que o circunda".

Moravia apresenta como remédio para o cinema a adaptação de romances:

- 1) Através da adaptação cinematográfica de romances se obtém “a circulação das idéias da cultura no cinema, o que de outro modo é impossível pelo baixo nível cultural dos argumentistas”
- 2) “Num argumento original, diz Moravia, é necessário acrescentar o que nem sempre é possível; num romance é suficiente tirar, operação que se torna mais fácil”.
- 3) O romance serviria como antídoto contra “alguns males do cinema como estrelismo, caricatura, pornografia... Justamente as adaptações são cozinhadas com esses ingredientes...”

Moravia diz que um escritor não deve exigir que um diretor seja fiel a seu livro: pode pedir-lhe apenas que faça um belo filme. Não se pode identificar todo o cinema com um dos aspectos da experiência cinematográfica, limitando seu diapasão, como Moravia, quando diz:

A imagem cinematográfica não dispõe dos matizes nem gradações que são próprias da palavra... O cinema tem limitações devidas a seu caráter de arte tipicamente de comportamento: por exemplo, o cinema não poderá restituir-nos, jamais, em termos cinematográficos, o tempo de Proust.

A passagem da linguagem verbal à cinematográfica pode conduzir à descoberta de certos traços de funcionamento, válidos para as duas linguagens mas que em razão da natureza particular do cinema são mais facilmente visíveis neste último que na linguagem verbal.

BIBLIOGRAFIA

BALAZS, Béla. *Theory of the film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications, 1970. p. 7.

BAZIN, René. *Qué es el cine?* Madrid: Edic. Rialp. S. A, 1966.

BLUESTONE, George. *The limits of the novel and the limits of the film. Novels into films*. Berkeley: Univ. of California Press, [s.d.]. p. 1-64.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo a la primera edición de *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires: Emecé, 1974. (*Obras Completas*).

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice-versa). *Critical inquiry on narrative*. Chicago (7): 121-140, out. 1980.

CHIARINI, Luigi. *El cine en el problema del arte*. Buenos Aires: Ed. Losange, 1956.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.

DELLA VOLPE, Galvano. *Lo verosimil filmico y otros ensayos de estética*. Madrid: Ed. Ciencia Nueva, 1967.

ECO, Umberto. *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.

EISENSTEIN, Sergei. *Le film: sa forme, son sens*. Paris, Christian Bourgois, 1976. p. 182.

GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette Livre, 1993.

JOZEF, Bella. *Literatura e cinema: a arte de nossos dias*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1986. p. 370-413.

LAWSON, J. Howard. *Film: The Creative Process*. New York: Hill and Wang, 1964.

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma, I*. Paris: Klincksiek, 1968. p. 1-67.

_____, _____. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PAGINAS DA WEB. OLIVEIRA, Luis; SANTOS, Sonia. *Literatura & cinema: o neo-realismo e a problemática das adaptações cinematográficas*. 20.07.2002.

PASOLINI, Pier-Paolo; DUFLOT, Jean. *Entretiens avec Pier-Paolo Pasolini*. Paris: P. Belfond, 1970.

PRATOLINI. Vasco. *Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema*. *Bianco e Nero*, IX (4): 14-19, junho 1948.

_____, _____. *Le cinéma: langue ou langage?* *Communications* (4): 52-90, Paris, Seuil, 4 tr. 1964.

RICHARDSON, Robert. *Literature and film*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1969.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1964.

INCURSÕES

SHOAH: CATÁSTROFE E REPRESENTAÇÃO¹

Arthur Nestrovski

(PUC - SP)

[...] Como à tarde vamos ter uma discussão centrada no filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, pensei que seria melhor, pela manhã, fazer um comentário de ordem mais geral. Podemos começar fazendo algumas referências a alguns autores, de outras áreas; depois, vamos falar um pouco desse tema específico, e eu gostaria também de trabalhar, se possível, um ou dois poemas de Paul Celan, para dar ao menos uma idéia de como as questões em jogo no filme *Shoah* (1985), na verdade, perpassam muitas outras áreas da cultura, de forma especialmente relevante para os nossos dias. No final, então, vamos voltar ao filme.

Começando, então, com algumas citações. A primeira é de um autor extraordinário, um professor americano, já falecido, chamado Terrence Des Pres. Na introdução a um livro sobre Elie Wiesel – *Legacy of Night*, de Ellen S. Fine², um trabalho relativamente antigo, de 1982 –, Des Pres escreve o seguinte:

¹ Este texto é uma transcrição revista da palestra pronunciada no Núcleo de Estudos Judaicos da UFRGS, Porto Alegre, em 16/5/1998. Agradecimentos à profa Maria Folberg, pelo convite e pelo primeiro esboço da transcrição.

² Há uma nova edição do livro, publicada pela State University of New York Press (1994).

O holocausto *aconteceu*. Este é em si o fato intratável, que não se pode apagar e do qual não se pode fugir. Nós vivemos no tempo que veio depois, e acho que não exagero ao dizer que o holocausto nos forçou a repensar radicalmente tudo o que somos e tudo o que fazemos.

A mesma idéia (ou quase a mesma) reaparece em vários autores. O holocausto é um evento de uma natureza tal, de uma magnitude tamanha que nos força a repensar não só o que aconteceu em meados do século, mas também a cultura hoje; ele nos força a repensar nossa própria idéia de história até e depois daquele momento.

Outro autor americano, Dominick LaCapra, escreveu recentemente um excelente livro, *History and Memory after Auschwitz*.³ A “história”, no caso, é mais propriamente a “historiografia”, a história da história, não a história do holocausto, mas das repercussões desse evento e da tradição de comentários a ele. E LaCapra diz o seguinte: “As coisas mudaram por conta da *Shoah*. Mesmo eventos que aconteceram *antes* do holocausto não podem mais ser compreendidos ou lidos da mesma maneira”.

Isso parece um ponto fundamental. Não só nossa compreensão do evento e a compreensão do que veio depois foram afetadas: a compreensão de tudo o que veio antes, também, foi afetada pela *Shoah*. Já Paul Valéry tem uma frase que é quase o contrário da de LaCapra. Ele dizia: “o futuro não é mais o que era.” Então o passado não é mais o que era e o futuro também não é mais o que era. A *Shoah* é um evento de tal natureza que transforma a nossa compreensão de tudo o que veio antes e tudo o que veio depois.

Mais duas citações. Primeiro, algumas palavras daquele que talvez seja o maior comentador, junto com Wiesel, e talvez o maior teórico da história do holocausto, Saul Friedman. Friedman é o organizador de uma coletânea chamada *Probing the Limits of Representation*, de 1992, onde diz o seguinte: “Na verdade, as questões relativas ao holocausto estão relacionadas ao modo como a cultura contemporânea pensa não só sobre seu próprio passado, mas sobre si mesma”.

É mais ou menos a mesma idéia. Mas, se Terence Des Pres nos força a repensar o que vinha antes, e LaCapra nos diz que tudo se

³ Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.

alterou por conta da *Shoah*, e Valéry nos diz que o que vem depois também vai ter que ser pensado de outra forma, Friedman resume estas posições dizendo que de fato o que se alterou é a forma como a nossa cultura pensa a si mesma. Em outras palavras, as relações que a nossa cultura tem com esse evento definem, de fato, as relações que ela tem consigo.

Esse efeito retroativo é uma coisa que se conhece bem na literatura. Não vou fazer uma analogia, porque não há analogia possível com a *Shoah*, mas podemos, entre parênteses, só para dar uma noção do tipo de transformação ocorrido, podemos tentar uma aproximação: o efeito que tem uma grande obra literária quando aparece na tradição é justamente esse, transforma tudo o que veio antes, assim como o que veio depois.

Parêntese do parêntese: pode-se dizer que a teoria literária está mesmo por trás – se não como fonte, ao menos como campo de pensamento – dessa concepção aberratória da história. A aparição de uma obra no cânone afeta não só as obras que vêm depois, mas nos força a repensar tudo o que veio antes dela também. Ela passa a ser um ponto de referência, um marco de orientação. Ilusoriamente, retroativamente, parece ser um ponto ao qual as obras anteriores já estavam se referindo.

Isso é uma espécie de ilusão de ótica, mas é como funciona mesmo a literatura, é assim que surge um autor. Kafka é um exemplo, famosamente empregado por Jorge Luis Borges, no seu ensaio “Kafka e seus Precursores” (em *Outras Inquisições*).⁴ Como diz Borges, nós vamos encontrar efeitos kafkianos, sugestões kafkianas, em toda história da literatura, quer dizer, em obras muito anteriores a Kafka. Mas esses efeitos não existiam antes do surgimento de Kafka. Ele inventa não só a sua própria literatura, e causa efeitos não apenas sobre a literatura posterior, mas inventa também a literatura *do passado*. Inventa algo de kafkiano, que a gente depois passa a perceber, mesmo em obras escritas séculos antes do *Processo* e da *Metamorfose*.

Eventos históricos dessa magnitude têm o mesmo caráter: eles nos forçam a repensar tudo o que veio antes, assim como tudo o que veio depois.

Como não sou historiador, a minha preocupação com o tema passa necessariamente pela literatura e pelo cinema. Do ponto de vista

⁴ No volume 2 das *Obras Completas* (São Paulo: Globo, 1998).

literário, é um evento que tem uma importância também absolutamente fundamental, e não só para aquelas modalidades de literatura, de poesia e de arte em geral que se referem diretamente a ele. O efeito que esse evento tem, o tipo de dificuldade que necessariamente propõe, para aqueles que se aproximam do holocausto pelas vias da narrativa ou da poesia, é um efeito cuja influência vai se alastrar para boa parte da literatura mais relevante até do nosso próprio momento. Maurice Blanchot, com certeza um dos grandes prosadores dentro desse contexto, dizia o seguinte: “Daqui para a frente, toda a história será de antes de Auschwitz”. Uma frase muito estranha, a gente acha que está lendo errado. “História” aqui, tem o sentido de “narrativa”. É daqui para a frente, diz Blanchot, toda narrativa literária será de *antes* de Auschwitz – que é o contrário do que se espera que ele vá dizer. Daqui para a frente tudo não deveria ser *depois* de Auschwitz? Mas Blanchot diz o contrário. Por quê?

O que está em jogo, acho, é a idéia de que certa ingenuidade, certa felicidade da fala desapareceu. Certa glória da voz literária, certa felicidade da narração não existe mais, foi perdida; de tal forma que o que conhecemos por literatura e que, necessariamente, passa por esse prazer de narrar, desapareceu. E a questão agora passa a ser, precisamente: como fazer poesia dessa infelicidade, como é possível escrever literatura partindo da própria infelicidade de falar?

Problema que é tão mais agudo porque só que parece ter restado após o evento, “a única coisa que resta ao nosso alcance é a linguagem”, como dizia o poeta Paul Celan, a quem vamos chegar em breve. “Mas uma linguagem que passou através das mil escuridões de uma fala assassina.” (O adjetivo “assassina”, aqui, refere-se especificamente à língua alemã, língua que o poeta Celan jamais abandonou.)

De um ponto de vista mais específico ainda, Elie Wiesel comenta que “assim como os romanos inventaram a elegia, os gregos fizeram a épica, e a renascença nos deu o soneto, o que nós inventamos foi a literatura de testemunho. Nosso tempo inventou a literatura de testemunho”.⁵ Uma literatura que, como eu dizia antes, passa por muitas outras áreas, muitos outros assuntos, não só especificamente o holocausto.

⁵ *Dimensions of the Holocaust* (Evanston: Northwestern University Press, 1977). Citado por Shoshan Felman, no ensaio “Educação e Crise”, em: A. Nestrovski e M. Seligmann-Silva (Org.). *Catástrofe e Representação* (São Paulo: Escuta, 2000).

Existe um repertório específico da alta cultura que passa diretamente, pela questão do testemunho. É o caso de Binjamin Wilkomirski, ou de Ida Fink, ou de um poeta como Dan Pagis, para ficar só nesses três.⁶ Já que estamos no setor de indicações, há o livro de Victor Klemperer, também recentemente publicado. São diários de um professor de literatura francesa, que era casado com uma alemã e, de um jeito ou de outro – especialmente de outro –, conseguiu ficar na Alemanha até o final da guerra.⁷

Klemperer começa a escrever na década de 30 e vai até 1946. São notas minuciosas, observações concisas do que está se passando no dia-a-dia. A leitura em ordem cronológica dessas anotações é muito impressionante. No contexto que estamos estudando, vale ressaltar o que ele diz, em certo ponto, ao citar uma conversa com um amigo: “Eu hei de dar testemunho, a minha função é registrar de alguma forma aquilo que é impossível de ser registrado”. Pode-se frisar o “impossível” nessa frase: registrar o que é impossível de se registrar.

Quando se fala em testemunho, e testemunho de um evento dessa natureza, é quase desnecessário acrescentar que não se trata de uma tarefa fácil. Não só não é fácil do ponto de vista pessoal, afetivo, da dignidade do indivíduo; mas não é fácil do ponto de vista literário. Ser capaz de testemunhar não é a primeira dificuldade. Um evento desses não só elimina suas testemunhas fisicamente – e foi Lyotard quem escreveu que ele é como um terremoto, que destrói os próprios instrumentos de medição.⁸ As testemunhas do evento são eliminadas pelo próprio evento. Mas até aqueles que se salvam, os que retornam têm de se haver depois com um outro problema, que é a incapacidade de testemunhar aquilo que de fato está dentro de si. São testemunhas que estão, quase por definição, ausentes de si mesmas, ausentes ao evento.

⁶ Binjamin Wilkomirski, *Fragments - Memórias de uma Infância* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998); Ida Fink, *A Viagem* (Rio de Janeiro: Imago, 1998). Não há tradução brasileira da poesia de Dan Pagis (1930-86), um dos maiores autores modernos em língua hebraica. Sobre o “caso” Wilkomirski, ver meu ensaio “Vozes de Crianças”, em *Catástrofe e Representação*.

⁷ Já há uma edição em português: *Os Diários de Victor Klemperer. Testemunho Clandestino de um Judeu na Alemanha Nazista* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999).

⁸ Citado por Geoffrey H. Hartman, em *The Longest Shadow* (Bloomington: Indiana University Press, 1996), p. 1.

Entramos aqui numa região que tratei noutra visita a Porto Alegre: o trauma, todo o grande e problemático território do trauma.⁹ O trauma tem uma natureza muito particular. O próprio título dessa palestra, “*Shoah: Catástrofe e Representação*”, já é um pleonasma. Por que “catástrofe” é uma das possíveis traduções em português para a palavra “*Shoah*”. E que a gente se refira a esse evento com esse termo já é bastante significativo.

A questão é o que se pode recuperar desse testemunho que não acontece. O testemunho traumático é aquele que por definição está postergado. O trauma constitui-se num evento de tal natureza que faz uma marca inapagável, mas também invisível, na própria consciência.

Essa noção de testemunho será especialmente importante para nós, no contexto do filme *Shoah*. Ao que parece, o grande esforço é conseguir fazer ver aquilo que *não* foi visto. Para que de fato se veja, para que de fato se enxergue aquilo que constantemente não foi enxergado, não foi visto. Em outros termos: para fazer coincidir, afinal, voz e palavra, naquele que fala.

Existe um impacto de tal ordem, uma força de tal natureza que não se deixa integrar como conhecimento. Isso também se tornou consenso hoje, mesmo entre os conservadores mais arraigados, que contestam certo tipo de historiografia mais contemporânea. E tornou-se difícil, agora, não aceitar que a própria constituição da narrativa historiográfica é uma das formas de esquecimento em jogo, e que não podem ser esquecidas nunca. É um paradoxo, com o qual os historiadores têm de lidar; e como o qual nós, também, como críticos literários, temos de lidar. Outro grande autor, Jean Améry – um contemporâneo de Primo Levi –, no seu livro *Jenseits von Schuld und Sühne (Para Além da Culpa e da Reparação)*, diz o seguinte: “o esclarecimento – qualquer forma de tentativa de explicação racional do que foi esse evento, por que aconteceu e como aconteceu – o esclarecimento equivaleria a dispensar o assunto, encerrar o caso, que pode então ser guardado nos arquivos da história”.¹⁰ Isso define um sintoma do historiador, contra

⁹ Ver “Catástrofe e Representação”, transcrição de uma palestra apresentada na jornada “Psicanálise e Literatura” promovida pela Associação Psicanalítica de Porto Alegre, em outubro de 1997. O texto está em *Psicanálise e Literatura - Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre* (VIII/ 15), 1998; p. 51-65.

¹⁰ *Jenseits von Schuld und Sühne - Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (Stuttgart: Ernst Klett, 1976).

o qual se rebela precisamente essa literatura, que é uma arte do testemunho; e ponto de partida também para um cineasta como Lanzmann.

Lanzmann fala da “paixão do esquecimento”. Seu filme foi feito para resistir à paixão do esquecimento. Pode-se ver isso de outro modo hoje. (O assunto é complicado, e estou contando com a discussão de hoje à tarde para me ajudar a elucidar esse ponto.) No limite, parece possível afirmar – especialmente no caso da *Shoah* – que a memória é uma forma de esquecimento. A própria memória, no momento em que se condensa como memória, serve para anestesiá-la uma lembrança. A memória é como uma modalidade ativa de esquecimento. E um esquecimento muito mais poderoso, em seus efeitos, do que pode ser qualquer representação. A memória já é a representação. E neste caso, em particular, estamos falando da memória de um evento tão irrepresentável que necessariamente, quando ela reaparece, já ressurgem prisioneiras de formas narrativas, que funcionam até certo ponto para anestesiá-las seu próprio efeito. Em outras palavras: é fundamental lembrar que “lembrar” é, ao mesmo tempo, uma forma de esquecer.

Parte do que está em jogo no filme de Lanzmann é precisamente a tentativa de gerar uma forma de representação da *Shoah*. Trata-se, na verdade, do relato de um testemunho. E quem assiste este relato também testemunha. Torna-se testemunha dos testemunhos. Fica condenado ao trauma secundário.

Aqui se assiste, às vezes de forma bastante dolorosa, o ressurgimento do trauma nas testemunhas. Sendo este o evento que é, os testemunhos estão fadados a não ter ouvintes. Não é possível contar, porque não existe uma platéia que dê conta daquele relato. O que é novamente traumático para quem fala.

Podemos ou não, afinal, testemunhar a testemunha? Celan dizia que não era possível. (“Ninguém testemunha a testemunha.”)¹¹ Mas o filme de Lanzmann não lida justamente com isso? É preciso ressaltar que a carga de transferência daqueles que se aproximam hoje da *Shoah* será sempre relevante. Mas isso, como ensina LaCapra, é problema dos historiadores. Não convém entrar demais, por enquanto, na área da história; mas questões de identidade e questões de transferência estão sempre em jogo para quem se aproxima desse tema.

¹¹ “Niemand zeugt für den Zeugen.” Verso extraído do poema “Aschenglorie”, em *Gesammelte Werke*, vol. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkapn, 1983).

Lidar com o trauma é, por definição, estranho. Questões de sacrificalismo, da dimensão sagrada de um evento secular e da elaboração deste evento, somadas às dimensões sublimes da narrativa do holocausto, tudo isso torna esse evento especialmente difícil de ser manejado.

A questão do sublime é outra que mereceria estudo. Basta pensar que uma resposta comum, muito freqüente nos autores e comentaristas, tanto como nos sobreviventes da *Shoah*, é o silêncio, o bloqueio, a impossibilidade de falar. A impossibilidade de trair esse evento pelas palavras. O que aconteceu é maior do que a linguagem pode expressar. A linguagem só pode expressar a inexpressibilidade do que precisa ser expresso – o que coincide com a definição do sublime, enquanto conceito filosófico e literário, surgido em fins do século 18.

Não é só um ponto de vista literário que precisa ser reconhecido, mas religioso também. O silêncio é uma resposta religiosa tradicional para a dimensão sublime. Mas atenção: parte do que este filme propõe é justamente a desmistificação da dimensão religiosa da *Shoah*. O próprio nome “holocausto” pode ser contestado. A palavra “holocausto” tem cunho religioso. Originalmente, significa um sacrifício de animais aos deuses. (Como nos holocaustos que Odisseu vive fazendo, a cada etapa de sua longa viagem de volta, na *Odisséia*.) Mas, no que concerne à *Shoah*, ninguém foi “sacrificado”, não houve “sacrifício” algum, em honra de deus algum. É por isso que parece mais apropriado o uso do termo “catástrofe”; ou, em hebraico, “*Shoah*”, sem tradução.

O filme de Lanzmann pode ser visto, portanto, no contexto de uma tradição de comentários historiográficos, literários, filosóficos e psicanalíticos sobre a questão do trauma e da representação. Falta mencionar, mais especificamente, a filmografia da *Shoah*. Uma boa fonte de referência sobre o assunto é *The Holocaust in French Film*, de André Pierre Colombat.¹² Há mais filmes sobre o assunto do que se imagina. O livro de Colombat é de 1993, e chega a quase 400 páginas de discussão cerrada sobre o tema, com capítulos separados para cada um dos principais filmes; de lá para cá, já se poderiam acrescentar vários outros capítulos. [Citando só os mais mais óbvios: *A Lista de Schindler* e *A Vida é um Sonho*.]

¹² New Jersey: Scarecrow Press, 1993.

Colombat apresenta três questões gerais, presentes de um modo ou outro em todos esses filmes: 1) O que aconteceu?; 2) Como foi possível que acontecesse?; 3) Que memória desse evento deve ser preservada e transmitida?

Poderíamos, ainda, ligar essas três a mais uma indagação: 4) Existem limites para a representação do holocausto? – indagação essa que não é só de ordem técnica. Ela envolve não apenas a capacidade linguística de representação, mas também *escrúpulos*. *Escrúpulos*: não é o tipo de sentimento que se encontra com frequência nas discussões de teoria literária; mas com certeza esse é um caso onde a técnica implica questões de ordem diversa – por um lado, moral; por outro, afetiva.

Além de técnica e *escrúpulos*, pode-se falar em *empatia*. Talvez não existam limites para a representação, ou talvez sejam constantemente vencidos (basta ver qualquer reportagem atual sobre violência urbana ou noticiário de guerra). Mas há um limite, sim, para a empatia, a capacidade humana de se identificar afetivamente com a representação. Certas coisas ficam além da nossa capacidade de compreensão do que foi dito e foi visto.

Os que não viram o filme, devem estar intrigados a essa altura; vale descrever sucintamente do que se trata. Antes de mais nada, é preciso esclarecer que *Shoah* tem nove horas e meia de duração. E isso representa uma porção muito pequena de um conjunto de mais de 350 horas de gravação, realizadas ao longo de onze anos, de 1974 até 1985, em catorze países. O projeto era armazenar o maior número possível de depoimentos gravados de participantes da *Shoah*. De três perspectivas possíveis: agressores, vítimas e observadores. O resultado são essas nove horas e meia de filme.

É um filme muito particular, não só pela duração. Todo ele é sobre o holocausto, mas não exhibe uma única imagem de arquivo, uma única cena documental. Todas aquelas imagens às quais a gente está acostumado – imagens de campos de concentração, as tropas americanas chegando etc. – não aparece absolutamente nada daquilo. Só o que se tem são as entrevistas, realizadas na atualidade, em diversos países e em condições muito diferentes umas das outras, mas sempre com o máximo esforço para que não tenham aparência ficcional. Além das entrevistas, só o que se vê são paisagens. Campos, árvores, pedras. Muitas vezes, enquanto se escuta a voz de uma pessoa, dando algum depoimento, o que se vê na tela são paisagens. A maior parte delas dos próprios campos de concentração, mas não como eram na

época e sim como são hoje. Um parque, muita relva, árvores ao fundo, pedras, rochedos. Vê-se, por exemplo, o rio que passa perto de Chelmino, uma cidadezinha na Polônia, e vai-se ouvindo os depoimentos dos camponeses locais, ou algumas palavras de um rapaz que passa de barco pelo rio. Tudo aquilo está cheio de cinzas, virtualmente cada metro quadrado é parte de um gigantesco cinerário; e o que a gente vê agora são locais comuns, neutros, sem marca aparente de nada, indiferentemente reduzidos à natureza.

Vale o mesmo, é claro, para as cenas de cidade. Certo depoimento é dado em Zurique, outro em Washington. Há uma cena de rua, outra numa estrada, na Alemanha. Ouvem-se as vozes, contando o que aconteceu; e o que se vê é o mundo hoje, os locais atuais onde foram tomados os depoimentos. Ou então os lugares onde os eventos se deram, mas não como eram e sim como aparecem agora.

O resultado provoca estranhamento. Este deve ser o único filme que faz do interdito à imagem um princípio de construção. Cinema é a arte das imagens em movimento. Mas este filme é construído a partir da proibição das imagens. Todo ele foi feito para *não* usar imagens – imagens daquilo a que se refere ao longo de suas quase dez horas de duração. Na literatura se conhece isso bem: obras que constantemente violam, ou cancelam a própria natureza da literatura. Mas semelhante grau de autocerceamento no cinema parece inédito, e provavelmente inimitável (porque só as circunstâncias muito particulares desse filme o justificam).

Existe, além disso, um interdito rigoroso a qualquer forma de construção de narrativa. Não há, por assim dizer, uma trama. Há, isto sim, uma obsessão pelos relatos, uma multiplicação melancólica de histórias, um exagero de rostos e mais rostos, vozes e mais vozes. A soma de todas é crucial para as intenções de Lanzmann. Por isso mesmo o filme tem de ser tão longo, tem de reunir um excesso de depoimentos, tem de repetir e repetir a cena das entrevistas, tem de se espichar por 9 horas e meia, que poderiam muito bem ser quinze, ou vinte.

Se existe uma história nesse filme, se de fato existe uma narrativa, essa é a história das entrevistas em si. O filme é sobre as entrevistas que estão sendo conduzidas; uma narrativa da escuta daqueles depoimentos. O que o filme narra de fato é a história dele, Lanzmann, escutando os depoimentos; e nós, na platéia, escutamos Lanzmann escutando tudo aquilo. Ele aparece sempre: o próprio autor é o entrevistador. Às vezes até em situações perigosas, depoimentos filmados

com câmeras escondidas. Ele filma, por exemplo, um ex-diretor de um campo de extermínio. Só se vê isso pelo vídeo que está passando, em “tempo real”, num caminhão estacionado na rua, na saída do apartamento. A imagem está sendo transmitida secretamente. Lanzmann conversa com esse homem como se estivesse apenas com o equipamento de gravação sonora na mão, quando na verdade tem uma microcâmera. (Duas semanas depois, conta o medo que passou. E relata outro episódio, fora do filme, quando entrevistou um ex-oficial da SS, do mesmo modo. A microcâmera foi descoberta, Lanzmann foi perseguido, levou uma surra, ficou um mês no hospital.)

Voltando à questão da auto-negação. Ela assume um papel especialmente importante no filme, e nos obriga, pouco a pouco, a tomar consciência do fato. Pode-se falar em “proibição das imagens”, mas fazendo um elo com o que vimos antes sobre a noção do sublime e da inexpressibilidade, talvez seja melhor descrever a ausência de representação, aqui, como outro tipo paradoxal de representação – que é a representação do que não se pode representar, a representação da irrepresentabilidade.

Outra característica insólita: as entrevistas são conduzidas em várias línguas. Algumas delas, o próprio Lanzmann domina. Francês, naturalmente; inglês também. (Um único historiador dá depoimento no filme: Raul Hilberg, o autor de *The Destruction of the European Jews*.¹³ Ele é entrevistado nos Estados Unidos, em inglês.) Lanzmann também fala alemão. Mas há vários depoimentos em polonês, por exemplo, ou em hebraico, línguas que ele não domina. Nesses casos, há uma tradutora que o acompanha; ou melhor, várias tradutoras diferentes.

Se você não fala polonês, fica exatamente na mesma situação do diretor. A seqüência, jamais abreviada na filmagem, é a seguinte: ele faz a pergunta em francês; a tradutora traduz para o polonês; a resposta, então, vem em polonês – geralmente longa, muitas vezes, uma resposta bastante demorada. E a gente fica na mesma condição de Lanzmann, escutando o polonês, sem legenda. A legenda, no filme, só acompanha a fala seguinte, da tradutora. Isso se houver legenda, claro; se vocês estiverem vendo uma cópia francesa, não há legenda. A tradutora fala em francês, então, e vocês escutam em francês. Mas se for uma cópia americana, a legenda em inglês só acompanha a fala da tradutora.

¹³ New York: HarperCollins, 1979/ New York: Holmes & Meier, 1988 e reeds.

Que sentido tem isso? Pode-se dizer que a tradutora, ou a tradução em si, torna-se uma figura da consciência de quem vê. Nós estamos na mesma situação de Lanzmann, sem experiência direta do que se passa (muito menos do que se passou). Há uma impossibilidade de se aproximar diretamente desse evento. Há vários interditos. E a impossibilidade passa também pela multiplicação de línguas no filme e pela dificuldade de se aproximar do que está sendo dito. As palavras, por definição, traem o evento. Nalguma medida, traem aquilo que contam. A tradução, nalguma medida, trai o que foi dito, ao passar de uma língua para outra. E em nosso caso a distorção se multiplica: não só na passagem do francês para o inglês das legendas, mas também na passagem (explícita ou tácita) do inglês para o português. Cada um terá mais ou menos estágios intermediários a serem vencidos nesse labirinto, de acordo com suas habilidades linguísticas. Mas não há esperança de escapar dele. Alguma coisa, num passado distante, aconteceu. Mas não é com imagens, nem com palavras – ou não só com elas – que se vai chegar lá.

Shoah começa de um modo incomum. Lembrado depois, em retrospecto, o início do filme nos faz refletir sobre o que ele poderia ter sido, e não é. São quase quatro minutos de texto escrito, rolando lentamente de cima abaixo da tela. “A ação começa em nossos dias, em Chelmno, na Polônia”, diz o texto. E vai narrando o que se passou nessa cidade polonesa, onde moravam quatrocentos mil judeus. Foi lá que começaram as mortes por gás (as caminhonetes de gás do exército nazista, anteriores às câmaras de gás dos campos de extermínio). Dos quatrocentos mil, sobraram dois.

A descrição que se vai lendo na tela é relativamente longa, mas vamos nos restringir ao essencial. O narrador – Lanzmann, como fica logo claro – noz diz que encontrou, há alguns anos, um desses dois únicos sobreviventes, um polonês chamado Simon Srebnik. Em 1945, Srebnik era um menino de treze anos. Sobreviveu porque cantava bem. Cantava bem e era muito atlético. Foi obrigado a trabalhar retirando os corpos das caminhonetes de gás e os jogando nas valas. Os alemães gostavam de promover competições atléticas entre os trabalhadores, que portavam correntes nos pés. Corridas e saltos. E como Srebnik era forte e atlético, ganhava as competições, e ia sendo preservado. Os mesmos soldados mantinham uma criação de coelhos. E precisavam buscar alface e feno para eles, viajando de canoa até uma vila próxima. Levavam com eles, então, esse menino, que cantava canções folclóricas.

Essa é a história que aparece no início do filme. E não há imagem alguma, o que aparece é a descrição disso tudo, e o narrador dizendo (por escrito): “Encontrei Srebnik em Israel, e o convenci a voltar a Chelmnno comigo. Estava com 47 anos.” A próxima cena é a primeira imagem, propriamente, do filme: um barquinho no rio, com um homem dentro. E se escuta, então, a voz desse homem cantando.

Já é um índice do que vai acontecer ao longo do filme. Pensem num diretor de índole mais convencional – por exemplo, Spielberg. Seu filme já estaria feito com essa primeira narrativa. A história real desse menino, tudo o que ele passou: esse é o filme de um Spielberg. É o filme que Lanzmann não faz.

A narrativa do início é como o roteiro básico de um filme de aventuras, indiferentemente de seu conteúdo específico. Mas *Shoah* vai resistir, do início ao fim, precisamente às limitações de uma narrativa avventuresca. Pouco a pouco, a gente vai se dando conta, então, do processo extraordinário de montagem desses depoimentos; um processo destinado a nos fazer pensar.

Existe, sim, um bem definido sentido formal nas nove horas e meia de filme, mas é um sentido de outra ordem, com outras ambições. Embora faça desse filme também, à sua maneira, um “filme de retorno”. Saindo de Israel, vai-se à Polônia; e depois se arma uma grande viagem de retorno. Como tantos outros filmes convencionais sobre o tema, esse também acaba se resolvendo com um retorno a Israel (o que talvez seja um de seus pontos mais atacáveis). Para quem não viu, vale a pena descrever o final. Depois de um depoimento impressionante sobre o gueto de Varsóvia, há uma série de filmagens da cidade. Até que a câmera se aproxima de um grupo de pessoas, que estão observando um monumento aos sobreviventes do gueto. A câmera filma as pessoas pelas costas; quando elas se viram, são outras, outro grupo, junto a uma cópia do monumento em Jerusalém. Saiu-se de uma cidade muito feia – Varsóvia, uma cidade industrial, cheia de carros, com edifícios cinzentos – e a câmera agora abre uma vista panorâmica de Jerusalém. Esse tipo de resolução é freqüente em filmes sobre a *Shoah*. Para ficar só em dois exemplos, de vertentes diversas: *Europa*, de Lars von Trier (1991) e *A Lista de Schindler*, de Spielberg (1993). Os dois têm esse mesmo fecho, que soa inevitável, como uma última cadência na música tonal. A última cadência é a viagem redentora à terra de Israel.

Mas vamos voltar ao início, onde Lanzmann nos dá uma indicação do estilo de filme que não vai fazer. Ele narra, também, outra coisa

muito marcante. Na primeira cena do filme, qual é a situação? Um barquinho passando, num lugar muito bonito – riacho, árvores, um arvoredado lindo. Outro início clássico de filme. Isso tudo tem nome. Pelo menos na literatura, tem nome: chama-se “pastoral”, uma tradição literária milenar. (Vamos falar mais sobre isso, em seguida.) Mas a pastoral de Lanzmann imediatamente se transforma em outra coisa.

Na primeira cena, temos o barco, com Srebrik cantando. Na cena seguinte, ele está no lugar onde aconteciam aquelas mortes todas. “Difícil reconhecer”, diz ele. “Não acredito que eu esteja aqui. [...] Era sempre calmo assim. Sempre. Queimavam-se duas mil pessoas judias por dia nesse lugar – todo dia, e era sempre calmo assim. Ninguém gritava. Cada um fazia seu trabalho. Silencioso. Calmo.”

Nesse ponto, dá-se uma transformação. Saímos da pastoral, daquele início clássico, com o sujeito cantando uma melodia folclórica, no barco que desce o rio, e a pastoral se transforma agora em um inferno, que é o modelo constante do filme. Pode-se até ver ali uma referência à figura de Charon, o barqueiro que leva as almas de um lado para o outro no rio dos infernos, na mitologia grega. A cena ganha dimensão de alegoria, com direito a referências mitológicas.

Quer dizer: neste início tão rico do filme, Lanzmann nos mostra, entre tantas outras coisas que precisam ser negadas para que o filme possa ser feito, que ele está deixando para trás o domínio do que, ainda hoje, se poderia chamar pastoral. Falamos de certa glória perdida da voz literária, certa felicidade perdida da narração. “Pastoral” é um dos modos dessa felicidade: a integração harmoniosa entre a literatura e o mundo ao qual se refere. Isso é a pastoral, seja em poemas latinos, ou românticos, ou modernistas. E isso não é mais possível. Não existe mais a literatura pastoral. Passou, se vocês quiserem, a ser uma literatura infernal.

Lanzmann anuncia outra coisa importante, também, com essas cenas iniciais em Chelmno. Falamos de um esforço para evitar qualquer forma de totalização narrativa.

Isso implica pôr em xeque a noção de história, também. O filme resiste como pode a qualquer interpretação histórica da *Shoah*. No espírito de Jean Améry, ele não nos dá explicações para o que aconteceu. Falar “historicamente” da catástrofe já seria uma forma de compreensão; quer dizer, de perdão.

No lugar da história, Lanzmann oferece a geografia. O que se vê constantemente nos filmes são lugares. Uma multiplicação de lugares;

e uma disjunção entre os locais de testemunho e os da lembrança. Entre aquela voz que está falando, hoje, em Washington ou em Zurique, e a percepção da relva crescida no lugar onde o que foi lembrado se passou. Uma estudiosa americana, Margaret Olin, escreveu um ótimo ensaio sobre topografia e geografia no filme, publicado na revista *Representations*.¹⁴ Uma frase dela resume o impacto dessas imagens: “o próprio solo parece implicado no assassinato de massa”. Sensação que só cresce, pela continuidade implícita desses eventos no presente. Muitas cenas nos mostram as pessoas hoje, nas cidades hoje; no contexto, isso parece afirmar a continuidade de uma história que ainda não acabou.

É como se a pergunta do poeta romântico Novalis – “Quem disse que a *Bíblia* acabou?” – fosse reapropriada por Lanzmann: “Quem disse que a *Shoah* acabou?” O que aconteceu não tem fim. Acabou a matança; mas seus efeitos, e para dar conta deles, estão longe de ter acabado.

O que o filme sublinha, de fato, é o gradual esquecimento do acontecido, uma espécie de esquecimento degenerativo. Contra isso se insurge um historiador como Hilberg – cujo depoimento, aliás, expressa uma carga enorme, mas controlada, de violência. Ele mesmo fala sobre isso. Tentar reduzir a violência desse evento, para ele, seria algo obscuro, assim como tentar chegar a uma explicação histórica. Não há explicação. Do ponto de vista de Hilberg, como de Lanzmann, a questão que importa é preservar o evento na sua incompreensibilidade. E isso exige, quase paradoxalmente, a recuperação das minúcias, as miudezas dessa operação de morte em escala industrial. “Eu me propus a não fazer grandes perguntas”, diz Hilberg. “Tinha a sensação de que sempre que eu fazia uma grande pergunta, acabava com uma resposta bem pequena.” *Big questions, small answers*. E vice-versa: para as perguntas pequenas, as respostas são quase infinitas.

O livro de Hilberg (*The Destruction of the European Jews*) não é outra coisa senão uma compilação detalhadíssima de pequenos fatos cotidianos, relativos à destruição dos judeus na Europa naquele período. O mesmo sentido está por trás do trabalho de Lanzmann como entrevistador, sempre em busca de detalhes, não de teses, obsessivamente

¹⁴ “Lanzmann’s *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film.” *Representations*, 57 (Winter 1997); p. 1-23.

interessado nos detalhes aparentemente mais triviais, mais prosaicos. A cor das caminhonetes de gás, exatamente quanto tempo era gasto para se levar um “transporte” do lugar X para o lugar Y, como os maquinistas faziam sua escala, entrava quem, saía quem etc.

Era o poeta Paul Celan que dizia que “a verdade está nos detalhes” (isso está numa carta a seu editor, escrita em 1964; e é uma transformação da frase de Flaubert: “Deus está nos detalhes”). E numa outra carta, anterior, ele já ensinava: “O que conta é a verdade, não a euforia”.¹⁵ Vamos ver, na seqüência, as formas como um poeta resiste à própria beleza da poesia, para que não ela não venha mascarar as coisas.

Outro autor que adota essa postura, mas de outro viés, vinculado à prosa, é o já citado Victor Klemperer. Nos *Diários*, ele diz para si mesmo uma frase que, com certeza, Lanzmann e Hilberg aprovariam: “Não são as coisas grandes que importam, mas a vida cotidiana da tirania, que vai sendo esquecida”.

O filme *Shoah*, de sua parte, esforça-se para recuperar os detalhes, para ser capaz de enxergar o acontecido por dentro. Esse é um evento com relação ao qual, por definição, a gente está sempre do lado de fora. Não existe acesso ao que é incompreensível. Mas o filme procura nos colocar perto, para não dizer dentro do evento. “A verdade está nos detalhes.” Isso define também uma relação entre verdade e limite: o limite da sua própria verdade e a impossibilidade de dizer aquilo que precisa ser dito.

A multiplicação de detalhes torna-se, ainda, uma estratégia de resistência à canonização do holocausto. O problema com o filme é que em muitos momentos ele se aproxima do contrário. Também corre o risco, talvez inevitável, de fixar esse evento, conferindo a ele uma tonalidade literária particular, ao redigi-lo em forma escrita; e vale a pena, nesse sentido, comparar duas edições diferentes do texto do filme: a original francesa, que o próprio Lanzmann preparou, e a americana.

O texto escrito, nos dois casos, é de natureza muito incomum. Prática, a seu modo, uma negação das imagens análoga à que caracteriza o filme na tela. Não há nenhuma referência, no texto, ao que se

¹⁵ Carta a Jean Firges, 2/12/58; em: Firges, “Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans”, *Muttersprache* 72/9 (1962), p. 266. Ver também o texto para o *Almanaque Flinker* (1958). Em: *Gesammelte Werke*, v. 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983).

vê na tela, nem uma única indicação do que se dá com as imagens. Só o que se lê é o nome de cada pessoa, no início das falas. (Ou a indicação: “outro homem”, “um balconista” etc.). As perguntas do narrador, anônimo ao longo do texto, vêm em itálico. É isso. Só as palavras: muito seco, muito estranho.

Na edição americana, a diagramação é convencional. Blocos de texto, em parágrafos. Já o texto em francês dispõe as frases na página de modo especial. É como um livro de salmos. As falas estão divididas e a pontuação rítmica da fala sugere a diagramação dos *Salmos*. O que é uma decisão de Lanzmann, porque as pessoas não estão entoando salmos, estão dando respostas. Ler o texto em francês ou inglês, portanto, causa uma impressão completamente diversa. E esse é um dos pontos em que o esforço de anticanonização do holocausto parece traído pelo próprio Lanzmann. Na edição do texto do filme, cada fala de cada testemunha foi transformada em poesia bíblica. Resta saber se a edição das imagens não estaria fazendo involuntariamente o mesmo. (Não creio que faça; mas a pergunta merece ser levantada.)

Falamos no início sobre os efeitos continuados da *Shoah*, até hoje, sobre as mais variadas áreas da cultura. Vale a pena, nesse sentido, ler alguns poemas de Celan – por consenso, o maior poeta judeu da segunda metade do século 20; para alguns, o maior poeta, judeu ou não judeu, e não só da segunda metade, mas do século inteiro. De toda sua obra, o poema mais conhecido, sem dúvida, é “*Todesfuge*” (“Fuga da Morte”, numa tradução insatisfatória, porque sugere que se está fugindo da morte, quando a idéia original não carrega essa ambigüidade: é uma “fuga” só no sentido musical). Esse é um poema de 1944. Foi, de fato, o primeiro poema publicado de Celan. Tornou-se ao longo dos anos o poema canônico da literatura do holocausto; inclusive (e desde logo) na Alemanha. Até mini-séries de televisão se valem de expressões que vem de “*Todesfuge*”. (“O leite negro da aurora” e “a morte é um mestre da Alemanha” são versos tão conhecidos para os alemães quanto, para nós, o “Tinha uma pedra no meio do caminho” de Drummond, ou o “Vou-me embora pra Pasárgada” de Bandeira.) O poema está em toda antologia de literatura alemã moderna. E foi justamente esse poema que provocou o famoso comentário de Adorno, para quem “escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie”. Isso teria sido uma resposta não ao poema, mas ao que ele provocou, o modo como foi imediatamente acolhido, da forma mais inadequada, como um canto de perdão. (É bom que se frise esse ponto, porque

Adorno jamais criticou Celan. Pelo contrário, tinha um projeto de escrever um livro inteiro sobre ele. Celan, para Adorno, era o maior autor europeu contemporâneo, juntamente com Samuel Beckett.)

A tradução que vamos ler não tem maiores pretensões. O ideal, claro, seria ler em alemão. Celan é muito difícil de traduzir – inclusive, nesse caso particular, pela dimensão musical dos versos.¹⁶

Leite negro da aurora o bebemos à tarde
manhã meio-dia e à noite
bebemos e bebemos
cavamos uma cova no ar lá não se deita apertado
Na casa mora um homem que brinca com cobras escreve
quando escurece ele escreve para a Alemanha teus cabelos de ouro Margarete
escreve e vai até a porta e as estrelas estão brilhando ele assobia para a chamar
seus

[cães
assobia para os seus judeus virem para fora e manda cavar uma cova na terra
nos manda tocar para a que comece a dança

Leite negro da aurora o bebemos à noite
manhã meio-dia e à tarde
bebemos e bebemos
na casa mora um homem que brinca com cobras escreve
quando escurece ele escreve para a Alemanha teus cabelos de ouro Margarete
teus cabelos de cinza Sulamith cavamos uma cova no ar lá não se deita apertado
Ele grita mais fundo vocês aí e os outros cantando e tocando
pega o porrete que traz à cintura seus olhos são azuis
mais fundo vocês com essas pás e os outros tocando para a dança

Leite negro da aurora o bebemos à noite
manhã meio-dia e à tarde
bebemos e bebemos
na casa mora um homem teus cabelos de ouro Margarete
teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com as cobras

¹⁶ Entre as inúmeras traduções da obra de Celan, vale a pena consultar, em português, *Sete Rosas Mais Tarde - Antologia Poética*, trad. de João Barrento e Y. K. Centeno (Lisboa: Cotovia, 1993), e *Cristal*, trad. de Cláudia Cavalcanti (São Paulo: Iluminuras, 1999); em inglês, *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, trad. de John Felstiner (New York: Norton, 2001); em francês, *Choix de Poèmes*, trad. Jean-Pierre Lefebvre (Paris: Gallimard, 1998).

Ele grita toquem mais doce a morte a morte é um mestre da Alemanha
 grita um tom mais escuro nas cordas depois vocês vão subir como fumaça ao
 céu
 depois vão ter uma cova nas nuvens lá não se deita apertado

Leite negro da aurora o bebemos a noite
 ao meio-dia a morte é um mestre da Alemanha
 manhã e tarde bebemos e bebemos
 a morte é o mestre da Alemanha seus olhos são azuis
 te acerta com balas de chumbo direto no alvo
 na casa mora um homem teus cabelos de ouro Margarete
 atíça seus cães contra nós nos concede uma cova no ar
 brinca com suas cobras e sonha a morte é o mestre da Alemanha

teus cabelos de ouro Margarete
 teus cabelos de cinza Sulamith

Shoshana Felman lê esse poema, entre outras coisas, como a passagem da linguagem pela violência e a passagem da violência pela linguagem¹⁷ – uma entre centenas de interpretações; e não vamos nem começar a comentá-las. Mas podemos tentar responder, ao menos, essa questão básica: qual o gênero do poema? Que tipo de poema ele é? Resposta: uma canção. Chama-se “Fuga da Morte”; mas, na verdade, o nome original, na primeira versão do poema, era “Tango da Morte”. A “fuga” muda o registro, fazendo referência a uma forma musical erudita, associada, por excelência, à tradição alemã. Mas não é uma fuga: é uma canção de taverna. Aquele tipo de canção de choperia, que remonta a uma tradição medieval e que se escuta, até hoje, em qualquer *Bierhaus*. Uma canção como as que se canta empunhando um caneco de cerveja; só que o tema não condiz com a “música” – ou será que sim?

Por que esse poema era inaceitável para Adorno? Porque para ele só se podia rejeitar qualquer forma de tratamento musical desse assunto; e quanto mais sofisticado, quanto mais bem elaborado, pior. Vocês percebem a forma como elementos do texto vão sendo repetidos, permutados, combinados. O poema constrói, aos poucos, a disjunção entre as figuras de Margarete e Sulamith. E Adorno achava que isso era uma obscenidade. Não se pode tratar daquele evento “artisticamente”. Não se pode fazer uma fuga. E o poema em questão é especialmente eloquente e musical.

¹⁷ No ensaio “Educação e Crise”, em *Catástrofe e Representação*, op. cit.; p. 41ff.

A poesia de Celan mereceria um comentário muito maior; mas aqui não é o momento. Só não posso deixar de mostrar para vocês algum exemplo da poesia que ele veio a escrever anos depois. Num período “médio” de sua carreira, Celan escreveu alguns poemas que ficam sem dúvida, entre os maiores poemas de língua alemã do século. Esses poemas ainda guardam algum vínculo com a tradição modernista de autores como Rainer Maria Rilke (de quem Celan gostava especialmente). São poemas lindos, que se esforçam para atingir um ascetismo qualificado, para além da própria beleza. Mas Celan é vencido, a contragosto, pela beleza de sua poesia.

Até que alguns anos mais tarde, já em sua última década de vida (Celan se matou em 1970, aos cinqüenta anos de idade), ele se põe a escrever um poema como esse:

DAS POSAUNENSTELLE

tief im glühenden
Leertext,
in Fackelhöhe
im Zeitloch:

hör dich ein
mit dem Mund.

A PARTE DA TROMBETA

funda na brasa do
texto vazio,
na altura das tochas,
no furo do tempo:

escuta-te
com a boca.

Não espero que vocês façam aqui, à primeira vista, uma interpretação de um poema desses. Só o que eu queria mostrar é o visível esforço de Celan para encontrar outra espécie de poesia. Um poema como esse, sem dúvida, é hermético: exige grande dose de trabalho antes que se possa voltar a ele com algo além de mero fascínio, ou estupefação. Feito esse trabalho, torna-se um poema de voltagem impressionante. Como tantos outros poemas dessa última fase, ele nos ensina a pensar uma outra espécie de poesia. (Por enquanto vamos deixar isso no ar, só uma promessa.) O que importa, agora, é perceber que aquele mesmo poeta capaz de fazer um poema ritmado, musical, de enorme sofisticação mas imediatamente acessível, vai se ver depois – por motivos que concernem também à nossa discussão do filme – compelido a escrever uma poesia desse tipo, uma poesia que absolutamente não se entrega, que resiste como pode a qualquer forma de sedução ou de beleza, que constrói uma outra idéia do que vem a ser isso que a gente chama poesia.

Se existe no filme um interdito às imagens, se *Shoah* é um filme baseado na proibição da imagem, aqui se tem outra espécie ainda de trauma. Um trauma dentro do trauma: um interdito às imagens, mas agora contra as imagens das palavras. Não é essa a diferença fundamental entre esse poema e o anterior? “*Todesfuge*” é absolutamente cheio de imagens, todo construído a partir de imagens. Já aqui Celan quer uma poesia sem imagens, ou onde o uso das imagens e das metáforas se vê constrangido por uma carapaça de ilegibilidade, exigindo outra espécie, não espontânea, não natural, de interpretação.

A linguagem do poema desses funciona segundo outros parâmetros. É de uma reticência muito marcada. O poema não está “aqui”, na página; mas entre essas palavras e um outro texto que se precisa construir, a partir de referências externas. O poema é um campo de convergência para todas essas referências (no caso, uma série de elementos bíblicos, ligados à liturgia e em particular ao *shofar*, a “trombeta” do título/primeiro verso); e a poesia vira um campo de forças, sem topologia definida. O esforço de interpretação, que cada um tem de fazer por si, torna a leitura uma atividade intensa, marcadamente individual, resultado de um engajamento vivo. E, como escreveu Stéphane Moses, na leitura dessa poesia, não só o passado entra em relação “com os terrores de hoje”, mas pode-se perceber o presente “à luz (ou melhor, à sombra) do trauma do passado”.¹⁸

Vamos voltar ao filme. Que papel cabe à imagem num filme sobre a *Shoah*? O que é uma imagem, afinal? Ao que Lanzmann resiste, com tanta força? Partindo do óbvio: uma imagem não é a realidade à qual se refere. É sempre uma representação – uma representação metafórica, o que pode ser difícil de enxergar no cinema. A construção da imagem no cinema é equivalente à construção de imagens numa obra literária. E toda imagem é uma metáfora daquilo a que se refere. Ao que Lanzmann está resistindo? Exatamente a isso: à possibilidade, ou legitimidade de uma construção metafórica daquele evento.

¹⁸ No verbete sobre Celan em Sander L. Gilman e Jack Zipes (Org.), *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996* (New Haven: Yale University Press, 1997); p. 719. Stéphane Mosès também escreveu um excelente ensaio especificamente sobre esse breve poema: “*Paul Celan: Die Posaunenstelle*”, em: Mosès (Org.), *Spuren der Schrift: Von Goethe bis Celan* (Frankfurt: Suhrkamp, 1987). Ver também Jean Bollack, “‘*Die Posaunenstelle*’ von Paul Celan”, em *Celan-Jahrbuch*, 4 (1991); p. 39-53.

E como se resiste à metáfora, quer dizer, ao figurativo? Com o literal. Ao longo do filme, chamam a atenção os pedaços concretos dessa história, que se preservaram, de alguma forma, até hoje. Fragmentos, que vieram dar na praia do presente. Exemplo: na entrevista com Raul Hilberg, uma planilha do horário de trens que levavam judeus para Auschwitz. Não é uma cópia, é o próprio pedaço de papel, carimbado, com anotações. Ou a discussão sobre certo diário: o próprio diário, que se vê nas mãos de Lanzmann. Ou, ainda, aquele que talvez seja o acidente mais chocante do filme inteiro, no final da primeira parte. A princípio, não se entende exatamente o que está acontecendo. Estamos todos, visualmente, por identificação, dentro de uma caminhonete, num vale industrial da Alemanha. Estamos no vale do Ruhr, com fábricas, chaminés, fumaça subindo; e escuta-se a voz de Lanzmann lendo detalhadamente um documento técnico, especificações para melhorias nos caminhos de transporte de prisioneiros para morte por gás. Coisas como a instalação de lâmpadas – as lâmpadas andam quebrando e, no escuro, o “carregamento” causa problemas, porque no escuro eles tentam se jogar para fora e isso acaba às vezes desgovernando a caminhonete. E assim por diante. Tudo muito detalhado, lido com frieza por Lanzmann. É só a leitura desse documento – assinado, ainda por cima, numa ironia involuntária, por um sujeito chamado Just (“Justo”). O nome da fábrica que produz essas caminhonetes, e onde foi redigido o memorando que estamos ouvindo, é “Sauer”. E o que se vê, então, à medida que a caminhonete vai andando, e a gente vai ouvindo essa descrição, é chocante. Atrás da “nossa” caminhonete, vem vindo uma outra. A câmera faz um foco fechado, e vai afinando o foco até que se consegue ler a marca: Sauer. Assim termina a primeira parte do filme.

Esse tipo de imagem é o único que Lanzmann nos permite ver. Não é uma imagem para traduzir o acontecido. Aliás, Lanzmann já declarou que se alguém, por acaso, lhe oferecesse uma filmagem documental das câmeras de gás, se existisse algum filme mostrando o que se passou dentro de uma câmara, ele o queimaria.¹⁹ Precisamente para não transformar aquilo que não pode nunca ser domesticado, jamais acomodado ou “compreendido”, em mais um repertório de imagens, mais um gênero de cinema – um entre milhares neste mundo onde tudo aspira à condição de filme. Mais uma das formas de esquecimento, contra a qual esse filme se rebela.

Os fragmentos recolhidos por Lanzmann não são propriamente imagens. Cada coisa dessas vem mesmo do passado, sem tradução

anterior. Cada pedaço estava lá; e continua aqui, com a força enigmática da concretude. A interpretação do evento parte da presença tangível desses objetos ao nosso redor. Para quem tiver olhos para ver.

Da mesma forma, o que se vê desde o início do filme? Rostos. Rostos de pessoas que estavam lá, que são, elas mesmas, o evento. E paisagens: as mesmas paisagens.

Celan dizia que a poesia tinha de partir do evento, mas corria sempre o risco de se transformar na construção do erro. A única construção legítima seria a de uma identidade – uma identidade pessoal. A única possibilidade de resposta. E não é isso o que o filme faz? Falamos no início na canção de Srebrić, descendo o rio em Chelmno, numa canoa. A mesma canção aparece no fim. E não é por acaso, nem apenas para dar um fecho circular convencional à narrativa desse filme sem narrativa.

O que acontece naquela canção? O que é tão tocante? Exatamente aquilo que é sempre tocante numa canção, que é a relação entre voz e palavra, ritmo e silêncio, em cada pessoa canta. Isso é intraduzível. É interno. Não há analogia. Isso é sempre um encontro único. E se isso acontece na canção do barqueiro, não é ilegítimo pensar no filme inteiro como um grande coral de vozes, de vozes dissonantes entre si. A cada testemunho, cada testemunha não deixa de encarnar, mais uma vez, essa definição absoluta do que é uma pessoa, essa pessoa, no extremo oposto do apagamento universal exercido no passado. Na escolha dos depoimentos, chama a atenção sempre o caráter único da relação que existe entre a voz e as palavras que estão sendo ditas.

Chegamos, assim, a um ponto muito particular, nesse território difícil em que estamos metidos desde o início da nossa conversa, entre a arte e a história. O encontro de voz e palavra é exatamente aquilo que permite o testemunho. Um testemunho possível, por isso mesmo, daquilo que é irrepresentável. E é isso que faz de nós todos, também, que estamos assistindo, é o que nos torna ouvintes deste testemunho. Condenados a ouvir, e a sofrer o trauma secundário de um testemunho à testemunha.

¹⁹ Ver um registro de uma discussão com o diretor na universidade Yale, “*Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990*”, *Yale French Studies*, n. 79 (1991). Ver também, de Lanzmann, o ensaio “*Les Non-lieux de la mémoire*”, em M. Déguy (Org.), *Au sujet de Shoah: le Film de Claude Lanzmann* (Paris: belin, 1990).

Eu dizia no início que esse evento tem repercussões muito fortes, muito significativas não só para a história, mas para a produção da arte em geral, até hoje, mesmo em vertentes de outra natureza, que não fazem qualquer referência à *Shoah*.

Diria mais: acho que é só assim que se pode entender, agora, num sentido completamente novo, a frase do grande crítico vitoriano Walter Pater, para quem “todas as artes aspiram constantemente à condição de música”.

“NÃO CONSIGO ME LEMBRAR DE ESQUECER VOCÊ”: *MEMENTO* DE CHRISTOPHER NOLAN, OU OS REFLEXOS DO TRAUMA NO CINEMA

Márcio Seligmann-Silva

(UNICAMP)

A relação íntima e indissociável que existe entre cinema e choque constitui um lugar comum ao menos desde os escritos de W. Benjamin e de S. Kracauer.¹ Para estes autores o cinema é o local privilegiado de apresentação do real enquanto uma seqüência violenta de choques. Para Benjamin, ainda, o cinema teria a capacidade de democratizar o espaço onírico – antes restrito a cada uma de nossas cabeças – assim como a de revelar nosso inconsciente ótico. O filme *Memento* (2000) de Christopher Nolan, com roteiro de autoria dele e de seu irmão, Jonathan Nolan, encontra-se dentro de um seleto grupo de produções cinematográficas contemporâneas que procura levar às últimas conseqüências este potencial do cinema descrito por Benjamin e Kracauer.

Se é verdade que esta tese que vincula o cinema ao choque pode ser universalizada já devido à própria montagem/corte como momento

¹ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduktzierbarkeit”, in: *Gesammelte Schriften*, Organizado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. VII, p. 350-384 e S. Kracauer, *Theorie of Film. The redemption of Physical Reality*, New York: Oxford UP, 1960.

essencial do filme, não é menos verdade que esta montagem e os “cortes” podem ser “domesticados”. Restaria, nestes casos, o conteúdo “violento” dos filmes. Este pode ser visto, com efeito, em uma miríade de produções filmicas e seria difícil ver aí algum mérito específico do diretor.

Memento, enquanto apresentação da violência que marca a sociedade moderna, vincula-se mais à vertente do cinema *noir* de representação do indivíduo fragmentado na sua identidade e que explora as descobertas da psicanálise. Mas ele também é um fruto do seu tempo – ou seja, da virada do século XX para o XXI; de uma sociedade marcada pela onipresença de imagens e simulacros; de um mundo que, diante da possibilidade de sintetização e manipulação genética da vida, vislumbra o “ser-humano” com outros olhos, como uma espécie de “suporte” para inscrição de informações. Nesse sentido poderíamos perceber relações, a primeira vista improváveis, entre *Memento* e *Matrix* (1999), dos irmãos Larry e Andy Wachowsky, que apresenta o mundo como uma espécie de alucinação gnóstica, ou “memória” de uma máquina, e os seres humanos como meros portadores de “memórias” que podem ser *downloaded* ou *deleted* a qualquer momento. O mesmo vale para a visão futurística do filme, aparecido quatro anos antes, *Johnny Mnemonic* (1995), de Robert Longo, com roteiro de William Gibson (e com o mesmo ator que veio a protagonizar *Matrix*, Keanu Reeves). Nesse filme nosso cérebro se transforma em *hard-disc* e pode ser utilizado para contrabandear informações industriais. Em suma, no nosso mundo bio-robótico a questão do ser humano como um arquivo mnemônico torna-se cada vez mais presente.

Mas é evidente, por outro lado, que *Memento* não tem nada de ficção científica. Muito pelo contrário: o seu tempo é o do absoluto presente. Ele é uma encenação do funcionamento de nossa memória enquanto um meio de registro escritural, sujeito à duração, mas também a ser apagado. Assim como na história da neurologia e do mapeamento do cérebro e localização de suas funções, a análise do cérebro de pessoas com distúrbios neurológicos (e de memória) desempenhou (e desempenha) um papel fundamental, do mesmo modo neste filme a memória de seu protagonista, Leonard Shelby, foi apagada por um acidente. O estudo da memória parte de um caso de sua extrema deformação. Leonard, apesar de afirmar três vezes no filme que não sofre de amnésia, é portador de um tipo específico de amnésia, a saber, a amnésia anterógrada, que é caracterizada pela incapacidade de

registro de novas informações. Nas pessoas portadoras deste distúrbio, não existe a passagem da memória de curta duração (que dura apenas alguns segundos) para a de longa duração. Seu aparelho perceptivo, por outro lado, que constitui o nosso *scanner* do mundo, não foi afetado pelo acidente.

O mundo de Leonard é, portanto, o do agora quase que absoluto. Mas esse tipo de amnésia não é global: Leonard recorda-se do que ocorreu antes de seu acidente... ou ao menos acha que se recorda. Ele vive encarcerado em um presente que, como em uma telescopagem, compacta o presente com o tempo do seu acidente: um golpe que recebeu na cabeça, ao ser jogado no espelho do banheiro de sua casa, quando tentava salvar sua esposa, que estava sendo atacada por dois estupradores. A vida de Leonard resume-se, após este acidente, a uma tentativa de vingança do assassinato de sua mulher. Sua memória transforma-se totalmente em *ménis*, ira e desejo de vingança, restituição de sua vida e de sua esposa: superação do mal do passado.

Este esquema – épico e trágico, em termos da história dos gêneros – é readaptado em função da amnésia de Leonard. Sua frase: "Can't remember to forget you", que ele dirige em pensamentos à esposa, é o *leitmotiv* do filme. Sua vida é este eterno *memento mori* (recordação da morte, nome, aliás, do conto de Jonathan Nolan que inspirou o roteiro). Ele se pergunta ainda, dramatizando este enclausuramento no presente do acidente: "How can I heal if I can't feel time?". O bálsamo do tempo não atua sobre ele e sua vontade de vingança. Leonard representa, neste sentido, o vingador por excelência. Seu cérebro, danificado pelo acidente, condena-o ao tempo infernal do eterno retorno.

Sua "placa mnemônica", lembrando a metáfora grega de nossa memória como uma tabuinha de cêra, ficou imune às tentativas do presente de se inscrever nela. Como lemos na famosa passagem aristotélica do seu *De memoria et reminiscentia*:

em certas pessoas, *Aristóteles escreve*, devido à incapacidade ou idade, a memória não se dá mesmo sob um forte estímulo, como se o estímulo ou selo fosse aplicado à água que corre; enquanto em outras, devido ao desgaste, como em paredes antigas de prédios, ou à dureza da superfície de apoio, a impressão não penetra. Daí os muito novos e os muito velhos terem memória fraca; eles estão no estado de fluxo: o jovem devido ao seu crescimento, o idoso, devido à sua decadência. Pelo mesmo motivo, nem o muito veloz, nem o muito vagaroso parece ter

boa memória, os primeiros são mais úmidos do que deveriam ser e os últimos mais duros; nos primeiros a imagem não permanece na alma, e nos últimos ela não deixa nenhuma impressão (450b 1-10)

Teddy, o policial corrupto que procura “ajudar” Leonard no filme, afirma que nada *sticks*, grava-se, no cérebro deteriorado de Leonard.

Já outra “amiga” de Leonard reclama dele viver *blissfully ignorant*, como se fosse uma espécie de benção ele não se recordar dos percalços do dia a dia. Mas o seu “esquecimento” (que, na verdade, também é um *excesso de memória*, a saber, da memória do mal passado) está longe de ser *blissful*. Não se trata aqui de elevação mística ou de esquecimento feliz, como o dos comedores de lótus da *Odisséia* que conseguiram seduzir com a promessa de esquecimento alguns companheiros de Ulisses. Leonard tem como objetivo não a volta ao lar: sua Ítaca é, antes, a vingança dos assassinos de sua mulher. Ele está condenado às penas de seu eterno presente, do eterno retorno de seu desejo de vingança sem direito a um verdadeiro esquecimento e, *last but not least*, está fadado a ser um pião na mão de aproveitadores que abusam de sua desmemória.

Se em um determinado momento Natalie, para seduzir Leonard, afirma que ambos são “sobreviventes”, ou seja, são *superstes* (sobrevivente e testemunha, em latim), passaram perto e sobreviveram à morte, Leonard em outra situação, autodefine-se como alguém que está sempre *despertando*: “Like you always just woke up”. Este local do despertar – tão tematizado por W. Benjamin, como um local enfeitado mas também prenhe de potencialidades – é um “encontrar-se entre dois mundos”, o do sonho e o da vigília, no qual não se pode definir de modo claro onde um termina e o outro começa. Esta idéia novamente nos desloca para a questão do nosso mundo como virtualidade e memória. Leonard tenta convencer-se de que existe um mundo real fora de sua cabeça: “I have to believe in the world outside my own mind”, ele fala para si. Por outro lado o sono, como escreveu Paul Valéry, é esquecimento: “S’endormir c’est oublier”.

Mas a tarefa de quem desperta é a interpretação e análise dos sonhos. Daí Leonard ser comparado, no filme, a um Sherlock Holmes ou a um índio leitor de trilhas. A lista poderia ser estendida: Leonard como psicanalista de sua “estória”, ou como hermeneuta; e ainda: como espectador de si mesmo, de sua “fita”. Quando Burt, o porteiro

de seu hotel, tenta enganá-lo dizendo que ele não está no seu quarto, Leonard o contradiz mostrando-lhe, orgulhoso, um saco de papel com a sua letra: a caligrafia é o homem... Leonard sempre foi um "investigador". Antes de seu acidente, ele trabalhava com esta função para uma empresa de seguros. Ele tinha se especializado, como ele mesmo o afirma, em detectar quando os signos tinham um significado errado ou mentiam. Na sua "condição especial", ele se agarra a este saber na sua busca de pistas para encontrar o "culpado". Ele sabe que não só a sua memória é débil: "memory is unreliable" ele afirma, assim como "testimony is unreliable" e "interpretation is not a record". Só "os fatos" interessam a Leonard: a questão é encontra-los, ou, falando em termos da atual teoria da memória: como construí-los.

O filme de Nolan incorpora outra conseqüência fundamental desta vida como eterno despertar e busca de pistas. Seu fruto é uma temporalidade "invertida" (*backwards*). A vingança (*revenge*) de Leonard se dá como uma volta, um andar para trás que Nolan literalizou ao apresentar as cenas com a cronologia invertida. Em termos cinematográficos a construção não é das mais simples: assistimos à sucessão de cenas cujos inícios são repetidos no final de cenas posteriores para que o espectador possa juntar os pedaços do quebra cabeça: assim como Leonard constrói um grande esquema, que ele cola no seu quarto de hotel, onde traça setas, escreve nomes e cola fotografias na sua busca para resolver seu problema e encontrar o culpado do assassinato de sua mulher. Por outro lado, estas cenas, em cores e cronologicamente "invertidas", são intercaladas com cenas preto-e-branco e cronologicamente "corretas". O "pb" é a cor do passado, dentro de uma convenção cinematográfica bem conhecida de todos. Assim, o espectador descobre que as cenas "pb" ocorreram cerca de uma semana antes da parte em cores. A passagem do "pb" para a cor se dá apenas na última cena "pb", já próximo ao fim do filme: em um entrecruzar – proustiano – entre passado e presente, que não por acaso ocorre logo após um assassinato (de Jimmy) e enquanto Leonard mira a fotografia do cadáver: uma alusão tanto às fotografias documentais da polícia, como à tradição da foto *post-mortem*.

Cadáver vem de *cadere*, "cair" em latim, assim como o verbo português "esquecer" tem a mesma origem etimológica. Deixamos cair o passado no esquecimento, assim como um corpo sem vida cai. Memória e culto do mortos, por outro lado, sempre estiveram intimamente ligadas: ou seja, memória e esquecimento – tendo ambos a

morte em seu núcleo – sempre andam de mãos juntas e esta obra de Nolan é uma das reflexões contemporâneas mais inteligentes sobre este fato.

Este filme está cheio de referências a diversos sistemas de escritura, a começar pela escrita de bilhetes e listas², passando pela tatuagem, pela fotografia, pela fotocópia, pelo livro, a secretária eletrônica, o arquivo de polícia (rasurado, com páginas faltando... como a memória do protagonista) etc. Leonard afirma ter tido um caso, quando era investigador na Companhia de Seguros, de um homem, Sammy Jankis, que havia perdido sua memória. Para Leonard ele não possuía sistematicidade. Ele acredita que poderia superar seu *handicap* com base em um organizado sistema de anotações.³ Ele anotava sobretudo “os fatos” referentes à sua esposa e ao “culpado”. Como no filme de Martin Scorsese, *Cape Fear* (1991), onde Robert de Niro faz papel de um “maníaco” que tem seu corpo coberto por tatuagens que fazem do seu corpo um arquivo, do mesmo modo o corpo de Leonard é um arquivo “vivo” de sua história e da sua busca. Uma das inscrições no seu torso também está *backwards* e ele a lê diante de um *espelho*: “John G. raped and murdered my wife”.

Já as fotografias, que ele tira a toda hora com sua polaróide, também podem lembrar no filme uma das primeiras definições que a fotografia recebeu no século XIX: um “espelho com memória”, nas palavras de O. Wendell-Holmes de 1859. Enquanto escritura luminosa, a fotografia tem sido desde sempre comparada à memória. Apesar de ser mais fixa e ter suas imagens mais icônicas que as de nossa memória, ela também é marcada pelo jogo complexo, espectral, que une a presença e a ausência em um mesmo tempo-espço. A busca de Leonard se resume no drama contido nesta aporia: como resolver a presença contínua do espectro de sua esposa ausente.

² Natalie ironicamente comenta: “Must be tough living life according to a few scraps of paper. Mix up your laundry list and your grocery list, you’ll be eating your underwear.” No conto de Jonathan Nolan, “Memento mori”, também lemos, mas sem ironia: “Lists are the only way out of this mess.”

³ Vale lembrar que Aristóteles no seu *De memoria et reminiscencia* já destacara que a recuperação dos dados arquivados na memória dá-se via ordem e associação. Leonard organiza seu arquivo na extensão de sua própria pele e utiliza o princípio da associação a partir de suas fotos.

O dispositivo fotográfico é utilizado também no filme para encenar o movimento de inscrição e apagamento dos rastros e traços na memória. A primeira cena, a única verdadeiramente de trás para frente, se abre com Leonard sacudindo freneticamente a fotografia do corpo de Teddy, cuja imagem vai se apagando até a chapa fotográfica entrar novamente na polaróide, a bala que estava no chão voltar para o revólver e o morto voltar a viver. Mas este morto não é a esposa de Leonard, e sim mais um dos "culpados": o círculo da temporalidade infernal está apenas repetindo mais um vez a "estação" do assassinato, para em seguida continuar a girar no mesmo eixo. Na fotografia que desaparece, ao invés da revelação, há como que a apresentação da "velação" da chapa fotográfica que perde a imagem aos poucos: assim como as imagens da cena do trauma velaram a chapa mnemônica do cérebro de Leonard.

A vingança deveria servir de borracha para este passado que ofusca as demais cenas de sua vida: mas Teddy afirma que este apagamento é impossível. Leonard, afinal de contas, já matara mais de um "culpado", para em seguida se esquecer desse fato e se lançar novamente na sua busca ao mesmo tempo infinita e pontual no seu eterno presente. Diferentemente das fotografias que são queimadas por Leonard, para apagar o passado, ou das frases que ele rasura, este passado traumático, de modo característico, não pode ser obliterado assim como as tatuagens sobre sua pele não podem ser apagadas.

O espelho aparece não só como superfície onde se lê uma dessas tatuagens de Leonard, ou, na nossa leitura, como uma metáfora da fotografia. Ele também surge enquanto metáfora da memória e da identidade. Leonard fala, em uma frase digna de Machado de Assis, que "we all need mirrors to remind ourselves who we are." Se não temos memória, mais do que nunca o espelho pode nos indicar "quem somos" – ou "onde estamos". O filme abre com a frase, de um Leonard evidentemente "despertando", "Where are you" e se encerra com as palavras: "Where was I?" Enquanto metáfora da memória o espelho também encontra-se representado na mencionada cena da briga fatídica de Leonard: a choque de sua cabeça espatifa justamente um espelho. Sua identidade/memória fica em cacos que não podem mais ser juntados.

A continuação desta mesma cena do acidente traz mais uma importante metáfora da memória. Leonard desfalece no chão do banheiro. O sangue se espalha sobre os ladrilhos, que tem um motivo

sextavado, como as colmeias. Um dos ladrilhos é preto: como o furo na memória de Leonard que não o deixa ver a sua história. As colmeias tradicionalmente, desde a Idade Média, representam a memória, enquanto depósito de riquezas/saber colhidos nos florilégios da escritura.⁴ Coincidência?

O filme de Christopher Nolan, baseado no belo conto de seu irmão Jonathan, “Memento Mori” (que conta a história de um desmemoriado preso no seu quarto de hospital e na sua temporalidade de “10 minutos”), merece uma leitura em muitos níveis que, infelizmente, não poderia levar adiante aqui neste espaço. Limite-me a indicar algumas pistas. Um de seus aspectos mais interessantes é o referido modo como o filme iconiza (literaliza) o drama de memória de seu protagonista. O filme se transforma em um verdadeiro *quiz* e os espectadores são desafiados em sua capacidade mnemônica para montar a seqüência do filme. Existem certas marcas e pistas que nos auxiliam: como as marcas de violência no rosto e Natalie. A estrutura “invertida” da parte colorida do filme remete novamente à imagem invertida do espelho: e ao fato de que, como dizia Walter Benjamin citando Friedrich Schlegel, “o historiador é um profeta às avessas”. Primeiro porque só estudamos o passado a partir do presente e nosso movimento é sempre, por assim dizer, inverso com relação ao curso da história. Ou seja, constitui um artifício tradicional a narração cronologicamente ordenada: se fossemos “fiéis” ao movimento do nosso saber, deveríamos escrever história partindo do presente em direção ao passado mais distante. Este é, de resto, o movimento de nossa memória. Em segundo lugar porque escrevemos sobre o passado com os olhos voltados para o futuro. Mnemosine rege o passado e o futuro: não existe memória sem perspectiva futura. Na memória traumática de Leonard, por outro lado, Nolan encena não apenas esta “reversão” da nossa visão tradicional da história, mas a pontua com *flashbacks* do passado e sobretudo do momento do acidente. A vida de Leonard resume-se, por assim dizer, em termos freudianos, a um *Agieren*, ou *acting-out*, deste passado que não passa. Ao invés de integra-lo em um discurso sobre sua vida, ele atua a partir desse passado espectral. Sem a memória – a “mais épica de nossas

⁴ Cf. Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge UP, 1990.

faculdades", para recordar Benjamin mais uma vez – a narrativa não pode se concretizar. O filme de Nolan apresenta esta impossibilidade de narração a partir de um complexo sistema que visa desmontar a narrativa tradicional do cinema.

Portanto Nolan (ambos) não quer facilitar a tarefa de seus "leitores". A história narrada não se resolve. Na versão em DVD – que, com seus "extras" e possibilidades de navegação hipertextual, explicita ainda mais a questão da memória como topografia intimamente dependente de seu suporte – oferece-se ao espectador a possibilidade de ver o filme na "ordem correta", cronológica. É claro que isso "mata" o filme e destrói sua estrutura em forma de *quiz*, quebra cabeça, que mantém tudo em suspenso. (Nesse ponto contradigo uma fala da esposa de Leonard, em um de seus *flashbacks*, que afirma gostar de sempre reler o mesmo livro e que o suspense não importa para ela...) Esta apresentação cronológica – que coloca o filme na linha tradicional e falsa do tempo – tampouco ajuda a solucionar a sua trama. O espectador fica sem saber até onde vai a "realidade", onde inicia-se a "loucura amnésica" de Leonard e as "mentiras" de seus "amigos". O alter-ego de Leonard, Sammy Jankis, seria apenas uma criação de sua cabeça?⁵ Se Leonard, como afirma Teddy falando a ele, "constrói a sua própria verdade", "make up your own truth", e "brinca" de montar seu quebra cabeça sempre novamente, assim como ele monta e remonta o arquivo de polícia com o dossiê sobre seu caso, então devemos acreditar na frase de Leonard: "Do I lie to myself to be happy [...] yes". Seguindo

⁵ No filme, Leonard afirma que Sammy Jankis eventualmente poderia sofrer da síndrome de Korsakoff, ou seja, de perda da memória de curta duração. Ele não aceita isso, pois acredita perceber uma expressão de reconhecimento na sua face ao encontrá-lo. De fato, uma das características desta síndrome é a incapacidade de reconhecer faces assim como a desorientação espacial e visual. Jankis teria tido seu hipocampo afetado em um acidente, a parte do cérebro justamente responsável, entre outras funções, pela passagem da memória de curta duração, para a de longa duração. Leonard narra como foi tentada uma cura de Jankis via condicionamento: a sua memória seria suplementada por uma memória mais mecânica, igual a que temos para movimentos relativamente complexos, como andar de bicicleta, nadar ou jogar ping-pong. Trata-se de uma memória do corpo, como a que o próprio Leonard tenta criar para si via disciplina. As suas tatuagens, anotações e fotografias seriam uma espécie de suplemento do suplemento, nessa tentativa de criar uma memória artificial.

estas *pistas*, o espectador fica “livre” para montar sua história (como que navegando no DVD do filme na direção que melhor lhe aprouver!), assim como Leonard a (re)constrói a cada segundo, partindo de “provas” que tem o mesmo descompromisso com “os fatos” que as marcas e rastros da memória que ele despreza.

No fim, o “culpado”, aquele que Leonard procurava, sugere-se, seria ele mesmo. Ou seja, a sua própria imagem: como que dentro de um espelho e inalcançável.

DO ASSASSINATO COMO UMA DAS BELAS-ARTES: CINEMA, LITERATURA E CRIME

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

(PUC - RJ)

A partir das duas últimas décadas do século XX, vem ganhando vulto, num panorama heterogêneo, caracterizado pela diversidade de tendências na ficção, uma vertente que retoma a narrativa policial para ajustá-la às grandes inquietações do mundo contemporâneo – a trama, girando em torno de crimes variados, está a serviço da reflexão sobre o extremo ceticismo epistemológico, responsável pela desqualificação do real e pela perda de referenciais na cultura pós-moderna. A convenção é resgatada para que se fale de impossibilidades – a começar pela impossibilidade de levar a sério as regras do subgênero.

A literatura e o cinema relêem, então, a tradição do romance policial, buscando os traços que, desde seus primórdios, já apontavam para a fragilidade das certezas que lhe deram origem. Edgar Allan Poe é revisitado, destacando-se, sobretudo, o caráter metalinguístico de alguns de seus textos, lidos, agora, num diapasão que paga tributo a Borges. Dialoga-se também com o filme *noir* da década de 40 e incorporam-se conquistas estéticas do melhor cinema europeu do pós-guerra, acirrando tendências que já estavam presentes nesse “cinema do simulacro”, para usar a expressão de Deleuze. Se a literatura problematiza cada vez mais a enunciação, o cinema problematiza cada vez mais o olhar – ambos questionam sem cessar a premissa epistemológica da objetividade do mundo, trabalhando com a opacidade

do significativo, ressaltando sempre as mediações que produzem o visível, em contraposição à idéia da imagem ou do texto como registro imaculado de alguma coisa que a eles preexistisse.

Num tempo em que a afirmação da realidade como totalidade independente do sujeito é vista como “neurose fundamentalista, reação regressiva de defesa contra a babel pós-moderna das linguagens e dos valores”, como quer Gianni Vattimo, o romance policial é citado para que sejam minadas as suas bases de sustentação, mais que isso, para pôr sob suspeita a pretensão, que subjaz a toda e qualquer narrativa, de imprimir um sentido aos fatos. Na modernidade tardia, que tende a associar verdade e totalitarismo, o primado da interpretação afasta a idéia de um conhecimento objetivo, abrindo espaço, tanto no cinema quanto na literatura, para um tipo de ficção na qual o grande crime de que se fala é o assassinato do real: os outros crimes que compõem o enredo tornam-se meros pretextos para que se aponte a falência de qualquer processo de investigação, porque não há nada a desvendar quando não há nada anterior aos discursos, nenhum referente externo. Se o crime foi sempre um tema recorrente na ficção, sua onipresença na produção atual, para além das exigências de ordem mercadológica, decorre da obsessão de tematizar o vazio de sentido causado pela perda do mundo verdadeiro.

O motivo do crime serve à focalização da crise de valores que torna obsoletas as polarizações que balizaram o pensamento moderno. Através dele se apontam as frágeis fronteiras entre o permitido e o proibido, chama-se atenção para o estatuto ambíguo da delinquência num momento em que tudo se reduz a puro jogo de regras flutuantes. A economia dos capitais voláteis, da valorização artificiosa das ações de grandes empresas, das fraudes contábeis, as guerras, que, como observou Hobsbawm, tendem a ser guerras permanentes, porque não têm início declarado e nem tampouco um fim definido, ou a guerrilha eterna, que já não visa conquistar o poder, são manifestações desse movimento no qual tudo gira sem possibilidade de ancoragem.

Daí decorre um tipo de narrativa que faz questão de se denunciar como mero truque ilusionista, zombando do leitor ou do espectador que não desconfia do que lê ou do que vê, que tende a absolutizar as versões que lhe estão sendo apresentadas no texto ou na tela. À diferença das inúmeras obras que, no passado, já trabalhavam a questão do relativismo da verdade, a ficção atual não apenas tematiza o problema, mas se estrutura a partir dele, fazendo o público

perder-se no labirinto de desmentidos que a constitui. A narrativa encerra a sua própria negação: denuncia-se como arbitrária, evidenciando seu descolamento de qualquer referente, ao mesmo tempo em que não abre mão de sua capacidade de iludir. O resultado é que tanto a percepção sensorial quanto a racionalidade do leitor ou do espectador são desafiadas, restando-lhe a impressão de que é incapaz de dar conta do que está diante de seus olhos, “vítima da distração invencível dos olhares”, para usar uma expressão de Foucault.

No cinema, tira-se partido do fato de que, apesar de tudo estar explícito na superfície da imagem, nem por isso se consegue apreender aquilo que importa, porque um objeto só se transforma numa pista se o olhar lhe conferir esse valor. Destaca-se, assim, o abismo entre o que é mostrado e o que se vê: “no hay banda”, dirá repetidas vezes um personagem do filme *Mulholland Dr*¹, de David Lynch. O personagem, que apresenta um espetáculo de teatro, repetirá a frase, chamando a atenção para a voz que se desprende do corpo que a emitiu e se reproduz nos discos, podendo ser associada pela mímica a um outro corpo que dela se apodera. Se tudo se descola da origem, se não há mais uma origem identificável, não há também lugares fixos, identidades fixas, só o constante deslizamento de vozes intercambiáveis que oscilam de um corpo a outro. Todos podem assumir o lugar vazio do primeiro intérprete porque a música se automizou: “no hay banda”, mas o show continua.

A trama em *Mulholland Dr.* gira em torno de duas jovens que disputam o estrelato em Hollywood e acabam por se envolver amorosamente, do que decorre o assassinato de uma delas. Ocorre, entretanto, que a história é narrada de tal forma que a primeira metade do filme é desconstruída pela segunda, ou seja, tudo o que acabamos de assistir ganha outra dimensão quando chegamos à segunda parte. Em *Mulholland Dr.*, a parte inicial passa a limpo a vida de Diana, colocando-a no papel de vitoriosa, que, na segunda parte, pertence a Camilla Rhodes: Diana poderia ter sido Camilla, assim como Camilla, poderia ter sido Rita Hayworth, todas elas personagens vicárias do sonho vendido por Hollywood. Na vida, como nos filmes, tudo se resume a ser ou não escolhida para o papel principal, que, no entanto,

¹ No Brasil, o filme foi exibido com o nome de *Cidade dos Sonhos*.

pode ser desempenhado por qualquer um, dependendo dos jogos do poder e da sorte. Nesse contexto, os nomes, as imagens se confundem. Diana chama-se Beth na primeira parte, nome que se vê no crachá da moça que a atende na lanchonete, assim como, em determinado momento, o nome de Camilla Rhodes acompanha a foto de uma outra personagem do filme. Diante da segunda parte de *Mulholland Dr.*, o espectador é levado a colocar sob suspeita tudo que pensara ver na primeira: descobre que “no hay banda”. O sonho também se autonomiza e confunde-se com a realidade da qual faz parte, assim como ela, a chamada realidade está contida no sonho: a imagem do corpo apodrecido de Diana, a atriz fracassada, após seu suicídio, está presente nas duas partes, em contraponto às imagens do “filme” perfeito em que a vida deveria se transformar nos cenários de Hollywood.

Dessa forma, a leitura que busca decifrar o filme, nunca se realiza de maneira tranqüila: o medo que domina o espectador é gerado pela insegurança quanto a sua capacidade de captar um sentido total. O paralelismo existente entre as situações vividas pelas personagens na primeira e na segunda parte leva a pensar cada uma delas como atalhos: virtualidades a serem atualizadas ou não, compondo uma ou outra versão da mesma história. Por outro lado, se a primeira parte é a história do que poderia ter sido e não foi, pode ser lida como o delírio de Diana, em estado de coma, depois do tiro que encerra a última parte – o que imprimiria uma circularidade ao filme. No entanto, a frase “no hay banda” ficará sempre ecoando na mente do espectador, fazendo lembrar as palavras do próprio David Lynch:

Nós não vivemos a realidade: o “real” fica escondido durante toda a vida, nós não o vemos. Nós o confundimos com outras coisas. O medo funda-se no fato de que nós não vemos o conjunto.²

A mesma sensação de não ver o real nos é passada por Fabián Bielinsk, em *Nove Rainhas* (2000). Nesse filme, não há assassinatos, há sucessivos golpes que surpreendem continuamente o público, colocado sempre diante de imagens que o enganam, como vítima de uma estética do blefe. Os personagens Marcos e Juan se associam, por

² Citado por COLI, Jorge. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 fevereiro de 2002, Caderno Mais!, p. 23.

um dia, para dar golpes. O primeiro coloca-se na posição de mestre do segundo – este mais jovem e revelando-se ainda suscetível a crises de consciência. Marcos ensina a Juan e ao espectador a olhar a cidade, vendo o que na agitação do dia-a-dia não se vê – os ladrões que, estando em todos os lugares, parecem não estar em nenhum. Numa Argentina descaracterizada pela globalização da economia, tudo está por toda parte e, ao mesmo tempo, não está, como o capital volátil e sua promessa de enriquecimento. Tudo perde a origem, a história, a referência, tornando também fluidos os conceitos, os parâmetros éticos. Nesse quadro, o vendedor de relógios falsificados do Paraguai e de mercadorias roubadas afirma que não vende revólveres porque não é delinquente e o trapaceiro pai de Juan, que precisa de dinheiro para comprar a justiça e ser absolvido, lamenta estar no presídio e comenta assustado – “isto aqui está cheio de ladrões”.

Marcos reclama do fato de o chocolate com nome em inglês, que roubou numa loja, ser fabricado na Grécia e o golpe final que lhe aplicam vai deixá-lo com um cheque administrativo de um banco que faliu e os banqueiros fugiram. Nada é o que parece ser. Como se não tivessem casa, os personagens movem-se o tempo todo pelas ruas, por lojas de conveniência, pelos bares e por um hotel de padrão internacional cinco estrelas: espaços desterritorializados. A família, desagregada, repete o que acontece na cidade, ou seja, não poupa seus membros: Marcos rouba a herança dos irmãos. Num contexto em que tudo se esvazia de conteúdo para poder circular livremente pelas mais diferentes culturas, não há como ter escrúpulos. O logro (vocábulo cuja raiz etimológica é a mesma de lucro) é o que move a sociedade.

A Buenos Aires de *Nove Rainhas* é, assim, a sociedade do jogo, não do trabalho, fazendo lembrar o que já dizia Paul Lafargue, no início do século XX:

Todo o desenvolvimento econômico moderno tem a tendência a transformar a sociedade capitalista cada vez mais numa gigantesca casa de jogo internacional, onde os bugueses ganham e perdem capitais em conseqüência de acontecimentos que lhes permanecem desconhecidos. O “inescrutável” exerce o seu domínio na sociedade burguesa como num antro de jogo... Sucessos e fracassos oriundos de causas inesperadas, geralmente desconhecidas, e aparentemente dependentes do acaso, predispõem o burguês ao estado de ânimo do jogador... O capitalista, cuja fortuna está investida em valores da Bolsa,

e que ignora as causas das oscilações dos preços e dividendos desses títulos, é um jogador profissional.³

Marcos e Juan não produzem nada, jogam como a especulação financeira joga. Se a moeda, como objeto sem conteúdo próprio, cuja existência se define pela incessante circulação, foi o primeiro passo dado em direção à virtualização da economia, em tempos de capitais voláteis girando pelo mundo, este caráter fluido, impessoal, anônimo, do dinheiro se acentua e contamina todas as outras esferas da vida: tudo é moeda sem lastro. A essa ausência de lastro deveriam se opor os selos das Nove Rainhas, em torno dos quais gira o enredo do filme. Os selos seriam valiosos porque autênticos, únicos, providos de uma história, de peculiaridade, não padronizados. Resignificados como objeto de coleção, os selos estariam privados do seu valor utilitário, ficando fora do processo de circulação que leva as mercadorias a serem consumidas. Mas as Nove Rainhas são selos inventados, que nunca existiram: são falsos, não falsificados, porque não há um original. O nome foi inspirado numa marca de charutos em cuja embalagem guardam-se fichas de jogo.

Em meio a tantas trapaças, a última cena do filme guarda ainda uma grande reviravolta que deixa atônito o espectador: mais uma vez compreende que não viu o que pensou ver. Como Marcos, o mestre esperto da trapaça, o espectador acredita que a negociata dos selos é real, quando é apenas uma representação comandada por Juan, que em determinado momento do filme afirma que aquela situação não é real, não pode ser real – mas, como Marcos, ou como todo o povo argentino, não lhe damos ouvidos. Compramos selos falsos e trocamos por cheque sem fundos, papel por papel. Vence quem é melhor ilusionista e até para combater pontualmente o teatro do mal, só resta fazer também teatro.

Se recomendar sempre é a idéia regulativa do jogo, como observou Benjamin⁴, nas sociedades sujeitas ao jogo do capital fictício, a uma “economia de cassino”, define-se, então, uma nova temporalidade, que a narrativa de *Nove Rainhas* incorpora, levando o espectador a recomendar sempre – após a surpresa de cada golpe, fica inseguro, à

³ In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. vol III, p. 247.

⁴ Idem, p. 129.

espera do próximo e, assim, infinitamente, porque a cena final perpetua a condição dos personagens como inveterados blefadores.

Esta mesma temporalidade, marcada pelo eterno recomeçar, encontramos em *Memento*⁵ (2001), de Christopher Nolan, no qual o personagem, Leonard, perde a memória recente após sofrer uma pancada na cabeça, ao defender a esposa da violência de um estuprador. Vê-se, então, condenado a esquecer tudo o que vive nos últimos 10 minutos, retornando sempre ao momento do crime. O grande tema do filme, adaptação do conto “*Memento Mori*”, de Jonathan Nolan, é o tempo, não o crime. A situação do personagem, para quem só existe o passado remoto e um eterno presente, pode ser vista como uma metáfora da experiência do tempo na contemporaneidade, da perda da dimensão do futuro gerada pela compressão do tempo e do espaço.

Por outro lado, a falta de continuidade que o esquecimento gera e que o personagem tenta minimizar escrevendo mensagens para si mesmo, no papel e no próprio corpo, provoca também a fratura da identidade: Leonard sabe quem era até o acidente, mas depois é obrigado a seguir ordens de um outro que, no entanto, é ele mesmo e com quem nunca se encontra. Sem memória recente, não consegue construir uma história recente, vive juntando fragmentos – frases curtas escritas por todas as partes por ele próprio no momento anterior, listas de procedimentos que se retomam sem chegar a compor uma seqüência coesa, na qual cada fase desencadeasse a próxima, na qual os fatos estivessem amarrados entre si por um princípio de causalidade. No corpo do personagem, através de tatuagens, inscrevem-se textos de um outro eu, que não é um eu interior, mas anterior – um duplo no tempo. Obedece às palavras escritas por esse duplo, desdobrando-se numa espécie de Deus de si mesmo. Guia-se também por fotografias tiradas com uma polaróide, às quais acrescenta legendas. Parte sempre do mesmo ponto e segue instruções, como se faz, por exemplo, ao utilizar o computador ou qualquer outro aparelho elétrico/eletrônico. Vive situações repetidas como aquelas que se vive diante da TV, assistindo à mesma publicidade, várias vezes, em curto espaço de

⁵ O filme passou no Brasil com o nome de *Amnésia*. *Memento*, entretanto, é um título mais fiel ao tema da obra, pois o vocábulo, na sua origem latina, significa “lembra-te”, tendo, hoje, a acepção de “objeto, marca ou nota que se usa para trazer algo à lembrança”, como aqueles lembretes de que se utiliza o personagem.

tempo, ou quando o aparelho de som repete a mesma música, o DVD a mesma cena de um filme ou a secretária eletrônica a mesma mensagem.

Não é à-toa, então, que, no conto que deu origem ao filme, o personagem, em determinado momento, conclui que seu problema é apenas um pouco mais grave do que o das chamadas pessoas normais, que sujeitas a um tempo fragmentado, sem continuidade, também não coincidem consigo mesmas:

Cada homem é quebrado em 24 frações de uma hora e quebrado de novo dentro dessas 24 frações. É uma pantomima diária, um homem cedendo o bastão ao próximo: os bastidores lotados de medíocres clamando por sua vez sob os holofotes. Cada semana, cada dia. O homem raivoso passa o bastão ao calado, que o passa ao viciado em sexo, ao introvertido, ao conversador. Cada homem é uma multidão, uma corrente de idiotas.⁶

Para não se dispersar inteiramente, Leonard cria um objetivo – vingar-se do homem que atacou sua mulher, matá-lo. Mas este projeto, quando realizado, deve ser esquecido para evitar o mergulho no vazio, a total desintegração de sua identidade, por isso não registra por escrito a consumação da vingança. Trata-se, então, de um falso projeto, que se alimenta de uma inevitável circularidade. A partir daí, o personagem transforma-se num assassino em série. Mata, esquece e elege um novo culpado. Ao defender seus métodos de investigação, afirma que a memória não é confiável, não é perfeita, nem é boa, “pergunte à polícia”. E completa: “lembranças podem ser distorcidas, são interpretações, não são um registro”. Ou seja, a memória trai tanto quanto o esquecimento. O círculo vicioso de que é prisioneiro será utilizado por outras pessoas em prol de interesses pessoais: a falta de memória o torna vulnerável às manipulações. A maior delas é realizada pelo próprio Leonard, para livrar-se da culpa, já que sua mulher não morreu nas mãos do agressor, mas foi morta por ele mesmo⁷.

⁶ NOLAN, Jonathan. “Memento Mori”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 2001, *Mais!*, p. 5.

⁷ Após a agressão sofrida, quando tentara livrar a esposa do estuprador que invadira sua casa, Leonard perde a memória recente. Inconformada com a disfunção do marido, a mulher, que era diabética, suspeita de que ele esteja fingindo e resolve submetê-lo a um teste, pedindo-lhe repetidas vezes que lhe aplique insulina. Como Leonard, em função do esquecimento, sempre obedece, acaba por gerar a morte da esposa.

Quando a dimensão histórica, que implica a idéia de tempo como construção, é perdida, abre-se espaço para a repetição mecânica, ou seja, a mesma cena outra vez. Assim, um outro tipo de temporalidade se delinea, a do manual de instrução: voltar sempre ao texto para não esquecer o próximo passo, já previsto, visando o mesmo resultado. No passado remoto, a mulher de Leonard lia sempre um determinado livro e diante deste fato, que o irritava, ele observa: “o bom de um livro não é saber o que vai acontecer”. Em *Memento*, saber o que vai acontecer significa saber o que já aconteceu, porque o fluir do tempo não se confunde com um avanço, com um desenvolvimento – uma única situação se repete com vítimas diferentes.

O filme tematiza, dessa forma, a falência da narrativa como relato de um passado que evolui em direção a um futuro, a um fim. O diretor opta por narrar a história de trás para frente, como os próprios bilhetes que o personagem escreve em seu corpo, que, escritos na ordem inversa, precisam ser lidos no espelho. Não se trata de *flash back*, mas de algo como uma fita que está sendo rebobinada. Tal recurso não é novo no cinema, mas, no caso de *Memento*, ganha um significado específico porque o público vive com o personagem o movimento da amnésia reversa: como este, o espectador precisa fazer um enorme esforço para recompor mentalmente o encadeamento dos fatos. O eixo da narrativa de trás para frente é colorido, sendo entrecortado por seqüências em preto e branco, onde os acontecimentos são relatados na ordem cronológica, já que dizem respeito à vida do personagem antes do incidente que desencadeia a sua doença.

A temporalidade marcada pela repetição estéril, que caracteriza não só o filme *Memento*, mas também o conto que lhe deu origem, está disseminada pela literatura contemporânea, como vemos, por exemplo, na ficção do brasileiro Bernardo Carvalho. No romance *Teatro*⁸, como em *Mulholland Dr.*, de David Lynch, a segunda parte desconstrói a primeira, recontando-a, ou, dependendo da ordem da leitura, já que os dois capítulos são relativamente independentes um do outro, o primeiro desconstrói o segundo. As identidades dos personagens são fluidas, os nomes cambiantes, as motivações, como em *Memento*, são criadas artificialmente. Dissolvem-se as oposições entre sanidade e loucura, masculino e feminino, centro e periferia, num constante

⁸ CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

movimento de migração, de deslizamento das coisas, dos indivíduos, das identidades, de um pólo a outro. Uma lógica autônoma, sem compromisso com um referente externo, tudo coordena. Ana C, a personagem principal, é fugidia, sua sedução vem da impossibilidade de apreendê-la, de fixá-la. Ana C é como a verdade e exercerá seu fascínio até que “Daniel pare de sonhar”, frase repetida, várias vezes, no livro. Ana C, conhecida através de vídeos pornográficos, é uma imagem sem conteúdo. Os textos que compõem o livro são atribuídos aos seus fãs que teriam enlouquecido: foram considerados loucos exatamente porque, através de narrativas, buscam conferir uma existência real à imagem, ao contrário da psicóloga que afirma que Ana C não existe, que tudo é simbólico.

O enredo de *Teatro* também não caminha em direção a um futuro, sendo que a repetição de situações, frases e expressões é uma constante. O nome Daniel, que circula no texto sem estar atrelado a um indivíduo com identidade fixa, remete para o profeta bíblico que não separava o sonho de sua interpretação, assim como, no “país dos são”, onde vivem os personagens do romance, não se distingue fato e ficção – os crimes do terrorista, que envia cartas, com um pó fatal, para empresários, podem, assim, ter sido inventados pelo poder, visando criar uma situação que unisse a população em torno do combate a um inimigo comum. Daí que, na “sociedade dos são”, o crime perde a concretude: não é necessário que tenha mesmo acontecido para que as pessoas se sintam ameaçadas ou culpadas – como já antecipava a literatura de Kafka.

Em 1827, Thomas De Quincey, com profunda ironia, chamava a atenção em *Do assassinato como uma das belas artes*, para o fascínio exercido pelo crime até nas almas mais virtuosas, razão pela qual, segundo ele, grandes escritores o tematizaram – “a volúpia reivindica para si o crime”, dirá o autor, referindo-se ao fato dos espetáculos de teatro colocarem em cena assassinatos. De Quincey fala de um tempo em que o crime transformado em discurso já não é mais o dos reis, como na tragédia, e também não se confunde com o crime popular dos folhetins baratos. Na primeira metade do século XIX, a burguesia se apodera do tema do crime e o transforma em melodrama. Cria uma metafísica do crime e, dessa forma, o disciplina como mostrou Foucault:

A burguesia, por seu lado, produz uma estética em que o crime não é mais popular, mas uma destas belas artes de cuja

realização ela é a única capaz.(...) Constitui-se assim um novo herói que apresenta todos os signos e todas as garantias da burguesia.⁹

Nesse contexto, o discurso sobre o crime enfatiza o desvendamento do enigma e a individualização do criminoso – a estetização decorre da apreciação do estilo do assassino, da marca pessoal que imprime a seu gesto violento, não temendo os excessos, as gratuidades, como os demais criadores nas obras de arte. Fruto de um outro tempo, a estética do crime, hoje, vai mais longe, tematizando a morte do homem, da ilusão da autoria, do estilo pessoal. Fala de um mecanismo autônomo que é em si o próprio crime, fala de um jogo que engoliu o jogador: “no hay banda”, dirá David Lynch.

⁹ *Microfísica do poder*. Organização de Machado, Roberto, p. 137.

PROJEÇÕES DA MEMÓRIA

Myriam Ávila

(UFMG)

A escrita da memória é caprichosa e submete ao crivo do futuro a miscelânea de elementos que compõem o passado. Mais do que nenhuma outra, voltada para o tempo da leitura, pois deseja “passar adiante” o vivido, seu principal trabalho é o de seleção e disposição daquilo que se quer fazer acreditar ter constituído a vida pretérita para que, amparada no presente que dali teria evolvido, criar para a evanescente reminiscência um nicho no futuro. Filtra-se então nessa escrita um grande número de acontecimentos, a escolha obedecendo menos aos caprichos da lembrança do que ao efeito que se pretende obter com a narrativa. Assim, acontecimentos tidos como de “domínio público” podem ser desconsiderados em favor de episódios mais íntimos ou mais ligados a um determinado setor de atividades que se quer destacar.

Estudar o impacto do cinema na vida cotidiana através dos livros de memórias permitiria, portanto, perceber o que ficou, depois do refluir das ondas do tempo, das emoções vividas no escuro diante da grande tela, dos sonhos compartilhados em recintos que isolavam lá fora a vida e suas demandas. Aquele ou aquela que foi na juventude grande freqüentador das salas de projeção pode reservar um espaço relativamente pequeno – até exíguo – em suas memórias de idoso à chamada sétima arte. Em que proporção se poderia dizer que os filmes se fizeram matéria viva para uma pessoa? Ou será que, mais do que se cristalizarem eles mesmos em vida, não tiveram essas histórias projetadas um efeito estruturante sobre a articulação da memória que se

tentou então conformar aos esquemas narrativos aprendidos no ato recorrente de assisti-los? Uma coisa é certa: trazer para a narrativa memorialista a lembrança dos filmes assistidos é dar-lhes no texto o mesmo estatuto de experiência dos demais fatos que ali comparecem. Ao reverso, o espaço que é dado a essas outras histórias na história de um indivíduo pode dizer muito sobre o texto memorialístico e sua invasão pelo ficcional.

Um outro tipo de produção escrita a que se pode recorrer para detectar o papel do cinema na vida privada são os diários que, da mesma forma que as memórias, passam, ao serem publicados, por uma edição que simula o filtro do tempo constitutivo dessas últimas. Mais marcados, apesar disso, pelo impacto momentâneo do vivido, os diários costumam oferecer um panorama mais detalhado, se bem que menos criterioso, de sua época e permitem determinar a recepção imediata, não relativizada, do cinema. É preciso lembrar, também, que o cinema é um fenômeno de dupla face: não são só os filmes que conformam sua recepção, mas ainda, e de forma relevante, os protocolos de que se cerca e que se condensam na imagem concreta dos prédios e interiores a ele dedicados. A construção e/ou reforma desses prédios aponta para a inscrição na cidade de uma nova forma de uso do espaço (e do tempo), inscrição de tal ordem que dificilmente se pode estudar o cinema sem acabar falando da cidade nem entender a cidade moderna sem a presença do cinema. Essa imbricação teria de ter, como caso exemplar, o nascimento conjunto dos dois fenômenos: a construção projetada de uma cidade moderna e a introdução da nova técnica/futura arte ocorrendo simultaneamente no fim do século XIX.

Belo Horizonte, inaugurada em 1897 (a primeira apresentação pública do cinematógrafo foi feita em 1895 em Paris), nos fornece esse caso exemplar.

Este ensaio se tece no contexto de uma pesquisa sobre o memorialismo que focaliza a Belo Horizonte das primeiras décadas, a qual, por ter sido planejada e construída como um marco do advento da república no Brasil, é emblemática da passagem de uma oligarquia rural a uma democracia de caráter crescentemente urbano, e ainda da pretendida evolução de uma economia agropecuária à industrialização. Deslocada de suas origens interioranas, a população que emigra para Belo Horizonte, cidade de desenraizados, tem de proceder a uma acomodação de hábitos e de valores em um espaço organizado de forma bem diferente das cidadezinhas coloniais, cujo centro

era representado pela matriz e sua praça. No novo espaço, comandado pelos prédios públicos, alguns dos mais destacados deles dedicados às comunicações públicas – Correios e Telégrafos e Estação Ferroviária – o cinema demorará a encontrar acomodações adequadas, mas acabará por tomar a mais nobre sede dos eventos culturais da nova metrópole: o Teatro Municipal, que passa a se chamar, justamente, Cine MetrÓpole.

Entre um e outro momento, o da tímida e plebéia entrada do cinema e o do seu triunfo sobre a cena cultural “elevada”, podemos imaginar a sétima arte se afirmando progressivamente como um divisor de águas entre a geração nascida ainda no século XIX, que traz para a nova capital suas famílias em formação e tenta manter um padrão de vida e um padrão de comportamento sobranceiros às adaptações a que os obriga a cidade planejada e burocrata, e a primeira geração do século XX, primeira a nascer e/ou crescer em Belo Horizonte – informada pelo traçado geométrico e as novas opções de lazer¹.

Dessa mudança, supomos, deveriam dar testemunho os numerosos livros de memórias escritos no decorrer da segunda metade do século XX pelos que haviam sido, nos dois primeiros quartéis, jovens habitantes da capital mineira.

A vida depois da tela

Em *Screening out the past – The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry* de Lary May², o autor chama a atenção para o papel das publicações populares na formação e manutenção do imaginário da classe média americana da virada do século XIX para o XX. Por mais fantasiosos que fossem, os romances, contos policiais e histórias de faroeste eram vividos como “extensões sem ruptura de nossas próprias vidas”³, pois fundavam-se na transmissão de valores “universais” que poderiam, ou deveriam, se aplicar à vida diária. O

¹ Pode-se ter uma boa compreensão do processo de mudança política que preside ao nascimento de Belo Horizonte e seu espelhamento no aspecto físico da cidade através dos ensaios do livro *Arquitetura da modernidade*, organizado por Leonardo B. Castriota (cf. ref. bibliogr.). Sobre as salas de exibição, ver p. 155-9.

² Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1983.

³ p. 5.

conjunto de valores que culminava, na ficção, na “vitória moral” – mais do que simplesmente factual – sobre o oponente era a argamassa que unia e dava consistência aos diversos aspectos do cotidiano, direcionando os esforços da sociedade americana para o futuro. Não havia vitória individual que não fosse uma confirmação do profundo comprometimento de cada um com a comunidade, em torno de um projeto comum de progresso material e moral.

É em um livro de memórias que Lary May vai buscar inspiração para traçar o panorama da lenta e decisiva mudança desse estado de coisas com o advento da indústria cinematográfica. Considerando emblemática a passagem de *American Memoir*, de Henry Canby⁴ que fala da transformação do teatro da cidade em sala de projeção, May descreve a trajetória da sociedade americana em direção ao crescente individualismo e à valorização do lazer por oposição ao trabalho, do consumo por oposição à antiga abstinência protestante.

May enfatiza a especificidade do processo de absorção do cinema nos Estados Unidos, onde ele seria celebrado como um fator de democratização, permitindo aos pobres desfrutar dos mesmos entretenimentos dos ricos e acenando com a possibilidade de as várias classes compartilharem das mesmas aspirações. Em outros países, afirma ele, de formação tradicionalmente hierárquica, com forte divisão entre classes e menos espaço para a ascensão social, a recepção do novo meio teria de ser outra.

Embora as diferenças do estabelecimento do cinema no Brasil com relação ao panorama descrito por Lary May exijam uma pesquisa e uma exposição mais demoradas do que se pretende neste artigo, a reflexão sobre a questão do nosso ponto de vista poderá aqui ser sugerida a partir de especulações sobre o material que me foi possível reunir. A primeira providência deve ser transportar o nosso olhar para um período posterior, levando em conta o atraso da introdução da tecnologia no Brasil⁵, embora já fossem feitas projeções de caráter bastante primitivo nos primeiros anos de existência de Belo Horizonte

⁴ Publicado pela primeira vez em 1934.

⁵ Embora exista a tese de que o cinema surgiu no Brasil, o cinema nunca se impôs definitivamente como indústria aqui e a importação dos filmes americanos, que até hoje alimenta majoritariamente as nossas salas, acarreta naturalmente defasagem na recepção da mais significativa produção, em termos de cultura de massas.

(1898-1901). Temos, a respeito, o depoimento de Salomão de Vasconcelos, em *Memória de uma república de estudantes*⁶:

Quasi em frente [do “Soucasseaux”, casa de espetáculos improvisada (M.A.)], do lado da Bahia, nos baixos do “Palacete Pimentel” junto à atual Casa Giacomo, instalou-se, anda precário, mas constituindo uma novidade, o que então se chamava um **cinematógrafo**. Um aparelho ordinário, primitivo, de projeção trêmula e apagada, contudo coisa que atraiu. O sinal da função era dado do lado de fora, por uma campainha asmática, dependurada por cima da porta. Pagava-se dez tostões de entrada – muito naquela época. [...] a sala enchia-se todas as noites, com a lotação completa. (p. 4-5)

No entanto, o autor acrescenta adiante: “As missas aos domingos constituíam o maior acontecimento das semanas”.

Vasconcellos menciona repetidamente o cinema “de hoje” como um dos fatores que tornaram obsoletas as “expansões naturais e freqüentes da boêmia de outrora”, como as serenatas e as “estudantadas”, as animadas rodas de rapazes dos primeiros tempos da capital. Com o cinema, o “flirt” se tornou uma instituição moderna e a missa do domingo deixou de ser o único lugar onde rapazes e moças podiam se ver e tentar se comunicar. As projeções improvisadas do início do século não eram freqüentadas pelas moças de família. Vasconcellos sugere até que as primeiras “fitas” tinham um sabor de coisa proibida. Vindas na rasteira das chamadas “marmotas”, imagens estáticas mostrando, “para o público”, paisagens e cenas bucólicas, e, “para os homens”, nus femininos, os filmes da primeira hora faziam sonhar com situações eróticas que nunca se concretizavam. Num deles, uma moça desmaia na floresta, diante da aparição de um orangotango. Um galante herói mata a fera e carrega a moça... para onde? Em outro filme, um grupo de moças vai tomar banho de rio. Despem várias peças de roupa sem jamais chegarem a ficar nuas. Um corte repentino, novidade para quem não conhecia a técnica cinematográfica, faz supor um defeito na “fita”, mas logo as moças reaparecem, já após o banho, e vestidas.

⁶ Belo Horizonte, sem editora, 1951.

A completa ausência de menção ao cinema em outro memorialista da época, *Ciro Arno* (pseudônimo de *Cícero Brant*, colega de *Salomão de Vasconcellos*), faz crer que apenas a total falta de outras distrações levasse os jovens, na virada do século, a frequentar as toscas projeções disponíveis. Se passarmos agora a examinar as memórias de pessoas que viviam em Belo Horizonte nas décadas de 20 e 30, como *Maria da Glória Arreguy*, *Beatriz Borges Martins* e a escritora *Maria Helena Cardoso*, veremos que a essas alturas o cinema se tornara uma forma de lazer frequentada por todos. Entretanto, a idéia de transgressão permanecia presente. A então adolescente *Beatriz*, filha de uma das mais importantes famílias da cidade, ia ao cinema acompanhada pelo avô:

... íamos com o vovô, de vez em quando, ao Cinema Glória, que ficava na Av. Afonso Pena. Ele levava uma turma grande, sentava todas a partir da primeira cadeira do corredor do meio e, ele próprio, sentava-se por último. Nos intervalos, passávamos um bilhete em que estava escrito: "Não namore!" (p. 77)

Já a professora *Maria da Glória*, que parece nunca ter se permitido fazer uma pausa em sua dupla labuta de mãe e profissional (mas que provavelmente preferiria empregar em leitura as horas de descanso), via o cinema como uma tentadora sereia que poderia afastar seus filhos do bom caminho:

Resolvida a questão das férias surgiu uma dificuldade: Joãozinho teria de ficar externo e não me parecia muito conveniente: companheiros para futebol, cinema e passeios não faltavam (...) (p. 82)

Esta é a única menção ao cinema em todo o livro.

Só em *Maria Helena Cardoso* encontramos comentários sobre filmes e artistas, não apenas sobre o ato de ir ao cinema. Já na infância, em *Curvelo*, ela fora uma espectadora constante. Em Belo Horizonte, pré-adolescente, invejava as meninas mais velhas que viam fitas de *William Farnum* no *Cine Floresta*. Eram meninas que já falavam de paixão, dirigindo platonicamente seus desejos a alvos impossíveis, paixões estas às quais as produções hollywoodianas decerto serviam de fermento. Mais tarde, já no Rio de Janeiro, *Maria Helena* também associaria mineiramente o cinema à transgressão:

Algumas noites, deixávamos o *footing* pelo cinema.

A primeira vez que fomos juntos meu coração batia forte. Aos meus olhos, criada por uma mãe puritana e antiga, ir ao cinema com um namorado era quase pecado mortal. Resistira já a vários convites, mas naquela noite estava no auge da paixão, e não tive forças para resistir mais.

[...]

Não vi o filme, ocupada em examinar furtivamente o seu perfil, o queixo forte, o nariz fino e arrebicado, que lhe dava um ar atrevido, as covinhas que fazia quando sorria. Quando a luz apagou, pegou minha mão e o resto da noite passamos de mãos dadas, os dedos fortemente entrelaçados. (p. 129)

Em outros momentos, o livro mostra o cinema como oportunidade de lazer inteligente e “sério” (p. 273). O irmão Lúcio Cardoso, que os adultos já percebiam ser uma criança diferente, demonstrava sua inteligência, segundo Maria Helena, ao ser capaz de entender uma fita de Farnum, “filme para adultos” (p. 274). O menino precoce

Adorava cinema. Vivia debruçado sobre revistas de cinema, recortando e lendo tudo que se relacionava com os artistas e, bem pequeno ainda, conhecia mais daquela arte do que qualquer um de nós. (p. 272)

O fato, relatado por Maria Helena, de que sua irmãzinha Lourdes não fora capaz de entender “quase nada” do “filme para adultos” parece apontar para uma diferenciação de usos do cinema para cada sexo. Para as mulheres, o “ir ao cinema” era o fato decisivo. Reservar-se-ia aos homens um aprofundamento maior “naquela arte”. Ou melhor, os homens teriam maior capacidade de estabelecer limites entre a fabulação e a realidade. As mulheres, nos livros de memórias, lembrar-se-iam menos dos filmes vistos do que tentariam conformar o vivido às fórmulas narrativas aprendidas no cinema. Teriam aprendido no cinema que deviam apaixonar-se romanticamente e encaminhar suas vidas em direção de um final feliz. Pode-se argumentar, embora apenas de forma especulativa, que cada uma dessas memorialistas, ao reviver seus dias de namoro, conseguia ver-se em projeção como a heroína romântica de um filme de Hollywood. As cenas de namoro em *Por onde andou meu coração* de Maria Helena Cardoso certamente possuem um caráter cinematográfico, com distinção de planos gerais, americanos e closes, como se a autora estivesse dirigindo a filmagem

de sua vida. Note-se a respeito a distância entre o texto mais elaborado e literário de Cardoso e os demais livros de memorialistas mulheres citados aqui, estes últimos escritos sem qualquer pretensão estilística.

Entre os memorialistas mineiros, Pedro Nava é o que dá mais espaço ao cinema. Como outros memorialistas homens, Nava se preocupa em destacar o aspecto físico e localização no tecido urbano da sala de projeção, e posteriormente registra lembranças de filmes vistos. A descoberta do cinema se liga em suas lembranças à cidade de Belo Horizonte:

Eu tinha visto vagamente o Kinema com meu Pai, no Rio, depois umas projeções tremeluzentes no Farol, de Juiz de Fora. Mas o impacto foi em Belo Horizonte. As bilheterias de metal dourado, astiquês a caol; a sala de espera forrada de papel cor de musgo sobre o qual se destacavam painéis feitos com cartazes coloridos dos velhos filmes da Nordisk; a orquestra; a sala de espetáculos cuja escuridão era cortada pelo farol que vinha da cabine de projeções, onde o filme chiava no aparelho e onde chiavam queimando, em branco, os carvões do arco voltaico; a orquestra gemendo; o pano molhado com grandes esguichos d'água, nos intervalos. Auxiliavam a dar brilho e prateado à imagem – as gotículas presas na trama do tecido. E começava o sonho acordado daquela noite prodigiosa. (1973, p. 169-170) [grifo meu]

Tais saídas eram plenamente sancionadas por professores e pais (Nava estudava na época no Anglo, escola nova que pretendia introduzir um ensino mais arejado e moderno na capital mineira), não constituindo cabulice ou vadiagem. Em outros pontos de seu relato, entretanto, retorna o aspecto perverso da frequência ao cinema, com comentários sobre os “bolinas” que se introduziam na sala com a intenção de se aproveitar do escuro acobertador. Um deles, lembra Nava, chegou a ser preso em flagrante pelo próprio Presidente do Estado (2001, 322). “Grandes, deleitáveis e raras” eram as idas ao cinema, e toda a parafernália de que se cercava a projeção (luz apagada, orquestra, chiados e esguichos d'água), como que prenunciada pelo brilho dourado do metal da bilheteria, se conjugava à “fita” criando um espetáculo em bloco, no qual o poder da tecnologia teimava em permanecer evidente, ao contrário das silenciosas e assépticas sessões de hoje.

Nas memórias em que as leituras de infância e juventude têm papel mais relevante, também o cinema é lembrado com maior frequência

e detalhe. O entusiasmo com os filmes vistos era o mesmo dedicado aos livros de aventura (às vezes lidos às escondidas⁷) e os proibidos gibis que tiravam do estudo os alunos mais imaginativos. Presencia-se nessas memórias dos anos 20, 30, 40 a busca de entretenimento, no mesmo patamar, nas fontes impressa e filmada. Escape, emoção e diversão era o que se procurava tanto nos livros (de Mayne Reid, Sue, Ponson du Terrail) quanto nas narrativas cinematográficas. Hoje não nos ocorreria comentar, como Nava, a respeito de um filme, que se tratava “de um romance tão longo que sua projeção foi feita em duas noites seguidas.” (1973, 170)⁸ Mais tarde, a leitura como lazer começará a parecer um garimpo custoso demais em comparação com as duas horas de contemplação passiva diante da tela...

Nava descreve, já agora ao lembrar suas experiências no Rio de Janeiro, por volta de 1916, as ingênuas e repetitivas fabulações dos filmes da época, os artistas mais famosos, o costume de se publicar, no jornal da véspera, o episódio seguinte de um seriado, no estilo folhetim. Propõe que se reescreva uma página da história da cinema ao afirmar que o *close-up* já existia antes do *Aurora* de Murnau. Notável é também sua loa a Carlitos, que ocupa duas páginas de *Balão cativo* e faz eco ao famoso poema de Drummond.

Ressalta o fato de que Nava, em cujas memórias se encontra o maior número de menções ao cinema, ser também o memorialista que mais detalhada e vívidamente descreve a cidade de Belo Horizonte.

Viver em uma cidade que começa na época dos começos do cinema teria sido para esses futuros memorialistas como sair da caverna – as velhas cidades interioranas e as formas tradicionais de socialização – e ver o mundo se descortinar lá fora, a princípio com a previsível dificuldade de ajustar as pupilas à nova perspectiva. Décadas depois, ao recolher e dar forma às lembranças de então, é a sintaxe do filme que muitas vezes organizará o modo de lembrar e os tropos da memória, traduzindo-se em seqüências, cortes, closes e flash-backs.

O diário

Um dos mais interessantes documentos de que dispomos para recuperar a história da recepção do cinema em Belo Horizonte é o

⁷ Ver Cardoso, M. Helena, passim.

⁸ Grifo meu.

Novo diário de Eduardo Frieiro. Ele vem confirmar a impressão de que são principalmente os homens que incluem entre as passagens memoráveis da própria vida o fato de terem sido testemunhas oculares do desenvolvimento da nova arte. Frieiro mantém durante anos um registro dos filmes a que assistiu no período de 1942 a 1949, à frequência de dois por semana ou até mais. No dia 21 de dezembro de 1949 comenta quatro filmes “dignos de registro, vistos nestes últimos dez dias”. Já nas primeiras páginas do diário encontramos o seguinte depoimento:

Admiro sem restrições o cinema norte-americano. Isto é, com poucas restrições. Gosto de toda espécie de fitas de Hollywood, sejam de Far-West, de *gangsters*, de banhistas, de *chorus-girls*, de *swings*, de *thrills*, de melodramas e romances-folhetins, de comédias róseas e histórias azuis, de farsas de Hall Roach e Mack Sennet, Harold Lloyd e Charles Chaplin, de cicilbedemiladas e mais superproduções, de pretensas audácias de Steinbeck, Capra, Ford, Orson Wells e outros cineastas de gênio autêntico ou suposto, – enfim, de tudo quanto o frívolo, alegre e saudável espírito californiano cria num domínio em que não tem rivais há muitos anos. Esse espírito de Hollywood (assim o creio) foi ferido de morte, se já não morreu, com o desastre de Pearl Harbour, desastre nacional para o orgulhoso e fátuo povo *yankee*. Más deixará saudade. Boa e amável frivolidade burguesa.

Do cinema californiano sobreviverá o que ele tem de mais *sério* (vá lá o adjetivo), aquilo em que verdadeiramente há criação genial: os desenhos animados de Walt Disney. O gênio do próprio Chaplin pode ser discutido. O de Walt Disney, não. É o gênio universal, que se impõe pacificamente a todos. (28 de setembro de 1942)

Sentindo-se ilhado em uma Belo Horizonte que não oferece opções de lazer, que permanece provinciana apesar do crescimento vertiginoso, Frieiro acolhe com alívio a “deliciosa futilidade” das “fitas” hollywoodianas. Nem suas escapadas para o Rio de Janeiro, onde sente pulsar uma vida mais metropolitana, satisfazem sua necessidade de alimento cultural: espectador das maiores companhias de comédia brasileiras, as de Procópio Ferreira, Dulcina e Eva Todor, não pode deixar de avaliá-las como “todas elas um tanto fraquinhas”. Refinado leitor de *Gil Blas* e *Dom Quixote*, não é de espantar que as comédias da época lhe parecessem previsíveis e pouco elaboradas. Mas a mágica do meio cinematográfico, em que o entretenimento

alcança o auge de sua sofisticação técnica, consegue abrandar o cortante espírito crítico do escritor, que está sempre disposto a empregar duas horas vendo uma “fita medíocre, mas agradável, como costumam ser todas as norte-americanas”, mesmo que admita ter esquecido seu título “de ontem à noite para esta manhã”.

O *Novo diário* é pontuado quase página por página por curtos comentários sobre os filmes da semana, intercalados por notas mais longas contendo relatos, digressões e diatribes motivados pelo cotidiano do (segundo ele) acanhado círculo intelectual – vale dizer jornalístico – de Belo Horizonte. Poucos de seus contemporâneos, companheiros de jornal, colegas da universidade ou freqüentadores das rodas literárias da época escapam de sua aguda crítica. O que mais lhe incomoda no ambiente circundante é, no entanto, a oligarquia silenciosa e invencível que as famílias tradicionais representam e o verniz de moralidade que teima em recobrir uma corrente subterrânea de desvios e desajustes dos membros da “gente bem” da capital mineira. Questionando as “versões oficiais” dos fatos, boatos e intrigas, Frieiro parece opor a essa “ficcionalização” do dia-a-dia os enredos muito mais elaborados e sedutores dos filmes, quase como uma vida melhor do que a vida, interrompida a cada *the end* e retomada a cada nova abertura de cada nova fita. A Sherazade de celulóide lhe prolonga noite a noite a vida que ameaça ser tragada pelo tédio mortífero do ramerrão provinciano, que os belo-horizontinos tentam disfarçar com diz-que-diz-ques de toda ordem.

A certa altura do seu diário, Frieiro monta um plano de publicação (póstuma) de suas obras completas, em quinze volumes. O último conteria justamente as “Páginas do novo diário”, o que indica claramente que essa escrita de si já previa leitores não só contemporâneos como pósteros. O registro e apreciação dos filmes vistos lhe pareciam, portanto, dignos de serem legados às próximas gerações como parte relevante de sua vida intelectual. Além de suas próprias reflexões e pesquisas, era inerente ao seu perfil de intelectual o fato de ter sido um espectador atento de sua época. Reconhecendo o espetáculo como parte integrante do vivido, Eduardo Frieiro ao mesmo tempo demonstra a permanência em si de uma concepção barroca de vida e antecipa o crescente predomínio do virtual no cotidiano contemporâneo e a avassaladora presença da indústria cultural na vivência pessoal.

The End

Nos livros de memórias e diário citados neste artigo, podemos delinear alguns traços dominantes relativos à recepção do cinema na então cidade-modelo que era a Belo Horizonte das primeiras décadas: por um lado, a lenta assimilação da nova forma de lazer pela tradicional família mineira; por outro, a entusiástica adesão ao mundo da imagem em movimento pelos “arrivistas” – aqueles que, mesmo tendo lastro familiar considerável (como Nava), viviam em precárias condições financeiras sendo, portanto, mais abertos à mudança. Em ambos os grupos é possível perceber a admiração pela nova tecnologia que, ao contrário de outras introduzidas na mesma época, como a telefonia e o fonógrafo, não permitia qualquer tipo de interferência ou interação por parte do usuário.⁹

Lary May analisa em *Screening out the past* o papel do cinema na criação da cultura de massas, reconhecendo nos dois fenômenos uma influência mútua. O cinema tanto refletiria e promoveria as novas formas de socialização e de lazer emergentes no *welfare state* como daria origem ele próprio a essas formas. Ensinando a consumir, dirigindo o consumo, associando mercadorias a valores (signos de status), o cinema foi e é um eficiente veículo de internacionalização do gosto.

No Brasil, os filmes (e principalmente os filmes de Hollywood) tiveram esse papel de estabelecimento de padrões de beleza, comportamento e atitudes, mas representaram também uma medida da distância e do atraso do país com relação aos grandes centros econômicos do mundo, proporcionando um parâmetro para a crítica do tradicional estado de coisas político e social que teimava em prevalecer apesar das fumaças de modernidade. Belo Horizonte é palco, nas primeiras décadas, de luta surda entre o passado oligárquico e o futuro que ameaça a composição das forças sociais estabelecidas. Enquanto as famílias ilustres e/ou governamentais tentam manter a configuração do poder ancestral apesar de instaladas em um espaço urbano de feição modernizante, que representa a ascendência do Estado sobre os oligopólios, uma grande leva de imigrantes e migrantes começa a alterar o panorama.

⁹ Ao contrário de agora, quando se pode escolher um filme entre centenas no formato DVD e assistir às cenas na ordem e frequência que se queira.

A tecnologia do cinema teria então para o belo-horizontino o caráter de instância extrínseca, inapropriável, que torna visível o avanço da modernidade sobre a tradição. É patente a força com que essa tecnologia se impõe aos memorialistas, reprimindo com a radical exterioridade dos valores que produz a reação crítica dos espectadores. Eloqüente nesse sentido é a ausência conspícua do cinema nas memórias escritas por membros das grandes famílias. Àqueles, no entanto, que chegam à nova capital como desbravadores, sem o lastro da estabilidade financeira, a nova tecnologia traz, como percebe Lary May na sociedade americana, o sonho da ascensão social e do “affluent home”.

A associação entre libido e cinema, que se liga de forma mais geral à idéia do cinema como *peeping* e à pulsão escópica, adquire no caso aqui tratado uma perspectiva adicional: a de uma cultura que entrevê desejosamente uma outra, mais sedutora. A conotação vagamente erótica do ritual da ida ao cinema (para o qual a missa dominigueira passara a ser só um prólogo) seria a contrapartida do esforço de controle pelos mecanismos sociais desse espaço que permanece inassimilável pelo discurso hierárquico local e nacional.

Acenando com a possibilidade da mobilidade social da qual o espaço democrático da sala de projeção (May, 152-3) é uma antecipação – ou um *trailer*, para ficarmos dentro do nosso campo semântico –, o cinema abre caminho para a conquista da cidade moderna pelos bárbaros dos novos tempos.

BIBLIOGRAFIA¹⁰

ARNO, Ciro (Cícero Arpino Caldeira Brant). *Memórias de um estudante*. 2. ed. [s.n.], [s.d.].

ARREGUY, Maria da Glória d'Ávila. *Memórias de uma professora*. Belo Horizonte: Carneiro & Cia., 1958.

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

¹⁰ Só são listadas as obras efetivamente citadas, embora a argumentação se baseie na leitura de numerosos outros livros de memórias.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

FRIEIRO, Eduardo. *Novo diário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

MARTINS, Beatriz Borges. *A vida é esta*. Belo Horizonte: [s.n.], 2000.

MAY, Lary. *Screening out the past. The birth of mass culture and the motion picture industry*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press. 1983.

NAVA, Pedro. *Balão cativo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

INCISÕES

POESIA À FLOR DA TELA

Maria Esther Maciel

(UFMG)

“La pantalla es una página múltiple y que engendra otras páginas: muro, columna o estela. Inmenso lienzo único sobre el que podría inscribirse un texto en un movimiento análogo, aunque que inverso, al de un rollo chino que se despliega.”
(Octavio Paz)

Descontente com a relação mimética que o cinema de seu tempo mantinha com as estórias que o século XIX fartara-se de contar, Luis Buñuel – em conferência proferida no México em 1958 – defendeu a prática de um cinema que se configurasse como instrumento de poesia.¹ Um cinema no qual as imagens do desejo, os desvios da ordem cronológica, os espaços do sonho, o caráter insólito das coisas ordinárias encontrassem a expressão concreta de sua liberdade. O próprio Buñuel, algumas décadas antes, já havia exercitado esses princípios em filmes como *O cão Andaluz* e *A Idade de Ouro*, considerados por Octavio Paz, em ensaio de 1951, como aqueles que “assinalam a primeira irrupção deliberada da poesia na arte cinematográfica”².

Inegável que Buñuel, ao conjugar poesia e cinema, lançava, à feição do próprio Paz, um olhar surrealista sobre essa conjunção. Um

¹ Cf. BUÑUEL, Cinema: instrumento de poesia, p. 333-337.

² PAZ, El poeta Buñuel, p. 183.

olhar que, resguardadas suas próprias configurações, não deixava também de trazer ressonâncias dos *insights* teóricos sobre cinema que, nas primeiras décadas do século XX, Jean Epstein fizera sobre a mesma questão. Epstein, que além de cineasta exercia o ofício de poeta, privilegiou o primeiro plano como a “alma do cinema”, defendendo a proximidade íntima da câmera com o detalhe, de modo a captar suas intensidades imprevisas.³ Além disso, valorizou as noções de fotogenia e ritmo, considerando que tanto a plasticidade das imagens quanto o movimento da câmera são capazes de extrair das coisas do mundo significados recônditos que sua existência prosaica retém. O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo “um fato em seus elementos fotogênicos”, libertar-se-ia da lógica da seqüencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento.

Outro a conjugar o cinemático e o poético foi Pasolini. Acreditando que “a língua do cinema é fundamentalmente uma ‘língua da poesia’, associou a linguagem fílmica à linguagem dos sonhos e marcou a importância do que chamou de “lógica pré-gramatical”⁴ das imagens na criação de uma sintaxe poética no processo de combinação dos planos fílmicos. No Brasil, o poeta Vinícius de Moraes chegou mesmo a propor um roteiro cinematográfico para o poema “O Martelo”, de Manuel Bandeira, a partir da noção de ritmo (poético e cinemático), que para ele era o que assegurava o valor lírico da imagem. Acabou fazendo, através do que chamou de roteiro, um outro poema.⁵ Já Mário Peixoto, criador do magnífico filme *Limite*, apostava sobretudo na eficácia dos ângulos insólitos (ou, como preferia dizer, impressionantes), que, por não estarem atrelados às exigências da ação ou da percepção, apelam aos sentidos do espectador. Não bastasse isso, recorreu também, para a criação da atmosfera poética do filme, às subdivisões sutis do enquadramento, aos contrastes expressionistas de luz e sombra, à presença estrutural da música, às modulações líricas do movimento dos personagens e da paisagem.

³ EPSTEIN, *Bonjour cinema* – excertos, p. 278.

⁴ PASOLINI, *O cinema de poesia*, p. 29.

⁵ MORAIS, *O cinema de meus olhos*, p. 35.

Rastrear todas as realizações criativas e reflexões teóricas que, em nome da “revelação poética”, marcaram a história do cinema ao longo do século XX, é tarefa impossível para um pequeno ensaio como este. Sobretudo se levarmos em conta a multiplicidade de enfoques do que se entende por “poético”, visto ser esta uma palavra que se presta a vários matizes. Na maioria das vezes, o “poético” reveste-se de uma aura lírica de “revelação”, associando-se ao poder transfigurador do “olhar da câmera”, que através de recursos como a velocidade ou a lentidão, as proximidades íntimas dos primeiros planos, as variações de luminosidade, etc., busca trazer para a tela aquele “algo” que subjaz à realidade visível das coisas. Nesse caso, o dado mais relevante para a constituição da imagem fílmica recai exatamente no que Eisenstein – a partir de uma outra perspectiva – minimizou, em nome do trabalho de montagem: o encontro espacial e temporal entre o olhar da câmara e o objeto. Como explica Ismail Xavier, a crítica que Eisenstein fazia ao ilusionismo “começa com uma advertência de que a imagem cinematográfica *não deve ser lida como produto de um olhar*”⁶, mas um fato de natureza plástica, advindo especialmente do processo criativo de justaposição/cominação de fragmentos visuais, que, por sua vez, se aproximaria do ideograma chinês, também incorporado pela escrita japonesa.

Sem dúvida, a aproximação que o cineasta russo faz da montagem com a escrita ideogramática oriental traz à tona um aspecto importante para se pensar outras possibilidades da relação do cinema com a poesia, esta entendida não em sua dimensão – digamos, metafísica –, mas a partir de sua própria materialidade enquanto linguagem.

É interessante lembrar que, ao mesmo tempo em que Eisenstein criava sua teoria à luz da linguagem poética dos *tankas* e dos *haikais*, valendo-se ainda dos requintes experimentais da escrita joyceana, muitos poetas de vanguarda do início do século incorporavam, em seu trabalho criativo, os princípios da montagem eisensteineana, buscando uma sintaxe descontínua e explorando a fragmentação/justaposição das imagens na página – procedimentos estes já praticados no final do século XIX por Mallarmé, na criação do “espetáculo ideográfico” de *Un coup de dés*. Soma-se a isso o fascínio experimentado por poetas do *modernism* anglo-americano, em especial Ezra

⁶ XAVIER, Cinema: revelação e engano, p. 376.

Pound e T.S. Eliot, pelas técnicas do simultaneísmo, sendo que Pound, além de traduzir a poesia chinesa para o inglês, transpôs para sua própria poesia os princípios estruturais da visualidade oriental. Para não falar também dos poetas concretos brasileiros que aproveitaram tanto o “poder de síntese imaginativa” das metáforas materiais da poesia oriental quanto os princípios da montagem eisensteiniana para criar constelações de “palavras visíveis tácteis audíveis”, para usar aqui um verso de Murilo Mendes.

Essa exploração do tecido sensorial da linguagem (cinemática e literária) é a tônica, por exemplo, do filme *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, de 1961, que na onda criativa dos experimentos da Nouvelle Vague, trouxe à superfície da tela a força encantatória da imagem, aliada à sonoridade hipnótica do texto poético do roteiro de Alain Robbe-Grillet, um dos representantes do chamado “nouveau roman” francês. Vale dizer que Resnais já desenvolvera antes (1959) um trabalho na mesma linha com a escritora Marguerite Duras, no belíssimo filme *Hiroshima meu amor*, no qual desenvolve, como pontuou José Lino Grünwald, um “perfeito isomorfismo rítmico-visual” a partir de um jogo de desconexões temporais que forja um efeito análogo ao do “fluxo de consciência” joyciano.

No caso de *O ano passado em Marienbad*, o filme explora as zonas de inconsistência do tempo e da memória, a partir da diluição dos limites entre realidade e imaginação. Com um anti-enredo que trata fundamentalmente da “história de uma persuasão”⁷, na qual a realidade é criada sobretudo através da palavra, o filme joga com a sincronia do tempo e com a temporalidade do espaço, à medida que mistura presente, passado e futuro em um espaço móvel, vertiginoso, representado pelas salas, corredores e jardins labirínticos de um hotel barroco, onde perambulam hóspedes anônimos e impassíveis.

À matéria sonora do texto, reforçada pelos timbres da voz dos personagens e em correspondência paradoxal com as imagens apresentadas, Resnais confere, como observou José Lino Grünwald, um *status* estrutural. Os *travellings* são hipnóticos, como o são também os movimentos quase fantasmagóricos das personagens que circulam pelos corredores do palácio, como se tivessem saído de um sonho.

⁷ ROBE-GRILLET, *O ano passado em Marienbad*, p. 9.

Além disso, não há qualquer tentativa de representação de algo exterior à própria imagem, e sim de *apresentação* desta, em toda sua potencialidade sinestésica.

Creio que o desafio que o filme oferece a quem se dispõe a falar sobre ele, dada a sua irredutibilidade a explicações de ordem meramente verbal, pode perfeitamente se justificar pela afirmação de Antonioni de que “um filme que pode ser explicado em palavras não é um filme verdadeiro”.

Foi exatamente a genial complexidade de *O ano passado em Marienbad* que motivou o cineasta britânico Peter Greenaway a elegê-lo como o filme que mais instigou até hoje a sua própria imaginação. O que não é de se estranhar, visto ser o cineasta britânico um dos poucos cineastas atuais que, ao se valer de um texto literário, busca extrair não necessariamente o que este oferece em termos de enunciado, mas, antes, sua corporalidade sonora, tátil e visual, deflagradora de sentidos múltiplos e imprevisíveis.

Greenaway, que sempre se insurgiu de forma radical contra o que chama de compulsão ilustrativa do cinema contemporâneo (à medida que este – mesmo depois dos abalos radicais provocados no mundo literário por autores como Joyce, Borges e Calvino – continuaria a serviço da ilustração previsível de enredos moldados segundo a lógica narrativa dos romances do passado) não deixa de apontar também a necessidade de o cinema aproveitar de forma mais criativa os recursos oferecidos por outras artes e pelas novas tecnologias, como forma de potencializar as possibilidades sinestésicas de sua própria linguagem.

Foi movido pelo interesse de criar, à feição dos experimentos sensoriais de Resnais e da visualidade ideogramática de Eisenstein, um cinema no qual a conjunção imagem-texto se faz ver na própria superfície da tela em variadas configurações, que o cineasta britânico se valeu de vários recursos tecnológicos disponíveis para transcriar, em 1996, um clássico da literatura japonesa do século X: *O Livro de Cabeceira*, de Sei Shonagon. Isso, dois anos depois da experiência radical realizada, com propósitos similares, em *Prospero's Books (A última tempestade)*, inspirado em *A tempestade*, de Shakespeare, na qual a história do Duque de Milão é reconstituída em atmosfera maneirista e anti-narrativa, a partir dos 24 livros fantásticos que o personagem teria levado para o exílio.

Interessante que a palavra *livro* apareça tanto no título de *Os livros de Próspero* quanto no de *O livro de cabeceira*, o que poderia soar

como uma contradição em se tratando de um diretor que tem feito duras críticas à já secular dependência do cinema à pré-existência de um texto que lhe sirva de modelo para a construção de imagens. Cito o próprio Greenaway:

Leia “ele entrou na sala” e imagine mil encenações. Veja “ele entrou na sala” no cinema-como-o-conhecemos e você ficará limitado a uma única encenação. O cinema tem a ver com outras coisas que não a narração. O que você lembra de um bom filme – e vamos falar apenas de bons filmes – não é a história, mas uma experiência especial e quem sabe única que tem a ver com atmosfera, ambiência, performance, estilo, uma atitude emocional, gestos, fatos isolados, uma experiência audiovisual específica que não depende da história.⁸

Mas é precisamente para mostrar que é possível manter uma relação com o texto literário que não a de mimetizar por imagens o que este traz como enredo, que os dois filmes trazem irônica e deliberadamente para a tela livros e textos, mas com o detalhe de que estes são tomados sobretudo em sua dimensão concreta, visual, de forma a não obliterar a experiência cinematográfica com as exigências da narração.

No caso de *O livro de cabeceira*, o texto que Greenaway escolheu para homenagear, mas não ilustrar, foi um diário de autoria de uma dama da corte da dinastia Heian, Sei Shonagon. Sobre ela, pouco se sabe. Consta que viveu em fins do século X, em um ambiente social refinado, no qual predominavam os valores estéticos e, em especial, o culto à poesia e à caligrafia. Tida por vários estudiosos da literatura oriental como a maior poeta do tempo, dedicou-se, sobretudo, ao registro poético de detalhes da vida na corte, documentando com rara sensibilidade – e não sem malícia – um mundo cuja realidade parecia ter abolido, pela força dos rituais, as leis da gravidade que a sustentavam.⁹

Composto de 164 listas de coisas agradáveis, desagradáveis, irritantes, esplêndidas, etc, o livro de Shonagon – precursor de um gênero tipicamente japonês conhecido como *zuihitsu* (escritos oca-

⁸ GREENAWAY, Cinema: 105 anos de texto ilustrado, p. 9.

⁹ Octavio Paz faz uma interessante leitura da obra de Sei Shonagon no ensaio “Tres momentos de la literatura japonesa”, no livro *Las peras del olmo*, p. 107-135.

sionais) –, apresenta também observações sobre plantas, pássaros e insetos, esboços descritivos de pessoas e verbetes de diário íntimo. Tudo isso em uma prosa transparente, ágil, serial. Através dela vemos, como apontou Octavio Paz “um mundo milagrosamente suspenso em si mesmo, perto e distante ao mesmo tempo”. Mundo *up to date*, com os olhos fixos no presente e movido pelo sentimento de fugacidade das coisas.¹⁰ Diferentemente do romance *Tales of Genji*, de autoria de uma outra escritora da época, Murasaki Shikubi (considerada por muitos como uma legítima precursora oriental de Proust), o texto de Shonagon evoca – resguardadas suas óbvias diferenças – uma atmosfera similar à que também evocou Baudelaire quando recorreu à moda para tratar do caráter transitório e circunstancial da modernidade.

Pode-se dizer que Greenaway aproveitou toda essa atmosfera em seu filme, não apenas ao inserir a personagem principal, de nome Nagiko (não por acaso o mesmo primeiro nome da escritora japonesa) no mundo *up to date* das passarelas da moda e dos centros urbanos de Tóquio e Hong Kong do fim do século XX, mas sobretudo ao potencializar visualmente – através de citações de trechos ou páginas inteiras do diário – as listas líricas e insólitas de Shonagon. Os ideogramas da escrita oriental são apresentados na tela como metáforas vivas, corporais, seja através da reprodução do texto sobre/sob as imagens desdobradas em diferentes planos, seja a partir da exploração da analogia (convertida em imagem concreta) entre corpo e livro, pele e papel. Tudo, com a finalidade de evocar visualmente o que no seu diário Shonagon elege como sendo os dois princípios fundamentais da vida: os prazeres do corpo e os deleites da poesia, experimentados a um só tempo.

Promovendo a fusão dos escritos de Shonagon com o próprio espaço móvel e desdobrável da tela, *O livro de cabeceira* transforma o texto em base concreta de todo o conjunto, além de conferir ao objeto livro uma função estrutural na narrativa. Acrescenta-se a isso o uso estratégico das legendas em inglês correspondentes às falas e escritas estrangeiras do filme (foram usadas em torno de sete línguas, com predominância do japonês e do chinês), que acabam adquirindo também, pela força da caligrafia, uma função poética enquanto texto inscrito/traduzido nas margens da tela. Com isso, o filme acaba por

¹⁰ PAZ, Octavio. Tres momentos de la literatura japonesa, p. 111.

reproduzir em sua própria superfície o jogo babélico que atravessa a história do livro de Shonagon, visto que este não apenas foi escrito em um período no qual a língua chinesa já havia incidido de forma definitiva na constituição da língua escrita japonesa, como também passou, posteriormente, por uma série de adaptações em sua própria estrutura à medida que foi sendo traduzido para as línguas fonéticas do Ocidente.

Pode-se dizer, inclusive, que a noção de tradução enquanto trabalho de transcrição é muito explorada pelo cineasta ao longo da película. Sobretudo porque houve, por parte deste, também o propósito de homenagear o tradutor do livro, Arthur Waley, poeta e orientalista profícuo, que traduziu os principais clássicos da literatura chinesa e japonesa para o inglês, chegando mesmo a influenciar poetas como Pound e T.S.Eliot. Impressionado com a beleza da versão inglesa do livro de Shonagon, Greenaway deu-se a liberdade de fazer do protagonista do filme um tradutor e chamá-lo não necessariamente de Arthur, mas de Jerome, que não por acaso, é o nome do primeiro grande tradutor do mundo cristão, São Jerônimo, que, no sec. IV, reinventou a língua latina para traduzir diretamente do hebraico o Antigo Testamento. Por vias oblíquas, Waley se faz presente na pele do jovem tradutor inglês que, no filme, efetua desvios fundamentais na relação da heroína do filme com sua própria tradição. Como o faz o próprio Greenaway, enquanto tradutor intersemiótico, no trato não só com as versões japonesa e inglesa do livro, mas também com a estética oriental.

Assim, ao dialogar precisamente com um texto poético, escrito na forma fragmentária de diário e desprovido de enredo, Greenaway pôde não apenas explorar, com mais intensidade, o que tal texto oferecia em termos de sugestividade, ritmo e elegância visual, mas também *inventar* o seu próprio enredo e moldá-lo segundo uma lógica não comprometida com os imperativos da ordem linear.

Aliás, a contigüidade temporal é o que sustenta toda a “narrativa” descontínua do filme. Pode-se dizer que, nele, Greenaway reaviva – através de sofisticadíssimos recursos tecnológicos, como a multiplicação de telas e a sobreposição de planos – o jogo de tempos simultâneos de *O ano passado em Marienbad*, no qual a memória conjuga o mesmo espaço com as vivências provisórias do presente e com as projeções do devir. Embora na “escritura fílmica” de Greenaway os limites entre os tempos não se diluam como no filme de Resnais,

ficando, ao contrário, explícitos nas subdivisões estratégicas do enquadramento, nas “janelas” que se abrem – em diferentes proporções – dentro da tela principal.

Um outro aspecto interessante na forma como o diretor extrai cinematicamente efeitos poéticos do texto diz respeito ao uso da leitura oral de fragmentos e listas do diário de Shonagon. A sonoridade das palavras e as modulações da voz de quem as pronuncia entram no concerto visual das imagens, em conjugação com a dimensão tátil da pele/tela onde estão escritas. Nesse jogo sinestésico, a transi-
tividade do enredo é atravessada e desviada de suas funções imediatas para adquirir uma função explicitamente poética.

Em entrevista concedida na época do lançamento de *O livro de cabeceira*, Greenaway fala de seu empenho em ver se existe uma relação realmente satisfatória entre o que alguns chamam de “primazia do texto” versus “a primazia da imagem”. E completa:

Na caligrafia asiática, é possível a imagem ser texto e o texto ser imagem ao mesmo tempo. Não seria esta uma boa forma de considerar a reinvenção do cinema? Acredito que o cinema deve ser reinventado. No Ocidente, imagem e texto são separados e pode-se imaginar o cinema como um lugar ideal para se conjugar novamente essas duas noções.¹¹

Assim, ao conjugar em um mesmo espaço 2000 anos de caligrafia oriental com 10 anos de invenção da visualidade computadorizada e um século de vocabulário cinematográfico, Greenaway mostra que o cinema pode, sem prejuízo de sua própria linguagem, lidar com o texto literário de outra maneira que não a de simplesmente tomá-lo como um provedor de enredos para ilustração. Além disso, desafia os imperativos da lógica do mercado e os clichês do cinema comercial, ao revitalizar, em pleno final do século XX, tanto a vertente experimental que dinamizou as artes de vanguarda quanto o legado milenar das culturas chinesa e japonesa. Sem para isso ter que deixar de ser contemporâneo de seu próprio tempo.

Seja através do uso criativo das novas tecnologias audiovisuais, seja através do entrelaçamento de várias linguagens estéticas e refe-

¹¹ GREENAWAY, Peter. “Peter Greenaway: an interview, p. 178. Tradução minha.

rências culturais, Greenaway não mede esforços ou imaginação para também evidenciar, na trilha aberta por cineastas como Eisenstein, Buñuel e Resnais, que a tela ainda pode servir de *topos* privilegiado para a manifestação da poesia.

BIBLIOGRAFIA

- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (Org.). Rio de Janeiro: Graal, p. 333-337.
- CAÑIZAL, Eduardo Pañuela. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 353-364.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas / Bonjour cinéma. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (Org.). Rio de Janeiro: Graal, p. 269-280.
- GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFGM, 2001, p. 9-12.
- GREENAWAY, Peter. "Peter Greenaway: an interview (with Lawrence Chua, 1997)", In: Gras, Vernon and Gras, Marguerite. *Peter Greenaway: Interviews*. University Press of Mississippi, 2000, p. 176-185.
- GREENAWAY, Peter. *The Pillow Book*. Paris: Éditions Dis Voir, November 1996.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Mendes, Murilo (1994) *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MORAIS, Vinícius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PASOLINI, P.P. O cinema de poesia. In: *Ciclo Pasolini anos 60*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 21-51.
- PAZ, Octavio. "Tres momentos de la literatura japonesa" / , *Las Peras del Olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1992, p. 107-135 / p. 183-187.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 367-384.

NÃO É COM PALAVRAS POÉTICAS QUE SE FAZ POESIA

Imaculada Kangussu

(UFOP)

É de Jean-Marie Straub a frase que dá nome às reflexões que apresento sobre o filme *Sicília!* (1999), dirigido por Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet. O cineasta faz uma glosa da proposição de Mallarmé, “não é com idéias que se faz um poema, mas com palavras”¹, ultrapassando e não negando o poeta. Para Straub, a poesia parece estar ligada ao *donner à voir* (“dar a ver”, segundo Paul Eluard). Levando adiante o enunciado de Mallarmé, Straub considera que não é com idéias e nem com palavras que se faz poesia, mas com um movimento formal que poderíamos talvez dizer que “dá a ver”, de um modo muito particular. A dimensão poética transborda e ultrapassa o prosaísmo e o entendimento intelectual. Essa ultrapassagem aparece ligada à potência de afecção da poesia, algo como o que os gregos chamavam de *peithó*. Nesse sentido, a poesia é para a dimensão afetiva o que a ciência é para o entendimento.

Conforme se pode ler nos créditos do filme *Sicília!*, os diálogos e as “constelações” foram extraídos de *Conversazione in Sicilia*, obra escrita por Elio Vittorini em 1937-1938. O encontro de Straub, Huillet e Vittorini realiza uma certa determinação estética cujo propósito é o de “apresentar a realidade”. Esse é um desejo explicitado pelos cineastas

¹ MONNEROT, Jules. *La poésie et le sacré*. Paris: Gallimard, 1945; p.11.

em mais de uma entrevista e é implicitamente evidente – se é que se pode juntar essas duas palavras – nos textos de Vittorini. Não nos escapa o perigo que esse propósito comum de “apresentar a realidade” implica diante da idéia, atualmente muito difundida, de que o real não existe, de que o que temos são interpretações criativas mais ou menos incorretas. O pesquisador Sokal provocou, há poucos anos, um magnífico escândalo ao forjar e publicar artigo, em conceituada revista ligada às humanidades, onde atestava “cientificamente” a inexistência do real. E, no caso do casal Huillet-Straub, o problema parece dobrar-se sobre si mesmo quando o desejo de apresentar a realidade se torna objetivo através de uma obra de ficção, de uma obra de arte. Desejando colocar essa questão em uma moldura filosófica, voltamos a Immanuel Kant e a sua conhecida crítica à razão.

No final do século XVIII, para ir adiante na história das construções do espírito, Kant julgou necessário submeter a razão a um tribunal. Sua intenção era conhecer as potências e os limites do conhecimento humano. Kant percebeu a finitude da nossa capacidade de apreensão do mundo e julgou que o finito deve se saciar com o finito, abstendo-se de pretender completar, através de falsa intelecção, o incompleto. No máximo, pode-se assinalar a marca de uma ausência, a presença do inapresentável, julgou o filósofo. A tentativa de ultrapassar o entendimento em seu uso legítimo, científico, foi considerada como fruto da insatisfação da razão e como metafísica. Conforme Kant, no prefácio à *Crítica da Razão Pura*, a razão humana “possui o singular destino de ser atormentada por questões que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais também não pode dar resposta por ultrapassarem completamente as suas possibilidades”². O que fica claro então é a existência de zonas de sombras irreduzíveis à clareza do pensamento cognitivo. Não se trata, portanto, de considerar que inexista qualquer tipo de realidade, ou, ao contrário, de imaginar que só exista o que se pode conhecer “cientificamente” – isso seria um movimento mesquinho de reduzir o mundo à mísera forma da capacidade humana de desvendá-lo –, trata-se antes de revelar as dificuldades implicadas na apreensão e na expressão do real, relativas aos limites da própria natureza humana. Mas há limites no conhecimento do real que podem ser ultrapassados. Referimo-nos àqueles históricos, decorrentes da forma atual de organização das estruturas

² KANT. *Crítica da razão pura*, p.3.

sociais, cujo alvo maior é o lucro a qualquer preço. O lucro é o sentido da sofisticadíssima estrutura econômica e social que criamos – passiva ou ativamente, mas em conjunto – no mundo contemporâneo. O fim justifica os meios mais destrutivos e a razão assim instrumentalizada torna-se desrazão ou irracionalidade. E “ofende o mundo”. A atmosfera é empestada, a terra fica cada vez mais imunda, a vida mimetiza a morte em troca de alguns trocados e dane-se se o ar está ficando irrespirável, mesmo nos minúsculos guetos de opulência. Dane-se quem? Talvez ainda dê tempo de abriremos os olhos...

As tarefas de apercepção, experiência e interpretação da realidade parecem ter sido suplantadas pela produção técnica da própria realidade. E é nessa produção que Huillet-Straub intervêm, só que na contramão do *mainstream*. Historicamente, a produção técnica da realidade e a liquidação do sujeito como agente epistemológico aparecem como aspectos complementares de uma instância difusa intitulada pós-modernidade, que encara com escárnio e cinismo a morte da interioridade subjetiva. Os meios técnicos de comunicação tendem a neutralizar a experiência individual da realidade, a suplantá-la através de mensagens e imagens por eles produzidas, a provocar a ruptura com os vínculos do passado, e a desqualificar a memória. Surge uma espécie de “*screened existence*” que não é a realidade, no sentido em que a havia sido o objeto racionalmente constituído no sistema de conhecimento de Kant, quer dizer, como síntese do real na unidade determinada de uma experiência subjetiva.

O desejo de “apresentar a realidade” presente em Straub-Huillet e Vittorini diz respeito justamente à ultrapassagem das formas estéticas que atiram poeira aos olhos. Em *Sicília!*, a realidade é agarrada como terra, como corpo, como comida. Não por acaso, terra, corpo e comida formam o *leit Motif* das conversas dessa *Gente da Sicília*.

O texto de Vittorini sobre as *Conversazione in Sicília* foi publicado inicialmente na revista *Letteratura*, em quatro episódios (1938-1939). Em 1941, foi reunido em um volume sob o título de *Nome e lacrime*, para despistar a censura fascista que reagira com veemência à obra. O romance é a rememoração de uma viagem iniciática. O protagonista e narrador Silvestro viaja à quarta dimensão, à sua infância, passada na Sicília. O que ele encontra é justamente o que permaneceu como si mesmo, através do tempo. O que pertenceu a sua infância e sobreviveu a ela: a terra, alguns corpos, a comida. No filme de Straub e Huillet, são apresentados quatro fragmentos do périplo de Silvestro

que, conforme o filme vai revelando, emigrara para os Estados Unidos aos quinze anos e não mais retornara à terra natal. Cada um dos quatro fragmentos tem a forma de uma conversa. Grandes mudanças em relação à obra de Vittorini foram feitas pelos cineastas. No livro, não há uma só frase de diálogo que esteja completa. Tudo está entrecortado de reflexões psicológicas ou descritivas. Além disso, quase todo o texto tem a forma de discurso indireto. No filme, a narrativa indireta do romance foi substituída pela fala direta. Nas palavras de Straub, “deixamos de lado mais da metade da novela, algumas coisas que poderiam dar lugar a um filme de Visconti ou de Fellini, sobretudo a última parte, que é completamente metafórica. Pois, já faz trinta anos que desconfio das metáforas, inclusive antes de haver conhecido a frase de Kafka: ‘As metáforas são uma das coisas que me fazem desesperar da escritura...’ Não se pode fazer filmes com metáforas”. E ainda, “voltando à parte final da novela”, continua Straub, “não é possível no cinema filmar gente no transe de morte, na obscuridade do tifo, ou de outras coisas. Nem sequer John Ford teria se permitido”³. Filmados por uma câmara que pouco se move, os diálogos formam blocos sólidos. Comidas e temperos pontuam as falas, onde também são alinhados nomes de cidades. Caltanissetta, Sacacca, Bologna, Milano, Firenze, Siracusa, Spaccalorno, Módica, Genisi, Donnafugata, Vitória, Falcinara, Licata, “Grigento”, Serrodifalco, Acquaviva, Racalmuto, Messima, Butera, Pietraperzia, Mazzarino, Terranova, Palermo, Bivona. Entre elas, aparece a terra em grandes planos mudos de paisagens, o mais longo dura cinco minutos. Tais imagens constituem uma espécie de *pillow-shots* (planos-travesseiros), conceito cunhado por Noel Burch para referir-se a esses planos, muito presentes no cinema de Ozu, que, como naturezas-mortas, suspendem o fluxo diegético. Burch os nomeia tendo em mente uma vaga analogia com a *pillow-word* (palavra-travesseiro) ou, no original, *makurakotoba*, da poesia japonesa clássica⁴. Outro crítico de Ozu, Keinosuke Naibu,

³ STRAUB. “La sorcière et le rémouler”, *Cahier de Cinéma*, No.538, Paris, 09-1999.

⁴ “*Makurakotoba* ou *pillow-word*: um epíteto ou atributo convencional para uma palavra; normalmente ocupa um verso curto, de cinco sílabas, e modifica uma palavra, normalmente a primeira do verso seguinte. Algumas *pillow-words* possuem um significado obscuro; aquelas cujo significado se conhece funcionam retoricamente para elevar o tom e, até certo ponto, também como imagens (Cf. Brower e Miner, *Japanese court poetry*, Stanford University Press, 1961)”. BURCH, “Ozu Yasujiro” em *Ozu, o extraordinário cineasta do cotidiano*, p.35.

nos anos 40, chamava esses planos de *katen shoto* (planos-cortina), comparando-os com a função de pontuação que tem a cortina no teatro ocidental. Os planos-cortina em *Sicília!* são sempre imagens de paisagens.

No filme de Straub e Huillet, uma obscura unidade pode ser pressentida entre os quatro fragmentos, aparentemente desvinculados, através da presença constante do protagonista, da recorrência ao tema da comida, da iluminação semelhante em todas as cenas: uma luz dura divide a tela em claros e escuros, quase sem meios tons. O *chiaro-oscuro* produz uma harmonia formal que remete esse filme austero e áspero ao barroco. O jogo de luz lembra o dos quadros de Caravaggio. Não há naturalismo em *Gente da Sicília*. Os planos longos, o preto e branco, a teatralidade com que as falas são recitadas transformam a obra de Huillet-Straub-Vittorini em uma espécie de litania, sublime o suficiente para produzir no espectador o efeito que Brecht denominava “de estranhamento”, *Verfremdungseffekt*. Ou a alienação da alienação.

A primeira cena do filme mostra as costas de um homem sentado em um cais, de frente para o mar. Esse homem que permanece de costas é Silvestro, mas só saberemos disso no terceiro fragmento. Ele conversa com um vendedor de laranjas. Como os dois nunca aparecem num mesmo quadro, é difícil saber a que distância se encontram um do outro. O uso de *faux raccord* também deixa obscura a posição de um em relação ao outro. Tais procedimentos minam a verossimilhança da situação face a face. O estranhamento da montagem, o apuro formal dos quadros e a austeridade ascética da composição – onde parece não haver nenhum elemento além dos absolutamente necessários – produzem uma beleza rara, dificilmente comparável. As laranjas e as diferenças entre a alimentação dos italianos e a dos norte-americanos são o assunto do diálogo.

O texto constrói a imagem e vice-versa, os semblantes, os ínfimos movimentos dos interlocutores materializam o texto. E as palavras não são mais importantes do que o ritmo das pausas, das respirações, das vozes que as transformam em corpo. Segundo Straub, na citada entrevista, graças ao relato de Vittorini, do qual ele eliminou a metade, “existe a possibilidade de ter um filme no qual a ficção é muito forte, sem que o filme caia sob o peso da ficção”. O cineasta coloca em suspenso a ficção, simplesmente, como ele mesmo diz, “dando-a por suposta”. O que faz lembrar o caráter ficcional presente – como não idêntico –

em qualquer relato, mesmo naqueles pretensamente objetivos; e revela a irreduzível ficção existente por trás das máscaras de objetividade.

Foram contratadas para atuar no filme, pessoas que jamais haviam posto os pés em um teatro, e na maioria dos casos, segundo os diretores, não sabiam o que é a gramática. O elenco foi formado por moradores da região, portadores da história local inscrita nos corpos, através de vivências particulares ou históricas, de experiências de caráter único.

No segundo fragmento, o filme mostra dois personagens também de costas, no corredor de um trem, olhando a paisagem que passa correndo pela janela, rumo a Siracusa. O enquadramento lembra Magritte. Em um diálogo na forma de jogral, eles apresentam o que pode ser considerada a essência do fascismo.⁵ Eles falam sobre um homem que parecia morto de fome e estava protestando. Rege a conversa a idéia de que alguém deveria ter prendido aquele homem. Ouvimos: “todo morto de fome é um homem perigoso [...] capaz de tudo, de roubar, de dar facada [...] e até de entregar-se à delinquência política [...] seja qual for a classe ou a condição dele [...] seja ignorante ou instruído, não faz nenhuma diferença”. Em uma cabine do mesmo trem, dois passageiros pedem a Silvestro que feche a porta do compartimento para evitar o fedor exalado pelos dois que conversavam à janela. Sem que seja mencionado o termo “polícia”, é revelado que se trata de dois policiais, que os policiais são desprezados na Sicília e que, paradoxalmente, grande parte dos policiais na Itália é de sicilianos. Quando se perdeu toda esperança, se faz o que mais se detesta, explica o passageiro lombardo.

O filme exacerba a sensibilidade. Não se trata de um cinema “verdade”, buscando o puramente “real”, mas de um cinema “intenso” que busca explodir as capacidades de afecção do espectador. Realista apenas se assim considerarmos, ao lado de Andre Bazin, todo processo

⁵ O filme foi saudado por Jacques Mandelbaum, no *Le Monde*, como o maior filme antifascista da história do cinema. Entretanto, no suplemento *Aden*, do mesmo *Le Monde*, um crítico escreveu: “Diante desse filme, fica-se na posição de alguém a quem foi presenteado um livro, com a observação de que se trata de um clássico sublime da literatura. Mas o livro é chinês e composto de ideogramas, e não se sabe como decifrá-lo” (Apud NICOLAS, “Presentation de JMS et DH” in *L’Ornitho*, nº 17, 2000). Nicolas critica o racismo que se ignora, que não se percebe como tal, implícito na pretensa incompreensibilidade do ideograma. Obseva também que argumento de elitismo (“não sabemos decifrar”) é invocado por uma crítica que projeta sua própria incompetência e ignorância sobre a obra, declarando-a incompreensível para todos.

narrativo que leve a fazer aparecer mais realidade na tela.⁶ Straub já disse que “o único dever de alguém que faz filmes é não falsificar a realidade e abrir os olhos e os ouvidos das pessoas [...] Se um filme não serve para abrir os olhos e os ouvidos das pessoas, para que serve?”⁷. Em outras palavras, a quem serve?

O terceiro fragmento é o mais longo, dura quase a metade do filme. Mostra o encontro de Silvestro com a mãe. Diante do fogão de lenha, onde um arenque é grelhado, o primeiro assunto dos dois é a comida, que possibilita a remissão ao passado comum. Os relatos da mãe carregam detalhes que o filho tenta recusar. A lembrança de que comia cigarras, quando criança, lhe é estranha. Por que? Ele pergunta. Por fome, responde a mãe. Silvestro também estranha a história de que o avô participasse da procissão de São José, já que ele, o avô, era socialista e detestava padres. Zombando, com humor rústico e sutil da lógica estreita do filho, a mulher explica: “ele tinha cérebro para mil coisas: acreditava em São José e era socialista. A procissão não era coisa de padre, era coisa de homens a cavalo, era uma cavalgada”. Silvestro pergunta então pelo pai, poeta e homem gentil que a mãe expulsara de casa. Ela tolerava as escapadas do marido, admite, o que não suportava era vê-lo tratar as amantes como rainhas. A mãe revela então sua própria história, a esse filho estrangeiro que a interroga. Ela faz aparecer na rememoração um caminhante sedutor, que foi seu amante até desaparecer em uma revolta operária. O amor surge assim em uma aventura extraconjugal, em uma subversão. De acordo com Straub, essa mulher é uma bruxa. E “ele, o filho, se comporta como todos os varões da Inquisição. Você conhece o número de bruxas queimadas pela Inquisição? Trinta mil. Em *Sicilia!*, um filho muito gentil se interessa por sua velha mãe. Pouco a pouco, começa a formular perguntas de inquisidor, julga, e logo se dá conta de que ela tinha sua liberdade de mulher e que se decidiu por ela. Revela-se então uma bruxa. Isto é o que a Inquisição não permite de nenhum modo”⁸. O trem, o périplo de Silvestro, a cavalgada do avô, as escapadas do pai ao vale, as visitas do amante à mulher, fazem aparecer um labirinto de passos cruzados no espaço e no tempo, sem direção única, mas não

⁶ BAZIN, Andre. “Uma estética da realidade”, *Cinema, Arte e Ideologia*, p.72.

⁷ STRAUB. “A linguagem como colonização”, *Cinema, Arte e Ideologia*, p.183.

⁸ STRAUB. “La sorcière et le rémouleur”, *op. cit.*

excludentes. Parecido com o lugar da mãe, da terra natal, do que alimenta. Da realidade que, sem poder ser apreendida, não pode ser recusada. As conversações assinalam os mistérios – da Sicília, do corpo, da arte, da linguagem, da realidade, entre outros.

No filme de Huillet e Straub, o som é direto, a câmara quase fixa e o enquadramento é disposição de um olhar. Em alemão, enquadramento (*Einstellung*) significa também disposição moral. Godard disse que um *travelling* é uma questão moral e Walter Benjamin considerava moral toda escolha. A disposição dos cineastas é a de eliminar os obstáculos entre o espectador e a realidade. A linguagem é considerada um obstáculo, e mais, segundo Straub, “a linguagem é uma forma de colonização”⁹, na medida em que é estabelecida pelo poder. Considerando que o que se chama de a linguagem de um autor é o seu estilo, Straub recorre ao aforismo de Buffon, “o estilo é o homem”, e propõe que entre o homem-estilo e a realidade que ele surpreende e agarra não se intrometa a linguagem, como se fosse um vidro suplementar, como óculos deformantes. “Com um filme é preciso surpreender as pessoas, surpreendê-las no sentido de que não vejam as coisas com óculos”.¹⁰ Um filme precisa pegar as pessoas de surpresa, quebrar o vidro entre elas e a realidade, e levá-las, pelo menos enquanto ele durar, a enxergar o mundo sem óculos. Depois, elas ficam livres para retomar seus filtros, mas, quando o filme “existe verdadeiramente”, ele aprisiona os espectadores. O espectador é livre para ir embora, mas não é livre para não ver o que o filme mostra. “É isso que torna o cinema tão terrível e tão importante”, assinala Straub, “é que quando se experimenta fazer filmes onde já não existe linguagem, já não há obstáculos, já não há vidro, óculos, entre o espectador e o que o filme faz ver. O espectador é constrangido a ver o que o filme faz ver”¹¹. A potência do real que aflora na tela captura o espectador. O nome dessa relação é “fascínio”.

O ressentimento do vendedor de laranjas, a angústia do lombardo no trem, a ambigüidade da conduta materna que aparecem nos três primeiros fragmentos dão lugar, no último bloco do filme, a uma cena celebratória, entre Silvestro e um afiadador. Sobre essa tomada gloriosa,

⁹ STRAUB. “A linguagem como colonização”, *Cinema, Arte e Ideologia*, p.174.

¹⁰ STRAUB. “A linguagem como colonização”, *Cinema, Arte e Ideologia*, p.175.

¹¹ STRAUB. “A linguagem como colonização”, *Cinema, Arte e Ideologia*, p.176.

nada direi, com a intenção de provocar, em quem me acompanhou até aqui, o desejo de assistir a *Sicília!*. Termino essas reflexões com as palavras de Jean-Marie Straub: “resumindo, não se sabe o que é um filme”¹².

Coda: As intensas relações do cinema de Huillet-Straub com a literatura

Muitas vezes qualificadas como difíceis, excessivamente rigorosas, as obras de Huillet e Straub sempre têm como base a adaptação, ou recriação, de uma obra literária. O primeiro filme do casal, *Machorka-Muff* (1962) é extraído da novela de Heinrich Boll, *Jornal da Capital* (*Hauptstadtisches Journal*, 1958). O segundo, *Não reconciliados* ou *Só a violência salva onde a violência reina* (1964-1965) também utiliza obra de Boll, *Billard um halbzehn* (1959). A *Crônica da Anna Magdalena Bach* (1967-1968) é baseada nas cartas de Johann Sebastian Bach e em seu *Nécrologue* (1750), redigido por Philip-Emmanuel Bach. *O noivo, a comediante e o alcoviteiro* (1968) é uma versão reduzida da peça de Ferdinand Bruckner, *A doença da juventude* (*Krankheit der Jugend*, 1926) somada a três poemas de Juan de la Cruz (*Romance 7, Cântico Espiritual e Romance 22*, 1577). *Othon* (1969) segue o roteiro da peça homônima de Pierre Corneille (1664). *Lições de história* (1972) utiliza a peça inacabada de Brecht, *Os negócios do Sr. Júlio César* (1937-1939). *Moisés e Aarão* (1974) reúne a ópera inacabada *Moses und Aron* (1930-1932), de Schoenberg, e um fragmento da Bíblia traduzida por Lutero. *Forticani/Cani* (1976) utiliza a obra de Franco Fortini, *Os cães do Sinai* (*I cani Del Sinai*, 1967). *Toda revolução é um lance de dados* (1977) tem como inspiração o poema de Mallarmé, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (*Um coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897). *Da nuvem à resistência* (1978) apresenta textos de dois livros de Cesare Pavese: *Diálogos com Leucô* (*Dialoghi com Leucò*, 1947) e *A lua e os fogos* (*La luna e i falò*, 1950). As fontes de *Muito cedo, muito tarde* (1980-1981) foram uma carta de Engels a Karl Kautsky (20-02-1889), um trecho de *A questão camponesa*, de Engels e o pós-fácio de Mahmoud Hussein em *Lutas de Classe no Egito* (*Luttes de Classe en Egypte*, 1969). *En rachâchant* (1982) é recriação

¹² STRAUB. “A linguagem como colonização”, *Cinema, Arte e Ideologia*, p.173.

do conto *Ah! Ernesto* (1971), de Marguerite Duras. *Relações de Classe* (1983-1984) é inspirado no romance inacabado de Kafka, *O desaparecido* (*Der Verschollene*, 1912-1914), que foi publicado com o título de *Amerika* (1927). *Quando o verde da terra brilhara novamente por vós* ou *A morte de Empédocles* (1986) utiliza a primeira versão da tragédia homônima (*Der Tod des Empedokles*, 1789), que Holderlin deixou inacabada. *Pecado negro* (1988) se baseia na terceira versão da mesma tragédia (*Der Tod des Empedokles*, 1799), também inacabada. *Cézanne* (1989) é extraído de três diálogos imaginários de Joachim Gasquet (Cézanne, 1912-1913). *Antígona* (1991-1992) partiu da adaptação feita por Brecht (1948) da peça de Sófocles traduzida por Holderlin (1804). *Lothringen!* (1994) é inspirado no romance *Colette Baudoche*, de Maurice Barrès. *De um dia para outro* (1996) é extraído da ópera homônima (*Von heute auf morgen*, 1929), de Schoenberg. E os dois últimos, até agora, filmes do casal, *Sicília!* (1999) e *Operários, Camponeses* (2000) são baseados na obra de Vittorini.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, Andre. "Uma estética da realidade", em TORRES, Roma (Org.). *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto: Afrontamento, 1975.
- BURCH, Noel. "Ozu Yasujiro" em NAGIB & PARENTE (Org.). *Ozu, o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- KANT, Emmanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1994.
- MONNEROT, Jules. *La poésie et le sacré*. Paris: Gallimard, 1945.
- NICOLAS, "Presentation de JMS et DH" in *L'Ornitho*, nº 17, 2000.
- STRAUB. "A linguagem como colonização", em TORRES, Roma. *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto: Afrontamento, 1975.
- STRAUB. "La sorcière et le rémouler", *Cahier de Cinéma*, nº 538, Paris, 09-1999.

NADA NO DIA SE VÊ DA NOITE ESTA PASSAGEM

Paulo de Andrade

(UFMG)

pour Eke, à Zürich
para Carol, ao telefone

Mesmo se lemos em pleno dia, do lado de
fora, a noite se faz em torno do livro.

Marguerite Duras

A noite na noite

No princípio, era a Noite.

Assim talvez pudéssemos imaginar esse instante mítico anterior à criação: todo ele tomado pelas trevas. E então seria feita a luz, e o mundo, e as formas – levando-nos a crer que a criação artística, metonimicamente evocando essa origem das origens, repetiria o gesto demiúrgico, ao opor à obscuridade de um vazio de sentido a presença concreta e luminosa da obra: pensemos, aqui, no cinema, que é literalmente uma projeção de luz em uma sala escura. Contudo, essa mesma arte, de um fulgor nem sempre diurno, faz-nos rapidamente duvidar dessa lógica de oposições e dualidades: não, não tentaremos aqui reverter os extremos, inverter os valores e insistir numa noite pura que seria a simples negação do dia. Portanto, recomeçamos:

No princípio, era a Noite.

Negra, sim, pois ainda não havia o dia nem a luz iluminante do começo. Branca, é verdade, pois ainda não havia a noite nem o breu

das sombras a cobrir a claridade com seu manto de fim. Talvez porque primeva, essa Noite se encontraria fora do círculo vicioso e negativo fundado pela criação divina: o dia como fim da noite (o dia nasce), rompimento do repouso, trazendo a ação da vida e do trabalho; a noite como fim do dia (a noite cai), quebra do movimento, instauração do silêncio e da ausência. Mas talvez também porque fictícia, essa Noite revelaria em seu princípio (em todo princípio) a ausência de origem (demarcando aí, quem sabe, a função mais legítima de toda busca originária), o que nos possibilitaria um novo recomeço:

Era a Noite.

Nesse tempo longínquo e imperfeito em que a Noite se auncia, se apresenta, arrancada tanto de seu futuro quanto de seu passado, distendida num tempo imemorial, desponta, sim, o espaço a que ela se consagra, de onde ela provém, fazendo-se sempre uma segunda noite, *outra*, aquela sem acolhimento nem acesso, sempre exterior a si própria, noite sem verdade, noite impura.¹ O espaço rasgado pela noite – espaço essencialmente literário – não é nada além do que essa palavra de tempo em que ela *erra*, em que ela pode abandonar-se à deriva do tempo e da palavra, tornando possível “*a outra história*”: “o silêncio da noite em pleno sol”.²

A imagem negra

Para ela, o negro, a noite sempre guardou uma espécie de qualidade, de critério – que passava necessariamente pela experiência da escrita – a partir do qual era possível se pensar a literatura e o cinema. Para ela, para Marguerite Duras, que escreveu livros e dirigiu filmes, um livro sem noite é um livro cuja violência, sua verdadeira força, lhe foi arrancada, é um livro que se esquiva de si mesmo, que ignora sua própria ignorância. Para ela, um filme que se dissipa nas horas seguintes à sua projeção, que não atravessa a noite para se revelar um dia, dois, meses após, não atingiu o cinema e, por isso, deve perder-se, por isso ele se perde, sem aderência nem espessura: um objeto banal. E não é necessário um grande conhecimento da extensa obra de Duras – seja

¹ Cf. BLANCHOT. *L'espace littéraire*, p. 213-224: Le dehors, la nuit.

² DURAS. *Le Navire Night*, p. 1357.

a literária, seja a cinematográfica – para notarmos claramente que seu movimento dá-se em direção a uma paisagem desconhecida, fustigada pela noite e por seu escoamento.

O Navire Night põe-se face à noite dos tempos.

– Cego, avança.
Sobre o mar de tinta negra.

– O Navire Night acaba de entrar em sua história.³

Não é por acaso que tomamos, então, aqui, esse texto, esse filme, *Le Navire Night*, de 1979. Ele ocupa um lugar diferenciado no conjunto da obra de Duras e é, ao mesmo tempo, devido à sua narrativa e mesmo às condições e circunstâncias de sua criação, um emblema das principais questões postas pelo cinema de Duras, ao passo que também se configura como um ponto limite, permitindo-nos rever, aí, a conturbada relação entre dois campos heterogêneos: o da imagem e o da escrita.

Quase banal de tão romanesco, não é difícil reconhecermos o argumento de *Le Navire Night* em filmes da indústria americana: um homem e uma mulher conhecem-se pelo telefone, apaixonam-se e, sem jamais se ver, vivem uma intensa história de amor. Contudo, para Duras, há, aí, o suficiente para que *o acontecimento da escrita*⁴ tenha lugar e faça uma simples narrativa ecoar seus livros e filmes anteriores mais complexos, tornando-a tão própria ao universo durasiano, a começar pelo título que, cunhado num sofisticado trabalho de escrita, condensa os temas principais do filme e exige uma escuta precisa no espaço aberto pelo entrechoque das línguas:

³ “*Le Navire Night est face à la nuit des temps. // – Aveugle, avance. / Sur la mer d’encre noire. // Le Navire Night vient d’entrer dans son histoire.*” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1362. Manteremos na tradução para português a palavra francesa *navire* (navio), devido ao intrincado jogo sonoro que estabelece com a palavra inglesa *night* (noite) e pelo fato da expressão – incluindo aí sua imagem sonora – exercer uma função de nome próprio.

⁴ “Após a escrita do texto, tudo vinha tarde demais, tudo, porque o acontecimento já havia tido lugar, justamente, a escrita.” “Après l’écriture du texte tout venait trop tard, tout, parce que l’événement avait déjà eu lieu, justement, l’écriture.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1351. Texte de présentation.

...ele justapõe de maneira brutal e inesperada o francês e o inglês, o feminino e o masculino, mas os alia pela trama serrada da aliteração e das assonâncias, em uma sutil modulação que nos faz passar das vogais *a* e *i* ao ditongo que as associa, do final feminino da palavra masculina ao final masculino da palavra feminina, fazendo assim alterar longas e breves, em um sutil equilíbrio entre lirismo e *secura* deliberada.⁵

O navio, nomeado Night, “o Night”, numa língua estrangeira, como se não encontrasse equivalente no francês, como se resistisse à tradução, projeta-se, contudo e insistentemente, sobre a imagem da noite (mesmo sobre a palavra, que, como vimos, reitera sua consoante inicial e agrupa suas vogais isoladas), sobre a imagem da cidade insone, onde se encontram os amantes falando ao telefone. O Night é também o próprio filme, o desconhecido não apenas do périplo de seus protagonistas, que se põem à deriva segundo as leis do desejo, mas igualmente da escritora-cineasta, que busca tocar mais uma vez – e talvez mais longe – esse perímetro mortífero da “noite dos tempos”, em que o cinema faz-se a via real para o questionamento radical da literatura, da escrita, do “mar de tinta negra”.

– Esse território de Paris à noite, insone, é o mar sobre o qual passa o Night. O filme. Essa deriva que se chamou assim: o Navire Night.

Nada no dia se vê da noite esta passagem.
Nada no dia.

Os movimentos do Navire Night deveriam testemunhar outros movimentos que se produziram além e que seriam de natureza diversa.

Os movimentos do Navire Night deveriam testemunhar os movimentos do desejo.⁶

⁵ COLLOT. *D'une voix qui donne à voir*, p. 69.

⁶ “– *Ce territoire de Paris la nuit, insomniaque, c'est la mer sur laquelle passe le Night. Le film. Cette dérive qu'on a appelée ainsi: le Navire Night. // Rien dans le jour ne se voit de la nuit ce passage. / Rien dans le jour. // Les mouvements du Navire Night devraient témoigner d'autres mouvements qui se produiraient ailleurs et qui seraient de nature différente. // Les mouvements du Navire Night devraient témoigner des mouvements du désir.*” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1364.

As imagens proliferam-se no texto: o navio, a noite, o filme, a deriva, o mar, o desejo. Entretanto, reenviam-se umas às outras, como se sob todas elas restasse sempre uma única e mesma imagem, aquela indefinível, da “noite comum do abismo”.⁷ Dessa noite, dessa imagem que se consome a si mesma e que parece fundar-se sobre um vazio, uma ausência, Duras destaca o seu traço de ancestralidade – “essa primeira idade dos homens, das feras, dos loucos, do barro” –, que somente é atingido pela experiência da escrita, “a partilha da história geral”.⁸ Se sob a noite, cravada em seu centro, abre-se uma outra noite, *gouffre*, vórtice, é exatamente aí que o escritor deve penetrar, sob o risco de serem – também ele, também a escrita, o filme – levados pelo movimento incontrolável e acidental de seu impossível. Em direção a esse sorvedouro, avança o *Night*, assim como também aí Duras planta, situa os amantes, quando forja a imagem do *gouffre téléphonique* (literalmente, “abismo telefônico”) para designar linhas telefônicas sem assinantes, não atribuídas, que datam da ocupação alemã, utilizadas posterior e anonimamente para o amor clandestino, o esvaziamento indiferenciado do desejo. É, assim, através do apelo anônimo, que os amantes se conhecem e se amam no escuro, presos à “generalidade do desejo, aquela desfigurada do abismo”.

A noite comum do *gouffre* vincula-se, portanto, ao trabalho do escritor por seu caráter impessoal, sem figura, remotando a uma voz, um grito, um traço que está fora de toda identidade, que congrega num só tempo e irredutivelmente a fonte originária da vida – da escrita, do desejo, das imagens – e o desconhecido da morte, sua iminência sem repouso.

Escrever é não ser ninguém. “Morto”, dizia Thomas Mann. Quando escrevemos, quando chamamos, somos já parecidos. Tente. Tente, quando você estiver só em seu quarto, livre, sem nenhum controle do exterior, chamar ou responder além do

⁷“(…) cette nuit commune du gouffre (...)” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1351. Texte de présentation. Atentemos aqui para a palavra *gouffre*, de extrema importância no texto, devido à sua recorrência e riqueza significante: sorvedouro, vórtice, turbilhão, redemoinho, abismo, precipício.

⁸“... ce premier âge des hommes, des bêtes, des fous, de la boue ...” “... le partage de l’histoire générale.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1351. Texte de présentation.

abismo. Misturar-se à vertigem, à imensa maré dos apelos. Essa primeira palavra, esse primeiro grito, não se sabe gritá-lo. Tal qual chamar Deus. É impossível. E se faz.⁹

Desse modo, a voz do escritor – voz de ninguém, voz morta e primeira – provém do *gouffre*, dele levanta-se e nele abisma-se, como se nele encontrasse seu próprio exterior. E para dar testemunho desse movimento de “natureza diversa”, para ir além de sua vertigem – de seu impossível retorno – e *fazer-se*, é que Duras promove entre literatura e cinema uma confluência noturna e mortal. Declarando-se acima de tudo *escritora* e manifestando a todo instante o desejo de “voltar ao escrito”, ela não cessa de escrever seus filmes – e isso inclui a constante publicação de textos cada vez mais distantes do que se poderia chamar *um roteiro* –, ou, melhor dizendo, de criar uma espécie de terceira arte em que literatura e cinema parecem condenados um ao outro sem jamais serem, contudo, conciliáveis.

“Nada no dia se vê da noite esta passagem” – encadeados numa estranha sintaxe, como a de uma tradução truncada, em que os termos da oração sucedem-se sem uma conexão aparente, relegando o sentido ao lugar da hipótese, da dúvida, causando simultaneamente a impressão de que algo foi enxertado e que algo aí falta, e, ainda, de que é essa trucagem, essa ordem incomum e imperfeita a responsável pela abertura, na língua, justo de uma passagem, um porvir – assim deveríamos imaginar o atrito, a relação entre imagem e texto no cinema de Duras.

Nada, pois, no dia, será dado a ver: o dia, tempo-espaço da visibilidade solar, das certezas brilhantes, não pode jamais alcançar a pérola, a jóia íntima da noite. Apartados, encontram-se, os dois. Contudo, é no dia que nada se vê. Contudo, é algo da invisibilidade da noite o que se busca ver. E ainda que apartados, desde sempre assombrados pelo oráculo do impossível, ainda que ligados pela solidão comum, abre-se uma passagem, algo aí pode passar: um navio, um amor e sua

⁹ “Écrire c’est n’être personne. ‘Mort’, disait Thomas Mann. Lorsque nous écrivons, lorsque nous appelons, déjà nous sommes pareils. Essayez. Essayez alors que vous êtes seul dans votre chambre, libre, sans aucun contrôle de l’extérieur, d’appeler ou de répondre au-dessus du gouffre. De vous mélanger au vertige, à l’immense marée des appels. Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier. Autant appeler Dieu. C’est impossible. Et cela se fait.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1351. Texte de présentation.

deriva, um filme talvez. E é então que nos damos conta que o irreduzível da noite abriga-se mesmo no âmago do dia – uma vez que é aí que ele é buscado, para em seguida, logo em seguida, arrastado para o domínio do visível, extinguir-se em raios de luz. E assim sendo, do dia pode-se dizer: aí, justo aí, nada se vê; aí, justo aí, algo resiste à visibilidade, algo se dá a ver justo assim – evidenciando sua invisibilidade. E então, no dia, sobre o dia, a noite desvela-se, passa, e faz do dia a sua passagem.

Esse paradoxo tensionado a seu limite é a principal questão posta pelo cinema de Duras: como fazer um filme, se imagem e texto mostram-se excludentes? como usar a imagem sem deter, caçar o imaginário, do qual o texto é o guardião? como usar o texto sem reduzi-lo a uma mera explicação da imagem? como fazer um filme ignorando que há, sempre, no mínimo, dois – o da imagem e o das Vozes? A princípio, a saída é apostar nessa fissura, nessa vala que os separa, mostrando, sublinhando que há, portanto, dois, dois separados. Mas a obra de Duras – toda ela – parece-nos testemunhar um movimento diverso (e não exatamente contrário), da ordem do desejo. Não há senão o amor – ela nos diz, o que nos permite um outro olhar: se, apesar de separados, texto e imagem buscam-se um ao outro (e o cinema comercial, a grande indústria do cinema e sua história são, a um só tempo, a grande prova tanto desse desejo quanto de seu fracasso, seu desvio), como então achar a passagem, fazer de fato *um* filme, se nada no dia se vê da noite?

O texto do desejo nos responde em uma única palavra: amor. Palavra pobre, palavra vazia, corrompida por esse vazio como por um mal congênito. Mas, sim, é essa palavra que se repete, como se toda a obra de Duras não buscasse senão essa palavra, sua escuta, aguardando quem sabe outra coisa, outra palavra, um outro que finalmente cairia desse vazio. O que cai, então, do amor? Nada. A não ser a espera. A não ser a ameaça constante da queda. Nada. E essa espera, esse risco, nós bem o sabemos, já é o amor. Por isso, aos amantes de *Le Navire Night* não é preciso mais que a linha, o fio do telefone por onde deslizam as palavras, a voz, para que o amor se faça, para que haja escrita.

– É um orgasmo negro. Sem toque recíproco. Nem rosto. Olhos fechados.
Sua voz, só.

O texto das vozes diz olhos fechados.¹⁰

O orgasmo que é atingido no escuro dos olhos fechados, ele mesmo negro, isolado, pura voz, evidencia a distância dos extremos. Mas não só. Ele não se debruça nem sobre a fantasia sexual nem sobre a melancolia da solidão. Pelo contrário: na aridez da solidão ele vem revelar um outro, cavar uma passagem não para a companhia, o recíproco, o mesmo, mas para a partilha do incompartilhável, o amor não apenas como impossível, mas também como um *após*, algo que *se faz* na sua impossibilidade, faz-se dela e com ela, permitindo-nos a redescoberta dos corpos solitários, a entrega passiva do corpo não ao desejo do outro, mas ao próprio desejo como outro, o sem rosto sob nosso próprio rosto.

– Ele diz: eu era um outro para mim mesmo e não sabia.

– Ela diz não haver sabido antes dele ser desejável de um desejo dela mesma, que ela mesma podia partilhar.

E isso dá medo.¹¹

Loucos de amor, dispostos a abandonar tudo um pelo outro, eles sabem, entretanto, que não é necessário que eles se vejam. Ela, F.,¹² a mulher da história, rica e leucêmica, confessa-lhe estar pronta a deixar sua casa, sua família, pelo amor dele. Mas que ela poderia deixar toda sua vida sem, contudo, ir ao seu encontro: “*Deixar por sua causa, por você, e justamente não ir ao encontro de nada. / Inventar essa fidelidade ao nosso amor.*”¹³ A fidelidade ao amor – à história (substituição proposta pelo texto, quando ele se repete em terceira pessoa) – convoca, assim, o gesto absurdo da possessão – sou capaz de qualquer loucura

¹⁰ “– *C’est un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Ni visage. Les yeux fermés. / Ta voix, seule. / Le texte des voix dit les yeux fermés.*” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1361.

¹¹ “– *Il dit: j’étais un autre à moi-même et je l’ignorais. // – Elle dit n’avoir pas su avant lui être désirable d’un désir d’elle-même qu’elle-même pouvait partager. / Et que cela fait peur.*” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1360.

¹² “(...) a relação amorosa improvável entre ‘o homem da história’ e a desconhecida, apenas denominada ‘F.’ (a Mulher [Femme]? o Filme?).” LAVIN. *L’esprit de l’utopie*, p. 36.

¹³ “*Quitter à cause de toi, pour toi, et justement ne rejoindre rien. / Inventer cette fidélité à notre amour.*” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1364.

apenas para te ter – e, em contrapartida, o gesto da absoluta desposseção – somente por amor, posso abrir mão de você a meu lado. Esse amálgama improvável de naturezas heterogêneas, que mete medo por sua potência desconhecida e sempre ameaçadora, é o amor, é a história, é o cinema de Duras. Aquilo que impede o encontro entre texto e imagem, o encontro dos amantes, não os impede, por outro lado, de desejarem um encontro, de manterem-se no desejo do encontro, de beirarem sempre sua realização – sua morte –, de verem-se com olhos fechados.

O cinema de Duras procura pontos de fusão, como esse plano que abarca tudo – o orgasmo e a morte, o sexo e a chaga, o vermelho, a luz e o negro. Duras está do lado da síntese, não da separação. A síntese é um improvável, uma loucura, não é nem doçura nem harmonia. É esse ponto, esse grito, esse canto, essa “imagem negra” que é preciso atingir.¹⁴

A imagem negra, em torno da qual se constrói todo o filme, é a imagem escrita, a imagem sem imagem, a descrição que F. faz de si mesma para o jovem ao telefone, aquela à qual ele será fiel até o fim da história, aquela que é pura voz, puro texto e não pode receber uma representação que não seja a das palavras. Por isso, a história de *Le Navire Night* é uma “história sem imagens. / História de imagens negras”,¹⁵ que busca o filme, seu cinema da escrita, ou, mais longe, mais simples, o cinema só.

- Nenhuma imagem sobre o texto do desejo?
- Qual?
- Não vejo qual.
- Então não há nada para se ver.
- Nada. Nenhuma imagem.¹⁶

Se nenhuma imagem pode recobrir o texto do desejo é porque não há, nos filmes de Duras, nenhum pleonasma entre texto e imagem. O termo *imagem negra* – ao qual vêm se fundir as outras imagens textuais:

¹⁴ DELORME. La confluence, p. 33.

¹⁵ “Histoire sans images. / Histoire d’images noires.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1358.

¹⁶ “– Aucune image sur le texte du désir? // – Laquelle? // – Je ne vois pas laquelle. // – Alors il n’y a rien à voir. // – Rien. Aucune image.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1362.

a noite, o *gouffre*, o mar de tinta negra – recupera essa síntese do que não se soma, do que resta irreduzível a qualquer síntese, uma vez que não resolve, não apazigua o paradoxo num terceiro elemento resultante e conciliador: a imagem negra traz em si seu próprio aniquilamento, uma vez que ela não é a simples negação da imagem cinematográfica e a prevalência da imagem literária, mas a imagem de uma ausência de imagem. O negro surge então como o enxerto, o redemoinho que congrega as diferenças remetendo-as a uma “noite comum”, impessoal, a um orgasmo anônimo, além da solidão, a uma passagem que conduz a literatura e o cinema para fora deles mesmos, como se para a literatura nunca tivesse havido um verso, como se o cinema desconhecesse completamente o cinema, anterior ou futuro, reenviando-os ao coração exterior da noite que os habita.

Ver sem ver

Um céu recortado por um retângulo na vertical, como uma folha de papel, cresce, alonga-se até, como uma janela que se abre, tomar toda a tela: é a primeira imagem que o filme nos dá, na bela seqüência de abertura, em que, sobre tomadas panorâmicas de Paris, ouvimos a voz de Duras evocar o silêncio monumental da cidade de Atenas na hora da sesta. Entre uma e outra vista de Paris, no instante do corte, um negro momentâneo vem ocupar a tela, como nos primórdios do cinema. A primeira frase do texto – “Eu tinha lido dito que era preciso ver.” –¹⁷ coincide com o primeiro negro, já prenunciando, de certa maneira, o itinerário do *Night*, quando introduz sua figura sem imagem, a partir de uma dupla decalagem: um apelo é feito ao olhar no exato momento em que nenhuma imagem se dispõe aos olhos e, assim que esse vazio é preenchido pela paisagem parisiense, facilmente reconhecível por seus elementos típicos mais que vistos, damos-nos conta que a voz fala de outro lugar, uma cidade grega, longínqua em sua força mítica, que jamais é mostrada.

Toda essa seqüência, destacada do corpo do filme por anteceder a aparição do título e dos créditos de abertura (destacada também no texto impresso), apresenta traços formais que configurarão o filme: as

¹⁷ “– Je vous avait dit qu’il fallait voir.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1357.

vozes serão sempre lidas, vozes *off*, numa dicção pausada que privilegia o contorno sonoro das palavras, marcadamente a da leitura e não a da fala, ainda que se estruturam como um diálogo; raras vezes os atores darão, dirão o texto; em contraste à história lida pelas vozes, que apenas ocasionalmente abandona sua linearidade, a cronologia de seus acontecimentos, a imagem jamais ilustrará o que se diz; ela caminhará paralelamente, em busca de uma outra história, esta sim fragmentada, aos pedaços, esquivando-se e tropeçando, vez ou outra, numa palavra, numa frase, numa voz.

A cidade de Atenas, curiosamente, é retomada bem mais à frente, interrompendo a narrativa dos amantes, para que Duras conte, então, uma outra: a de sua visita ao Museu Cívico de Atenas, onde ela encontra uma escultura da deusa grega. Essa ruptura interessa-nos de perto, uma vez que insere, dentro do próprio texto, do filme, mais uma “imagem negra”. Enquanto ouvimos Duras descrever o rosto de Atenas, assistimos ao rosto da atriz Bulle Ogier entregar-se à maquiagem, numa languidez quase inumana, cujo olhar convida-nos também a uma entrega passiva ao nosso próprio olhar. É o olhar, aliás, que se põe em jogo:

Foi a partir da ferida do rosto, creio, que ela me impressionou tanto. Essa ferida contrastava com o olhar... integral, você vê?... não sei bem exatamente... (...)

Ela deve ter a parte esquerda do rosto arrancada como por um arado de carroça, pelo ferro, mas seus olhos estão intactos... amêndoas brancas sem relevo algum...¹⁸

Atenas é nomeada e qualificada, na tradição grega, sobretudo pelo seu olhar: “olhos de coruja”, “deusa do olhar penetrante”, “o olhar claro e sóbrio”, “a inteligência de olhos claros”, “o olho luminoso”, “deusa do olhar agudo”.¹⁹ Essa divindade, cuja esfera de domínio

¹⁸ “C’est à partir de la blessure du visage, je crois, qu’elle m’a tellement frappée. Cette blessure contrastait avec le regard... intégral, vous voyez... je ne sais plus très bien... (...) // Elle doit avoir la partie gauche du visage arrachée par un soc de charrue, par du fer, mais ses yeux sont intacts... des amandes blanches sans relief aucun...” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1379.

¹⁹ Cf. OTTO. *Les dieux de la Grèce*, p. 61, 67, 71, 75 e 76.

compreende todo o reino da ação clarevidente, é também a senhora da força realizadora em geral, a razão, a sensatez posta *em obra*, quase sempre o ato guerreiro do herói, mas também o gesto inspirado do artesão, do carpinteiro que atinge a maestria da fabricação dos carros e navios de guerra. Contudo, não nos interessa aqui transformar a figura de Atenas numa espécie de símbolo cuja identificação dos atributos nos daria enganosamente a chave da leitura do texto-filme. Antes, é o rosto quebrado, fraturado da estátua que desperta o interesse de Duras, logo depois deslocado para *o contraste* com o olhar, integral. Esses olhos do olhar absoluto, inteiros, intactos, que parecem aspirar a sorver em sua superfície sem relevo, uniforme, o todo do visto, acabam por se revelar também eles feridos, arados “na profundidade do olhar”, pois, para Duras, olhar o tudo implica olhar o nada, olhar além do visto, além da distância, olhar o sem nome, além do olhar.

– Sim, é isso, é um olhar que te olha... ele é em direção àquele que olha, mas através dele também... e ainda muito mais longe... além do fim, em direção às lonjuras... vê?... não podemos... não vemos que nomes dar a elas... elas são comuns a toda história...

– Vejo sem ver.²⁰

Eis onde deveríamos chegar: nessa outra dimensão do olhar, aquela requisitada por Duras em seus filmes, mas que não deve ser entendida como um simples esforço a mais, exigido ao leitor-espectador. É todo o fazer cinematográfico e literário que está posto, aí, em questão: nosso olhar deve descer às lonjuras da noite comum, aos confins sem nome do inferno, o mesmo em que penetrou Orfeu em busca de Eurídice – o olhar é, aqui, o olhar de Orfeu, para além da evidente referência presente no conflito da história do *Night*. O “ver sem ver” não é tanto a clarevidência diurna de Atenas, mas a olhar interdito a Orfeu, cego às avessas, assim como, para os amantes, tentados

²⁰ – “Oui, c’est ça, c’est un regard qui vous regarde... il est vers celui qui regarde mais à travers lui aussi... et encore beaucoup plus loin... au-delà de la fin, vers ces lointains... vous voyez... on ne peut pas... on ne voit pas quels noms leur donner... ils sont communs à toute l’histoire... // – Je vois sans voir.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1380.

pelo desejo da imagem, da voracidade do olhar, é preciso daí desviar-se, sob o risco de tudo perder, de perdermos justo a história: “– *Ele não procura saber quem está lá, atrás dele. / Ela incita-o ao jogo da morte. Ele se presta a esse jogo como nunca poderia prever. / Eles sabem, os dois: se ele se voltar e ver quem, a história morre, fulminada.*”²¹ Sabemos, entretanto, que, conforme o mito, Orfeu não resiste e olha, confia ao olhar a certeza da presença de sua amada. Assim fazendo, ele a trai, perdendo-a para sempre no reino dos mortos. Trai também, segundo Blanchot, a noite na qual ele desceu e, com ela, a obra.

Mas não se voltar em direção a Eurídice não seria menos trair, ser infiel à força sem medida e sem prudência de seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu consentimento cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto lacrado, que quer vê-la não quando ela é visível, mas quando ela é invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar, mas como a estranheza do que exclue toda intimidade, não mais fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua morte.²²

Assim, uma vez dentro da noite, da obra, qualquer movimento pode ser desastroso. Por isso, o jovem amante de *Le Navire Night* recusa as fotografias enviadas por F.: é tarde demais para que ela tenha um rosto; com as fotografias, a história cessa, o Night estanca sobre o mar, sem nenhuma outra rota ou itinerário possível; “o desejo morre, assassinado por uma imagem”. Então, é preciso devolvê-las, livrar-se das fotografias, não ter senão sua imagem negra inicial, para que tudo recomece. Mas se desfazer das fotos de F., não olhar de frente seu “rosto banal”, a fim de preservar a “violência não dirigida do desejo”, isto é, optar por se afastar da “história mortal para permanecer naquela do abismo geral”,²³ não garante nada, nenhuma complacência nem ao

²¹ “– *Il ne cherche pas à savoir qui est là, derrière lui. / Elle le provoque au jeu de la mort. Il se prête à ce jeu comme jamais il n’aurait pu le prévoir. / Ils le savent tous le deux: s’il se retourne et voit qui, l’histoire meurt, foudroyée.*” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1381.

²² BLANCHOT. *L’espace littéraire*, p. 226.

²³ “– *Le désir est mort, tué par une image.*” “(...) *un visage banal.*” “(...) *la violence non adressée du désir.*” “(...) *l’histoire mortelle pour rester dans celle du gouffre général.*” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1371, 1370, 1382.

jovem amante, nem à história, nem à obra, pois, de fato, a questão está fora de questão, a escolha não se coloca como escolha. O que aí se esconde, na impossibilidade do olhar, na decisão de olhar o negro, é a nascente do imaginário, mas não como um baú infinito de imagens que se revelam conforme as oscilações do desejo, e sim como uma só imagem, perdida, queimada, exilada fora do cinema e da literatura.

Ganhar o fracasso

Início de 1978. Marguerite Duras viaja a Israel, a convite do Ministério das Relações Exteriores, para apresentar os filmes *India song* em Jerusalém e *Le camion* em Tel-Aviv. Profundamente marcada por essa viagem, quando também visita a Galiléia, ela regressa à França com o forte desejo de filmar *Le Navire Night*, cujo primeiro estado do texto acabara de ser publicado – muito apropriadamente – na revista *Minuit*. Assim, ela retorna ao texto e, com grandes dificuldades, monta a produção. Contudo, sua saúde está cada vez mais abalada pelo consumo intenso do álcool e seus filmes anteriores já a haviam levado muito longe. Como filmar depois de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, depois de *Le camion*, sem retroceder, sem mimetizar seu próprio trabalho?

Mas Duras não se detém e, apesar de todos os obstáculos, apesar da fragilidade do projeto inicial, de ignorar qual forma dar ao filme, ela começa as filmagens. Começa para logo em seguida parar e desistir. O filme não tem força, é falso, não há a menor possibilidade de fazê-lo, de penetrar uma segunda vez na “noite comum do *gouffre*”, atingida e novamente distanciada pelo acontecimento da escrita. Resta-lhe, então, atravessar o fracasso.

Eu estava feliz assim, de repente imersa em uma esterilidade sem limite, um tipo de extensão sem acidente algum, nem o do sofrimento, nem o do desejo. Enfim presente em mim mesma nessa constatação de um fracasso confesso, sem recurso algum. Era luminoso. Estava acabado.

Cinema, acabado. Eu ia recomeçar a escrever livros, ia voltar ao país natal, a esse labor apavorante que eu tinha abandonado há dez anos. Esperando, eu estava bem. Feliz. Eu tinha ganhado esse fracasso, ganhado. A felicidade devia vir daí, de ter ganhado. Eu me repousava de uma vitória, a de ter enfim alcançado a impossibilidade de filmar.

Nunca estive tão segura de uma conquista como estava desse fracasso, naquela noite.²⁴

Sim, é a noite que vem. E com ela, antes do primeiro raio da aurora, a insônia, a visão: o filme seria possível, era possível, desde que fosse fiel a esse fracasso – era preciso “filmar o desastre do filme”, abandonar a decupagem prevista, abandonar o desejo de filmar o *Night* para atingir “um filme derivado do *Night*”,²⁵ que reencontraria a história, sua escrita, num ponto incalculável. Assim, Duras põe as câmeras “ao contrário” e filma o figurino, a maquiagem dos atores, o cemitério do Père-Lachaise, ruas desertas, a noite, projetores, jardins despovoados, uma casa desabitada em que os atores perambulam de um cômodo a outro sem jamais interpretar um personagem, uma ação, silenciados, quase pura presença humana, puro corpo. Essas imagens, que parecem esperar pelo filme ou, ainda, que parecem escutar, conosco, o filme contado pelas vozes, pelo texto, recobrirão a tela enquanto a história é dita, enquanto o *Navire Night* desliza.

Mas essa travessia do fracasso não se faz assim, incólume, como um *happy end* hollywoodiano, mesmo porque “algo plana acima do *Navire Night*. Um terceiro N, o do Naufrágio, talvez”.²⁶ Sim, talvez de todos os filmes de Duras este seja aquele que mais nos põe em dúvida quanto à sua pertinência, mesmo quanto à sua existência: isso funciona? isso é cinema? é literatura filmada? Na época de seu lançamento, que foi concomitante à estréia da versão teatral, dirigida por Claude Régy, o fracasso foi literal. Ambos são considerados de uma monotonia insuportável: “A deriva de Duras”, anuncia *Le Nouvel Observateur*. A

²⁴ “J’étais heureuse ainsi, tout à coup plongée dans une stérilité sans bornes, sorte d’étendue sans accident aucun, ni celui de la souffrance, ni celui du désir. Enfin présente à moi-même dans ce constat d’un échec avoué, sans recours aucun. C’était lumineux. C’était fini. // Cinéma, fini. J’allais recommencer à écrire des livres, j’allais revenir au pays natal, à ce labeur terrifiant que j’avais quitté depuis dix ans. En attendant, j’étais bien. Heureuse. J’avais gagné cet échec, j’avais gagné. Le bonheur devait venir de là, d’avoir gagné. Je me reposais d’une victoire, celle d’avoir enfin atteint l’impossibilité de filmer. Je n’ai jamais été aussi assurée d’une réussite que je ne l’ai été de cet échec, cette nuit-là.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1352. Texte de présentation.

²⁵ “(...) tourner le désastre du film.” “(...) un film dérivé du *Night* (...)”. DURAS. *Le Navire Night*, p. 1353. Texte de présentation.

²⁶ SANCHEZ. *Le cinema potentiel de Marguerite Duras*, p. 21.

peça parece boicotada por ela mesma, que não cessa de reescrever o texto até o último momento, impedindo que os atores decorem as falas, criando-lhes buracos de memória,²⁷ como se o importante aí fosse outra coisa que não a obra, apenas dissimulada pela obra: “como se renunciar a fracassar fosse muito mais grave que renunciar a conseguir, como se o que chamamos o insignificante, o inessencial, o erro, pudesse, àquele que aceita seu risco e a ele se livra sem contenção, revelar-se como a fonte de toda autenticidade”.²⁸

Se o fracasso leva Duras ao ponto da “impossibilidade de filmar” e, ainda assim, o filme se faz, ele não deixa jamais de compartilhar dessa impossibilidade, desse fracasso: “o filme... o filme não foi rodado...”, acometido “por uma dúvida repentina... de ordem geral”,²⁹ admite sua voz, ao fim. Aí, pois, habita o filme, nessa dúvida que o mantém suspenso, nesse “ponto de extrema incerteza”³⁰ que coincide com a noite primeira, essa fonte negra, esse *gouffre* que o recusa e o deseja num mesmo movimento desmesurado, imprescindível como olhar de Orfeu, que leva a obra para além daquilo que a assegura: nem cinema nem literatura: amor, talvez – a sua passagem.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998. Coll. Biographies.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2000. Coll. Folio Essais.

COLLOT, Michel. D'une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras: Le Navire Night. In: ALAZET, Bernard et al. (Org.). *Marguerite Duras: la tentation du poétique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p. 55-70.

DELORME, Stéphane. La confluence. In: BAX, Dominique (Dir.). *Théâtres au cinéma: Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet*. Paris: Le Magic Cinéma, 2002. Tome 13. p. 32-4.

²⁷ Cf. ADLER. *Marguerite Duras*, p. 469-75.

²⁸ BLANCHOT. *L'espace littéraire*, p. 229.

²⁹ “(...) le film... le film n'a pas été tourné....” “(...) par un doute tout à coup... d'ordre général.” DURAS. *Le Navire Night*, p. 1388.

³⁰ BLANCHOT. *L'espace littéraire*, p. 229.

DURAS, Marguerite. *Le Navire Night*. Paris: Les Films du Losange, 1979. 94 min, couleurs.

DURAS, Marguerite. *Le Navire Night*. In: *Romans, cinéma, théâtre, un parcours - 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997. Coll. Quarto. p. 1355-88.

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Nouvelle Édition. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.

LAVIN, Mathias. L'esprit de l'utopie. In: Bax, Dominique (Dir.). *Théâtres au cinéma: Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet*. Paris: Le Magic Cinéma, 2002. Tome 13. p. 35-6.

SANCHEZ, Jean-Cristophe. Le cinéma potentiel de Marguerite Duras. In: BAX, Dominique (Dir.). *Théâtres au cinéma: Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet*. Paris: Le Magic Cinéma, 2002. Tome 13. p. 19-22.

OTTO, Walter F. *Les dieux de la Grèce*. La figure du divin au miroir de l'esprit grec. Trad. Claude-Nicolas Grimbert et Armel Morgant. Paris: Payot, 1981. p. 60-78: Athéna.

TELA DE PAPEL

Luis Alberto Brandão

(UFMG)

Superfícies refletem luz. Há vários tipos de superfícies refletoras, que são como diferentes telas que revelam imagens mais ou menos difusas. O papel é uma superfície refletora. Quando se abre um livro, intuitivamente leva-se em conta o poder de reflexão de suas páginas. Se são feitas de papel brilhante, evita-se a incidência direta de luz; o contrário ocorre se se trata de papel fosco. Também se procura, ao ler, adequar a posição do corpo ao foco luminoso. Em geral, prefere-se que venha por trás da cabeça, de maneira a não incomodar os olhos e a tornar bem legível a página. Busca-se, enfim, obter o ponto ideal de reflexão que cada papel oferece.

Essas considerações são apenas um preâmbulo para o que de fato importa aqui: relatar minhas tentativas de analisar o papel – mais especificamente, o papel das páginas dos livros – em sua qualidade de superfície refletora. Minha curiosidade foi despertada por uma situação que todo leitor já enfrentou: lutar contra a sombra da própria cabeça projetada sobre a página. Tudo começou há cerca de um ano, quando eu realizava pesquisas no acervo de uma biblioteca pública. O espaço de consulta resumia-se a uma mesa pequena, encostada em duas estantes, e uma única cadeira. Eram livros pesados, de formato grande, que só podiam ser lidos deitados completamente sobre a mesa. Logo atrás da cadeira, quase sem lugar para passagem, ficava a janela por onde entrava a luz límpida das manhãs de inverno.

Sem poder mudar de posição, tive que aprender a conviver com o círculo de sombra que minha cabeça produzia sobre o papel. É claro

que eu tinha a alternativa de movê-la, e era assim que eu lia: fazendo desviar-se a sombra. No entanto, como a repetição do meneio se tornava, com o tempo, cansativa, e o próprio teor da leitura era árduo, passei a brincar com as possibilidades de combinar luz e sombra. Isso quer dizer que às vezes eu deixava de mexer a cabeça, mantendo algumas frases, ou partes delas, imersas na penumbra da página. A opção forçava-me um pouco a vista, mas foi ficando divertida à medida que percebi que o sentido das frases era afetado pelo lugar que, no momento da leitura, ocupavam: regiões iluminadas ou sombrias do papel. Sentia um prazer especial quando ocorria a transição na mesma frase: o enunciado começava na luz, e em seguida penetrava nas trevas, ou trilhava o percurso oposto. Se o período era longo, podia haver várias transições, como se o raciocínio transitasse em um caminho repleto de túneis.

Notei que também era interessante fazer o contrário: escolher os desvios da sombra em função do tipo de efeito que o texto sugeria. Assim, se um trecho melancólico subitamente adquiria um tom exaltado, movia minha cabeça de modo a buscar o correspondente salto escuro/claro. Se era uma passagem cheia de contrastes, a cabeça balançava de um lado a outro, procurando encontrar as zonas de luminosidade ou escuridão adequadas. A experiência exigia boa disposição física: ora eu descrevia suaves inclinações de cabeça, ora agitava-a vigorosa e abruptamente em várias direções, como se do livro emanassem comandos, sempre imprevisíveis, que eu era obrigado a obedecer. Contudo, era eu que de certa forma determinava a tonalidade das palavras. A idéia me fascinava: eu era uma marionete do livro, meus movimentos dependiam dele; ao mesmo tempo, era a marionete que definia os gestos do seu próprio manipulador.

Fui descobrindo, também, que havia não somente um par de escolhas, mas gradações, áreas situadas entre a luminosidade ampla e a penumbra cerrada. Em um dos pólos estava o espaço correspondente ao centro de meu crânio; no pólo oposto, o rendilhado não uniforme dos fios de meu cabelo levemente desgrenhado. Sem dúvida, a exploração dessas zonas intermediárias foi tornando mais sutil e complexo meu método de leitura, segundo o qual os significados regiam e se deixavam reger pelas luminescências de densidade variável que tingiam a página.

Em seguida constatei, entusiasmado, que o jogo de luzes e sombras, se observado com atenção extrema, era determinado não apenas pelo obstáculo de meu corpo à claridade que banhava as páginas do livro. Acurando minha visão, compreendi que, vindo por trás de

minhas costas e se projetando no papel à frente, um universo inteiro se revelava para mim. Eram, de início, formas identificáveis com certa facilidade, como a silhueta de um pequeno pássaro sobre o galho próximo à janela, o aglomerado de folhas de um arbusto do jardim, passos de um transeunte do outro lado do largo.

A ginástica visual, porém, foi me fazendo detectar formas cada vez menos familiares, que me lançavam em um caleidoscópio enigmático, composto, por exemplo, de manchas elípticas dançando ao redor de um ponto central, reflexos mínimos que riscavam a página com um ritmo sincopado, ou ondulações que pareciam camadas de líquidos se separando. Fui levado a admitir que na lâmina de papel onde eu concentrava, com intensidade máxima, minha capacidade de observação, havia luzes e sombras cujo desenho não era resultante de quaisquer corpos ou objetos, próximos ou distantes, que eu pudesse pelo menos supor ser capaz de reconhecer. Foi uma descoberta inquietante. Decidi, então, investigar esta tela especial: uma tela que revela imagens do que me escapa.

Abandonei a pesquisa na biblioteca e preparei, no quarto dos fundos de minha casa, uma espécie de laboratório. Parti do princípio de que tudo deveria ser o mais simples possível. No centro do cômodo, coloquei uma pequena escrivaninha e uma cadeira confortável. Lacrei porta e janelas. Instalei, por detrás da cadeira, uma luminária de pés móveis, para que eu pudesse experimentar diferentes distâncias. Estava armado meu teatro de sombras. Escolhi um livro ao acaso. Começaram as sessões de leitura.

O ocorrido na biblioteca se repetiu. No círculo negro sobre o retângulo branco, a princípio eu divisava, de modo grosseiro, apenas lumes e sombreados. Após algumas horas de leitura, estes foram se imiscuindo em sofisticadas combinações. Como se tratava agora de uma luz artificial, havia elementos novos a observar sobre a página: o efeito provocado pelas pequenas irregularidades do vidro da lâmpada, bem como pelas partículas de pó e pela oleosidade das impressões digitais nele coladas; o jogo de reflexos das hastes que sustentam os fiozinhos metálicos; a quase imperceptível gradação de intensidades luminosas distribuídas ao longo do formato irregular da linha espiralada do filamento. Havia cada vez mais a apurar. Horas e livros se passaram.

Vencidos os primeiros estágios, chegou enfim o momento que eu tanto esperava, quando eventos óticos totalmente improváveis, já que eu estava em um cômodo fechado, tendo sob controle todos os

objetos e movimentos, começaram a ocorrer sobre o papel. Levei em conta, é claro, a hipótese de que essas manifestações fossem resultado tão somente do cansaço de meus olhos. Tentei me resguardar de tal risco intercalando, às sessões de leitura, períodos de descanso, de forma a evitar que elas ultrapassassem quatro horas seguidas, tempo bastante razoável no caso de um leitor habituado a empreitadas bem mais épicas. Além disso, um dado fez com que eu descartasse a hipótese: os eventos ocorriam a qualquer instante, mesmo logo no princípio de uma sessão qualquer.

Após cerca de um mês de trabalho, comecei a notar que as formas se tornavam mais e mais regulares, como se desejassem colaborar com a investigação, ou como se minha capacidade de observar tivesse sido incrementada notavelmente. Aos poucos fui chegando à conclusão de que os eventos seguiam padrões. O primeiro que pude descrever consistia no avanço lentíssimo de uma grande faixa sombreada, em uma mesma direção: da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de baixo para cima, de cima para baixo, ou em algum ângulo inclinado. O mais curioso era que, no interior da faixa escura, surgiam algumas falhas, ou seja, lacunas luminosas que também se moviam. A impressão geral era a de um véu, inteiriço mas cheio de buracos, sendo esticado sobre a página. Para facilitar minhas anotações, batizei esse padrão de “Convicto”.

No segundo mês, identifiquei outro evento recorrente: era um feixe muito fino, às vezes de sombra, às vezes de luz, que produzia um traçado contínuo e sinuoso no papel, como se uma serpente inquieta deixasse seu rastro na superfície de um retângulo de areia. Batizei-o, simplesmente, de “Fluido”. O terceiro padrão, que só cataloguei como tal após mais um mês e meio de trabalho, foi chamado de “Pulsante” e era, na verdade, uma série de aparições luminosas rápidas, alternadas ou simultâneas, em várias zonas da página, lembrando uma constelação na qual cada estrela emitia um fecho brilhante de acordo com um ritmo distinto, pontos que se acendiam e se apagavam sem uma lógica previsível.

Suspeitei que os padrões talvez correspondessem a tipos diferentes de textos. A hipótese parecia, a princípio, plausível, e nas semanas seguintes dediquei-me a testá-la. Quando lia uma obra argumentativa, na qual um raciocínio se desenrolava gradualmente, o padrão quase sempre era o “Convicto”. O padrão “Fluido” em geral aparecia quando se tratava de um texto narrativo, sobretudo quando

eu escolhia romances. Durante a leitura de volumes de poemas, o padrão “Pulsante” predominava.

Não demorou muito, porém, para que tais associações deixassem de ser exclusivas. Certa vez, por exemplo, quando dedicava-me a um ensaio filosófico, o padrão “Pulsante” começou a se manifestar de forma insistente. Observei, inclusive, que ele afetava meu modo de ler. Minha atenção se dispersou, ou melhor, passou a operar segundo núcleos aleatórios, e a linha do pensamento se estilhaçava em focos independentes, que contudo se interceptavam, como se ocorressem todos ao mesmo tempo. Eu estava lendo um tratado filosófico como um poema!

Tentei evitar esse tipo de interferência escolhendo livros que pertenciam a gêneros muito bem definidos. O efeito foi o oposto ao esperado: quando, por exemplo, supus estar lendo um típico romance, o padrão “Convicto” se impôs, e me vi lendo-o como se fosse um compêndio de teoria. Um indiscutível livro de poemas, sob a ação do padrão “Fluido”, logrou ser lido como um longo relato narrativo. O que mais me intrigava era o fato de que não adiantava resistir: mesmo fazendo o máximo esforço para ler de determinado modo, o obstinado jogo de luzes e sombras sempre saía vitorioso. Por mais que tentasse manter o controle da atenção, do ritmo, do interesse e de todos os diversos aspectos da atividade mental envolvidos na leitura, eu acabava cedendo àquilo que a tela da página exibía (e exigia).

Pela primeira vez me senti temeroso. O que me assombrava não era o caráter surpreendente das descobertas, mas o fato de que estas pareciam estar em constante mutação, como se os eventos que eu procurava descrever e interpretar possuíssem uma espécie de autonomia muito peculiar, quase temperamental. A sensação se intensificou nas semanas seguintes: era como se o que eu analisava não fossem simplesmente eventos, mas ali houvesse presenças que interagiam comigo, agentes que me observavam, me provocavam, atraíam-me para algo que eu sequer tinha capacidade de imaginar.

A suspeita fantasmagórica sobre os rumos da pesquisa levou-me a interromper as sessões. Como meu objetivo era, acima de tudo, de natureza científica, achei mais sensato trancar o laboratório, afastar-me das investigações para não correr o risco de comprometê-las com os receios que me perseguiram, pelo menos até que eu me sentisse em condições de avaliar, de maneira isenta, o que se passava.

Aproveitando o tempo livre, voltei a sair de casa, a fazer longas caminhadas pela cidade, provando para mim mesmo que era possível

simplesmente estar no mundo, sem a preocupação de decifrar nada, sem o compromisso de estar atento a coisa nenhuma. Senti um grande alívio ao perceber que a vida seguia seu curso normal, e que aos poucos eu voltava a ela. Talvez eu tenha estado envolvido em demasia com uma série de fatos desnorteantes que ocorreram muito rápido, acima de minha capacidade de absorvê-los. Talvez o excesso de entusiasmo com o trabalho tenha comprometido a lucidez que, a partir do momento em que eu regressara ao que há de mais trivial no mundo, eu sentia retornar.

Pensar dessa forma me tranqüilizava, e permitiu que eu passasse dias serenos, liberto do compromisso de me concentrar no que lia, na verdade afastado de qualquer leitura, entregue à fruição difusa de ruídos, cheiros, cores, movimentos, enfim, da massa indefinida do universo que me rodeava. Esse delicioso estado de distração, que então me parecia uma conquista notável, durou, contudo, menos do que eu desejava. No sétimo dia de minha recuperação, senti que havia algo de diferente nas ruas por onde passava. Como o maior esforço consistia justamente em não permitir que nada capturasse minha atenção, prossegui em minha quase alegria, supondo que fosse uma interferência passageira, uma pequena recaída, a força do hábito de minha personalidade observadora.

Essa minúscula perturbação, porém, foi suficiente para que o mundo deixasse de ser indistinto para mim, e me forçasse a percebê-lo como séries de dados, estratificados segundo seus poderes de atração. Em especial, durante a caminhada, tentando ainda manter o alheamento, não tive como deixar de reparar que a cidade apresentava diversos níveis de luminosidade. Não pude evitar que meu interesse se voltasse para os pontos de luz mais intensos. Não consegui impedir a mim mesmo de desejar saber o que eram aqueles pontos. Não fui capaz de negar que havia um sentido no fato de que as luzes fortes brilhavam exatamente nos jornais expostos em bancas, nos folhetos jogados na calçada, na pichação em um muro, nos grandes cartazes publicitários, na faixa estendida entre dois postes.

Não era necessário que eu lesse. Para minha consternação, verifiquei que bastava pressentir a mera possibilidade de leitura para que os fenômenos luminosos voltassem a ocorrer. Bastava que eu, no relance mais fortuito, constatasse a existência de palavras em uma superfície qualquer, para que os lampejos fulgurassem. Por todos os cantos da cidade eu via, contra minha vontade, essas incontáveis telas, que pareciam querer revelar imagens do invisível. Tive a impressão

de estar sendo impelido a ver o que não pode ser visto. De que me aguardavam sensações que estão para além dos sentidos.

Devo admitir, e admito, que vivi momentos perturbadores. Qualquer palavra convertida em imagem atuava, para mim, como um espelho insano, um retrovisor que me induzia a algo que eu simplesmente não era capaz de encarar. Fui acometido por verdadeiras crises de pânico nas vezes que ainda insisti em sair à rua. Decidi que ficaria sempre em casa, pois somente nela teria chances de sobreviver. Meus livros estavam trancados no laboratório. Revistas, agendas, folhetos, calendários, joguei tudo no lixo. Com um prego grosso arranhei, até desfigurar, as logomarcas do fogão e da geladeira. Apenas quando expurguei de meu refúgio o último rastro de palavra é que me aquietei um pouco. Lembrei-me de repente do criado-mudo. Abri a gaveta e convulsivamente comecei a rasgar as folhas que encontrei, até perceber que estavam todas em branco. Estanquei, olhando para aquela alvura, que assim, em minhas mãos, parecia inocente e indefesa. Levei as folhas até a mesa, sentei-me e continuei olhando.

Passei horas com meus olhos fixos nas superfícies brancas, vigiando os reflexos e as sombras que minha cabeça projetava, acreditando que a qualquer momento eu voltaria a identificar os antigos ou novos fenômenos. Nada aconteceu. Pelo contrário, o papel, generosamente estendido, parecia não passar de mero papel. Esse pensamento me proporcionou tanto bem-estar e segurança que decidi fazer um teste. Um teste arriscado, que poderia gerar uma violenta rajada de sinais, uma explosão que, no estado de exasperação a que havia chegado, me atingiria de forma lancinante, talvez fatal. Respirei fundo. Peguei um lápis e escrevi três palavras: "Superfícies refletem luz". Apavorado com as conseqüências de minha ousadia, não fui capaz de manter os olhos abertos. Meu coração estava aos saltos. Exigi de mim um pouco mais de coragem e fui aos poucos abrindo as pálpebras. Lá estavam elas, as três palavras, rabiscadas com minha caligrafia trêmula – "Superfícies refletem luz" –, placidamente pousadas sobre o papel. Continuei a olhar, temeroso de que alguma surpresa me aguardasse. Nada de extraordinário ocorreu. Num impulso, escrevi uma frase mais longa, que me saiu impensada, um jorro: "Há vários tipos de superfícies refletoras, que são como diferentes telas que revelam imagens mais ou menos difusas". A frase brilhava, mas era apenas o brilho comum da grafite sobre o papel. Senti-me o mais feliz dos seres. Contemplei longamente as palavras, como se elas estivessem apontando o caminho de minha salvação.

Aceitei trilhar o caminho, e é por isso que, agora, escrevo este relato. Em minhas próprias palavras encontrei abrigo. Não apenas porque, escrevendo, reassumo o papel de cientista, registro minhas experiências, compartilho minhas hipóteses, na esperança de que outros pesquisadores possam vir a testá-las, a julgar a validade de meu método, a corrigir a possível imprecisão de meus resultados; mas também porque, quando narro os fatos, tenho a impressão de que sou capaz de ordená-los. Colocando no papel esses acontecimentos inacreditáveis, sinto que de alguma forma exerço domínio sobre eles.

Por esse motivo não quero parar de escrever. Desde que me sentei nesta mesa, não me levantei mais. Tenho receio de que, caso me afaste, o pacto se rompa. Preciso admitir que ainda tenho medo, medo do que pode acontecer quando eu terminar este relato. Para driblar o temor, uso um truque: escrevo bem devagar. A cada nova palavra que vou traçar no papel, gasto o dobro do tempo que levei para começar a escrever a palavra anterior. Crio assim a sensação de que quanto mais narro, mais distante fico do final da narrativa. Isso significa, é claro, que o tempo que levo para escrever é absurdamente maior do que o que será gasto para que alguém me leia. Preciso mesmo confessar que perdi a noção do tempo que estou de frente a esses papéis.

Prossigo escrevendo, porque estou cada vez mais certo de que estas são as minhas páginas. Sendo minhas, jamais se rebelarão contra mim, jamais me projetarão imagens que não sou capaz de desvendar. Aqui, sou deixado em paz. Aqui, o papel é somente papel. Continuo a escrever porque assim tenho a certeza de que os eventos não vão mais se repetir, tenho a segurança de que posso escrever e ler, e contemplar o papel enxergando apenas os pequenos reflexos normais de qualquer superfície, que se movem quando mexo na folha, mas que não passam disso, reflexos normais, mesmo que às vezes pareça que há algo mais, algum tipo estranho de movimento, mas que não é nada mais que ilusão de ótica, que sei que é ilusão porque este papel é só um papel, nada mais, e é normal que ocorra a ilusão, como a que estou observando agora, neste momento, no instante em que escrevo estas palavras, e tenho a ilusão, a mera ilusão, de que sombras e luzes avançam com toda violência sobre a página, de que explodem furiosamente sob meus olhos, de que me ameaçam, de que esta é a ameaça final, de que não me restam forças, de que só me restam forças para indagar se estou condenado a viver no mundo dos espectros.

**“QUADROS REVOLTADOS”:
A IMAGEM EM MOVIMENTO EM
“O SENTIMENTO DE UM OCIDENTAL”,
DE CESÁRIO VERDE**

Horácio Costa
(USP)

“O sentimento de um ocidental” é, pode-se argüir, o mais significativo poema escrito na literatura portuguesa no século XIX, pelo menos se considerarmos o peso de seus leitores e a abundância, quantitativa e qualitativamente falando, da crítica escrita sobre ele, de lá para cá. Em primeiro lugar, lembremos que Fernando Pessoa / Alberto Caeiro, no contexto do Modernismo, singulariza a presença pregressa de Cesário em famosa passagem:

Ao entardecer, debruçado pela janela
E sabendo de soslaio que há campos em frente
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês
Que andava prêso em liberdade pela cidade.

“O Guardador de rebanhos”, III; estrofes 1-2

Sem referir-se diretamente ao poema em questão, a passagem dá azo ao estabelecimento não apenas de um nexos entre o primeiro verso do poema de Caeiro e os d’ “O Sentimento...” (“Nas nossas

ruas, ao anoitecer/ Há tal soturnidade, há tal melancolia [...]”), mas também entre a assunção caeiriana de ser Cesário um “camponês que andava preso em liberdade pela cidade” e o eu-viandante dos quatro movimentos de “O sentimento de um ocidental”, espécie de *voyage au bout de la nuit* de um cidadão que se sente estranho e que estranha o meio ambiente urbano que descreve.

De fato, com a bênção de Pessoa e tudo, à sombra de “O sentimento de um ocidental” uma vigorosa árvore hermenêutica cresceu. Tomemos como sentido, para o presente ensaio, apenas o que nela diz respeito à informação visual contida no poema, tal e como, digamos assim, um estilema compositivo, considerando esta visualidade como um traço distintivo do poema da obra cesariana como um todo. É escusado dizer que este sentido analítico passa pelo levantamento sumário do que se escreveu sobre este aspecto da poética cesariana, para lá ou em relação ao poema em questão.

Uma e outra vez, a crítica sobre Cesário aproxima a sua poesia à pintura. De Vitorino Nemésio, por exemplo, é a seguinte afirmação, que estabelece o lugar da poesia cesariana com relação à plástica vigente em Portugal nas décadas de 1870-80, nos seguintes termos: “Parece que a poesia de Cesário Verde se encarregou de suprir entre nós a deficiência de uma pintura acertada pelas coordenadas cosmopolitas do seu tempo” (In: “Prefácio” a *O livro de Cesário Verde*; Lisboa, Estúdios Cor, 1964).

Situar a poesia cesariana face ao universo da pintura, para citar outros pontos de vista, leva tanto a interpretações previsíveis, como a feita por João Pinto de Figueiredo ao dizer que o poema “Num bairro moderno” seria “entre nós, a primeira visão impressionista da cidade” (In: *Cesário Verde – a obra e o homem*; Lisboa, Arcádia, 1981), noção frequentemente transitada pelos estudiosos da obra cesariana, como a interpretações surpreendentes, tal a de André Crabbé Rocha ao ressaltar no mesmo poema a presença de um pintor problemático e original como Arcimboldo, ao dizer:

Esta aproximação de Cesário Verde com determinados aspectos do barroco nasceu, devemos confessá-lo, dum fortuito confronto do poema citado com quadros de Giuseppe Arcimboldo, pintor barroco (1527-1593). Exímio em reproduzir objectos do mundo vegetal, organizou estranhos retratos a partir desses objectos, numa espécie de alquimia pictórica, que exerceu com rara mestria.

Ora, a atenção especialíssima que o poeta português dedica a maçãs, peras, uvas, alfaces, a espécie de gula com que fala dos produtos da Natureza ou dos que a humanidade engendrou para aguçar o apetite alheio, mercê das suas cores ou formas, podem perfeitamente levá-lo a idêntico paroxismo de irrealidade – espécie de Ilusão visual a que se abandona por momentos a sua invenção sempre centrada no concreto e no tangível. Só assim se explica que esse artista com pupila de pintor organize um dia quiméricamente esses materiais, fugindo por assim dizer da própria realidade no próprio momento em que a possui. (In: "Cesário Verde, poeta barroco?"; *Colóquio-Letras* n. 1, Março de 1971)

De maneira análoga, na busca de mapear uma interlocução imagética para a avaliação da poética cesariana, Oscar Lopes aproxima "O sentimento de um Ocidental" a movimentos estéticos posteriores, surgidos já no contexto das vanguardas internacionais:

(...) o que mais impressiona neste poema de Cesário é o facto de não se ficar (no) que poderia insinuar uma simples metafísica irracionalista, intuicionista, de gosto *fin-de-siècle*: William James, Bergson, etc. Cesário não se desprende da imanência aos dados da percepção sensível, mas articula-os de um modo inteiramente novo, precursor do Cubismo ou Interseccionismo. (In: "Cesário ou Do Romantismo ao Modernismo"; cf: *História Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura Portuguesa II* (Lisboa, Estúdios Cor, 1973))

Cesário-cosmopolita, distante da pintura portuguesa contemporânea (Nemésio), Cesário-impressionista (Pinto de Figueiredo), Cesário barroquizante (Crabbé Rocha), Cesário pré-cubista ou interseccionista (Lopes): várias foram, e tem sido, as tendências de avaliação crítica de sua poética, e em particular daquela magistralmente condensada em "O sentimento de um ocidental", segundo a plástica. A que segue é uma leitura tentativa, que busca centrar-se na economia imagética do texto, aproximando-a da linguagem cinematográfica, aqui considerada não apenas como cinematográfica, isto é, apenas atinente à sua cristalização precípua no filme, no guião, na obra cinematográfica, mas como uma linguagem e um modo interno de ver / escrever, que potencializaria a utilização da imagem no texto ao seu desenvolvimento imagético, como se *in motion*, mesmo antes de que a linguagem cinematográfica em si se desenvolvesse, em termos históricos – o que,

não será demasiado recordar, só ocorre cerca de três décadas depois da morte de Cesário. Para tanto, falarei de duas imagens contidas no poema, que remetem cada qual ao discurso cinematográfico de maneira direta, mas com desempenhos diferentes, que entretanto terminam por complementar-se para insuflar no texto algo como uma crisperação imagética correspondente ou mesmo somatória, entre si. Para começar, uma primeira imagem, de longa duração ou desempenho no, chamêmo-lo assim, devir cinematográfico do texto, portanto uma imagem de característica emblemática ou simbólica; e uma segunda, quase fotogrâmica em seu gasto, em sua sucessividade, como se uma vinheta-em-movimento da operação poético-visual de Cesário: a primeira, referente à persistência da imagem de Camões nas quatro partes constitutivas do poema; a segunda, referente à dança da imagem da lua, em dois trechos consecutivos, no final do movimento segundo (“Noite fechada”) e no começo do terceiro (“Ao gás”). Vamos por partes.

A imagem de Camões é inaugurada em “O sentimento de um ocidental” na sexta estrofe de “Ave-Marias”, primeiro movimento do poema:

E evoco, então, as crônicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

Consideremos, para começar, um dado essencialmente textual: a sexta é a estrofe intermediária deste movimento, rigorosamente arquitetado, composto de onze quartetos, assim como as demais do poema. Por outro lado, a presença de Camões, evocada em toda a sua contrastante epicidade – digo, contrastante se considerada em função da auto-percepção do eu-poético de “O sentimento...”, deslocado no urbano e na história e consciente de sua diferença baudelairiana com relação à mentalidade burguesa que descreve e que o alija “a cismar, por boqueirões, por becos”, ou a errar “pelos cais a que se atacam botes”, como aponta na estrofe anterior –, dizia, a presença de Camões é captada em todo o seu pulsar imagético, se não mítico ao menos heróico, assim como se perfizesse um selo da distância do bardo com relação a Cesário, seu auto-considerado êmulo menor.

Esta plasmação permite ao leitor contemporâneo sintonizar, nesse contraste, uma espécie de “ansiedade de influência” cesariana com relação à “sombra” literária de Camões na escritura de “O sentimento...”. Recupero aqui os passos de Harold Bloom em sua

análise da "sombra" de Milton na escritura do fundamental poema "Tintern Abbey" de Wordsworth, como expressa em seu estudo *Poetry and Repression – Revisionism from Blake to Stevens* (cap. 3, "Wordsworth and the Scene of Instruction"):

(...) Because of the preternatural strength of Wordsworth unconsciously perposeful forgettings of Milton, the true object of *Tintern Abbey* becomes memory rather than spiritual or imaginative renovation. Indeed, I will go so far as to argue not only that the meaning of *Tintern Abbey* is in its relationship to Milton's invocations, but that the poem becomes, despite itself, an invocation of Milton. Memory deals with absence, and the crucial or felt absence in *Tintern Abbey* is Milton's.¹

Ainda, refiro-me ao que o crítico americano meridianamente afirma em *The Anxiety of Influence: "Summary"*
– Every poem is a misinterpretation of a parent poem".²

Retomando o que dizíamos acima, justamente, em posição simétrica, isto é, na estrofe sexta do movimento segundo do poema ("Noite fechada"), tal me parece ser o significado de ter Cesário voltado a referir-se indiretamente a Camões, já sem mencionar-lhe o nome:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutroira ascende, num pilar!

Este "épico doutroira" ameaçador, bem pode referir-se à imagem do poeta-maior da lusitanidade, desta feita plasmada não em movimento mas em estaticidade, sobre um impositivo, e não menos fálico, pilar. De qualquer maneira, valha recordar que esta técnica de retomada – como se num *close*, para usar de uma terminologia cinematográfica – em posições divergentes, da mesma imagem, é própria da linguagem fílmica, e afirma o dito anteriormente, de que o seu status na narração imagética – e, claro, está, não só imagética mas também, e plenamente,

¹ New Haven, Yale University Press, 1976. p. 56.

² Oxford University Press, 1973, p. 94. Na trad. de A. Nestrovsky ("A angústia da influência", Rio de Janeiro: Imago, 1991): "todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai" (p. 132).

textual do poema – apresenta-se como de longa duração, e portanto de intensa economia, uma economia que aponta para o simbólico ou o emblemático, se quisermos.

Na mesma posição simétrica, na sexta estrofe do movimento sucessivo, o terceiro (“Ao gás”), a distância com o Camões-bardo volta a estabelecer-se, ainda que de maneira menos nítida:

Longas descidas! Não poder pintar
Com versos magistrais, salubres e sinceros,
A esguia difusão dos vossos reverberos,
E a vossa palidez romântica e lunar!

Entretanto, esta distância torna-se menor se considerarmos que esta manifestação de insuficiência poética, ou de ansiedade relativa a ela, vem depois de, na estrofe anterior, o poeta ter dito que medita “um livro que exacerbe” que lhe fosse dado “pelo real e pela análise”; não seria aqui, pode-se questionar, o apontar da ausência deste livro imaginário, uma seta a indicar, entrelinhas, *Os Lusíadas* – cujos versos “magistrais, salubres e sinceros”, de fato, “exacerbaram” para sempre o imaginário sobre a gesta portuguesa –, que estenderiam a sua pervasiva sombra sobre “O sentimento de um ocidental”?

Se se pode duvidar desta aproximação ao poema-maior de Camões como um sentido sucessivo indiciado nas sextas estrofes até agora analisadas, como se estabelecendo um movimento de *zoom* para *Os Lusíadas* em “O sentimento de um ocidental”, pois a última sexta estrofe poderá bem dissipar tal dúvida, ao retomar a imagética camoniana de frente e, em certa medida, de chofre:

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!

Difícilmente poderia ser mais óbvia a alusão ao universo camoniano, à pletora de imagens que saltam da grande épica quinhentista portuguesa. Sobra dizer que a auto-avaliação de Cesário, a que ele se faz de si próprio e a de sua “raça” no presente, obriga-lhe a começar a estrofe seguinte dizendo: “Mas se vivemos, os emparedados, / sem árvores, no vale escuro das muralhas / (...)”, transferindo dessa forma para o imaginário puro o seu desejo de ombrear-se com o Bardo, e de conectar o seu tempo histórico com o que ele viveu.

De qualquer maneira, as repetidas alusões a Camões, de forma evidente ou implícita, seguindo uma disposição claramente arquitetural ao longo das quatro partes do poema, permitem-nos considerar os desdobramentos da imagem original de Camões em uma economia cinemática, no mesmo. A reverberação desse núcleo imagético-chave, no meu entender, para a interpretação de 'O sentimento de um ocidental', soma-se ao jogo com imagens de outra extração, como a da lua, nos segmentos que apontei anteriormente, para insuflar a totalidade do poema de uma movimentação imagética possivelmente cinemática, e proto-cinematográfica. Vamos a ela.

Em "Noite fechada", na segunda estrofe, já a lua aparece designada com uma maiúscula, no último verso do quarteto: "E a Lua lembra o circo e os jogos malabares", para ser recuperada, fônica se não etimologicamente, na estrofe final do movimento:

E eu, de luneta de uma lente só,
 Eu acho sempre assunto em quadros revoltados:
 Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,
 Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

A técnica cinematográfica do *zoom*, que já mencionámos, não poderia estar melhor caracterizada do que nesta passagem: no primeiro verso acima assinalado, a designação do planeta como uma constante poética é por assim dizer apropriada em total liberdade para colocá-la em função de pedestres "jogos malabares", enfatizando o cíclico das fases lunares ao tempo que trivializando-o nas ausentes mãos de um *jongleur*, numa perfeita operação imagética muito própria da linguagem cinematográfica; a isto, some-se que tal movimento é recuperado visualmente na estrofe descrita, onde a "luneta de uma lente só" – que, além de etimologicamente, também em termos visuais remete à lua – termina por reduzir-se, num procedimento de ênfase do movimento de aproximação visual sucessiva, i.e. de *zoom*, aos dominós que em suas mesas jogam os emigrados, que aqui funcionam tais como, digamos, micro-jogos malabares nos quais uma multiplicidade de luazinhas se reduzem, ou se escondem, aos pontos iluminados dos próprios dominós – gerando, assim, um dos "quadros revoltados", ao menos em termos visuais, com os quais se compraz o poeta, que neles sempr, como confessa, "acha assunto".

Como se dispusesse de uma câmera algo selvagem, rapidíssima, Cesário – tal e como na passagem citada de Crabbé Rocha, que chama atenção para o seu "paroxismo de irrealidade" – muda, no começo do

movimento subsequente, “Ao gás”, esta alucinação ou este trabalho visual sobre a imagem lunar, já esvaída nos tacos dos dominós, a “círios laterais” e “andores, ramos, velas”, numa “catedral de comprimento imenso”: é a transformação, sob o paradigma por sua vez transformado da Lua, de Lisboa em um recordatório da herança inquisitorial, do espírito solene e autoritário, que se alia com a sua ansiedade autoral, sob a “palidez romântica e lunar”, verso já mencionado atrás, para dar cabimento ao auto-alijamento do poeta em sua “viagem para o âmago da noite” – para retomar aqui o título do livro de Céline (que, de resto, nada tem a ver com Cesário), citado casualmente no começo deste ensaio.

A este ponto, convém recordar que a rapidez da transformação da imagem da lua em palidez de luar, até invadir todo o final do poema com este, se dá por etapas, com a sutileza de uma linguagem de controle de sombras e luzes sucessivas, mais própria, possivelmente, da linguagem fílmica – de fotograma em fotograma – que da pictórica.

Escuse-se-me dizer que, a meu ver, o poema em questão pode ser considerado como um terreno no qual o texto “brinca”, por assim dizer, entre os registros o mais propriamente escritural e o mais diretamente imagético, um e outro aqui, mas mais particularmente o imagético, considerado sempre em movimento. A economia do núcleo imagético relativo a Camões nas quatro partes do poema equilibra-se entre esses polos, construindo uma fantasmagoria visual que sobrevive às indicações literais ou sugeridas no texto, o que termina por indicar um possível motor para a composição do poema, motor este que se situaria justamente na repressão da referência precisa ao poeta-maior, que a pulsação de sua reconstrução visual, por sua vez, resgata em seu interior, de foram a estender a “sombra” de Camões sobre o poema como um todo, conforme mencionado no procedimento analítico bloomiano antes referido. Por sua vez, a economia da imagem da lua, entre outras que se desdobram no texto, fá-lo sacudir-se numa multiplicação visual que o movimenta em sua superfície mesma: seguindo este paradigma, o sentimento do ocidental em questão “enluara-se”.

Que “O sentimento de um ocidental” possa ser apropriado, a este ponto da história, como um exemplo de linguagem cinematográfica *in nuce* restabelece, talvez como uma espécie de *prix de consolation* num momento de descenso geral de importância social do poético num universo dominado pela imagem a secas, o tônico, revigorante por certo, da (grande) poesia.

Donaldo Schüler
Denilson Lopes
Maurício Salles Vasconcelos
César Guimarães
Camila Diniz
Mário Alves Coutinho
Lúcia Nagib
Sabrina Sedlmayer
Luciana Corrêa de Araújo
Bella Jozef
Arthur Nestrovski
Márcio Seligmann-Silva
Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Myriam Ávila
Maria Esther Maciel
Imaculada Kangussu
Paulo de Andrade
Luís Alberto Brandão
Horácio Costa





RÉVER

ISBN 85-87470-59-0



9 788587 470591