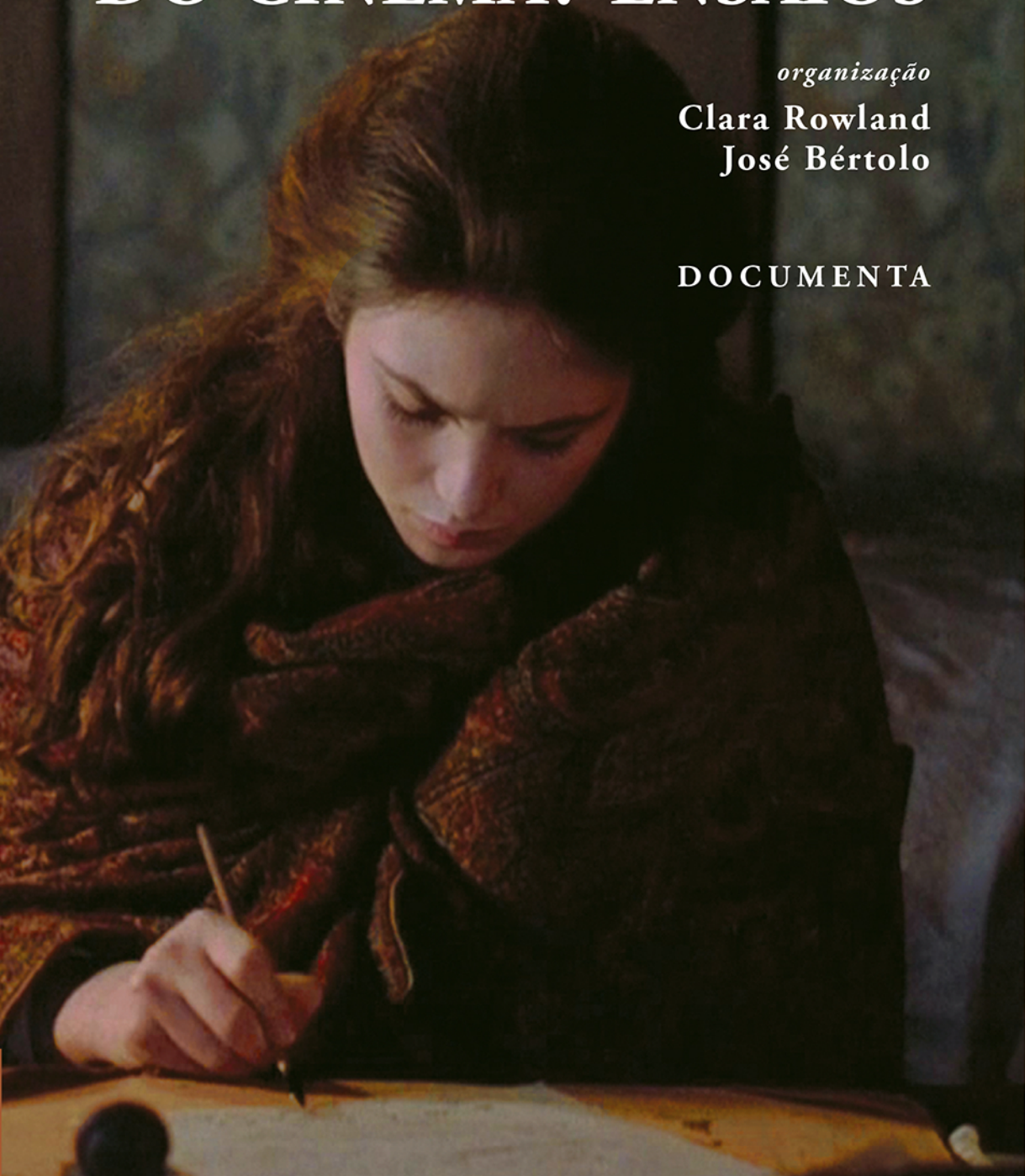


A ESCRITA DO CINEMA: ENSAIOS

organização

Clara Rowland
José Bértolo

DOCUMENTA



ADRIAN MARTIN
AMÂNDIO REIS
CLARA ROWLAND
EMÍLIA PINTO DE ALMEIDA
FERNANDO GUERREIRO
GUILLAUME BOURGOIS
HAJNAL KIRALY
JOANA MATOS FRIAS
JOANA MOURA
JOSÉ BÉRTOLO
LUÍS MENDONÇA
MARIA FILOMENA MOLDER
MÁRIO JORGE TORRES
PEDRO EIRAS
RITA BENIS
ROSA MARIA MARTELO
SONIA MICELI
SUSANA NASCIMENTO DUARTE
TIMOTHY CORRIGAN
TOM CONLEY

A ESCRITA DO CINEMA: ENSAIOS

organização

CLARA ROWLAND

JOSÉ BÉRTOLO

DOCUMENTA

Este livro é financiado por Fundos Nacionais através da
FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto
«Falso Movimento — estudos sobre escrita e cinema» (PTDC/CLE-LLI/120211/2010)

© AUTORES, 2015
© SISTEMA SOLAR CRL (DOCUMENTA)
RUA PASSOS MANUEL, 67 B
1150-258 LISBOA

NOVEMBRO DE 2015
ISBN 978-989-8618-97-9

NA CAPA: FOTOGRAMA DE *L'HISTOIRE DE ADÈLE H.*, FRANÇOIS TRUFFAUT, 1975

REVISÃO: ANTÓNIO D'ANDRADE

DEPÓSITO LEGAL: 403188/15
IMPRESSO NA EUROPRESS S.A.
RUA JOÃO SARAIVA, 10 A
1700-249 LISBOA

ÍNDICE

CLARA ROWLAND — Introdução: ver a escrita 7

Antes e depois da imagem

TOM CONLEY — Ler com Marie-Claire 15

ADRIAN MARTIN — Corredores: descrição, redescção e análise em
três críticos de cinema exemplares 25

LUÍS MENDONÇA — Para lá do problema da linguagem: Manny Farber
e a escrita cinema como boa prática 47

RITA BENIS — *Vai e Vem*, uma figura ao centro do texto 67

JOANA MOURA — Afinidades electivas: *A Repetição* de Peter Handke e
As Asas do Desejo de Wim Wenders 77

Figuras 1: cinema e poesia

SUSANA NASCIMENTO DUARTE — O poético como manifestação do
figural cinematográfico 101

PEDRO EIRAS — Luiza Neto Jorge: do poema como grande plano 115

JOANA MATOS FRIAS — *O corpo em câmara lenta caindo* (depois do
filme fez um poema) 125

EMÍLIA PINTO DE ALMEIDA — Acusar a marca de uma passagem:
breves notas suscitadas por *Autografia: Um Retrato*
de Mário Cesariny 143

MÁRIO JORGE TORRES — Reconstructing Whitman: para uma revisita
de *Manhatta* de Paul Strand e Charles Sheeler, poema
cinematográfico modernista 155

Figuras 2: materialidades da escrita no cinema

HAJNAL KIRALY — Cartas no ecrã: a representação da correspondência escrita em adaptações de <i>Amor de Perdição</i>	173
AMÂNDIO REIS — <i>L'Histoire d'Adèle H.</i> : apontamentos para uma cartografia da efabulação	191
CLARA ROWLAND — Ser sombra entre sombras: inscrição e circuito no cinema de Pedro Costa	207
FERNANDO GUERREIRO — Caligrafia e hieróglifo: a imagem do cinema em <i>Herói</i> , de Zhang Yimou	223
MARIA FILOMENA MOLDER — <i>Estudo de caso</i> : Joris Ivens, <i>Une Histoire de Vent</i> (filmado entre 1984-1988, ele morre um ano depois)	243

Literatura e cinema: refrações

TIMOTHY CORRIGAN — Adaptações, refrações e obstruções: as profecias de André Bazin	263
ROSA MARIA MARTELO — Livros, filmes, metalepses	277
JOSÉ BÉRTOLO — Realidades escritas: Borges e Cronenberg	291
SONIA MICELI — Escrita e narração em <i>Horas Más</i> e <i>O Veneno da Madrugada</i>	301
GUILLAUME BOURGOIS — «Todos os dragões das nossas vidas»: elementos de estética rilkiana em diversas obras fílmicas de Werner Herzog	319
Colaboradores	331

Introdução: ver a escrita

CLARA ROWLAND

Numa homenagem à crítica francesa Marie-Claire Ropars, Tom Conley compara a sua escrita ao método do cirurgião que, com paciência, cuidado, e sensibilidade, ao mesmo tempo recorta e revela aquilo sobre que opera. O exemplo concreto a que Conley alude é uma leitura do papel da escrita e da imaginação gráfica em *À Bout de Souffle* (*O Acossado*) de Jean-Luc Godard, apresentada por Ropars em 1981 num encontro sobre cinema e teoria na Universidade do Minnesota. A discussão do modo como formas de escrita e de inscrição transformam internamente o filme e a sua percepção, introduzindo na sua ordem superficial rupturas e desvios, marcou irreversivelmente, segundo Conley, a leitura de uma das obras mais importantes da *Nouvelle Vague*. A prosa incisiva de Ropars, atenta à materialidade do filme e ao modo como esta joga com a materialidade da linguagem, inscreve nele o problema da relação entre escrita e cinema, tornando-o ao mesmo tempo visível e legível.

O modo de leitura e o modo de escrita que Conley identifica em Ropars são fundamentais para o conjunto de leituras que integra este livro, que abre por isso com uma tradução desse breve texto. Na tentativa de escrever sobre a escrita no cinema, ou sobre as complexas relações entre escrita e cinema, há uma atenção necessária (no fundo, a que Conley dedica ao texto de Ropars) às implicações de uma escrita que desoculta ou revela *outra* escrita — mas uma escrita inscrita num suporte, num meio de representação e numa forma que tem com ela uma relação de diferença. Neste sentido, tentar escrever sobre a escrita no cinema obriga ao mesmo tempo a considerar como objecto o próprio cinema, atravessado pela escrita, e a escrita que sobre ele se debruça.

Os ensaios reunidos neste livro procuram responder, de forma ampla, a este gesto duplo. Partem, ou seja, do pressuposto de que um olhar teoricamente informado sobre as relações entre escrita e cinema — e não, atente-se, sobre lite-

ratura e cinema — necessariamente conjuga a tentativa de tornar visíveis os modos de inscrição de ideias de literatura no filme (por exemplo, na representação temática de cenas de escrita ou de leitura, ou na exploração da superfície fílmica como suporte para uma inscrição gráfica) com uma atenção à escrita como parte integrante, mas não visível, do filme.

Foi este, de facto, o ponto de partida para o projecto de investigação *Falso Movimento — Estudos sobre Escrita e Cinema*, que desde o início de 2012 procurou construir, a partir do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, um espaço de discussão das possíveis correspondências, diferenças e espelhamentos entre cinema e escrita, que não considerasse a adaptação como canal único para pensar estas questões e que permitisse interrogar formas diferentes de sobreposição, contaminação e oposição entre ideias de literatura e ideias de cinema em jogo em meios de representação distintos. Ao longo do projecto, procurámos pensar de forma cruzada os possíveis desdobramentos do binómio escrita-cinema: considerando as formas de presença, encenação e inscrição da escrita no cinema, a partir da presença material e temática da escrita ou de figuras do literário nos filmes; as formas de escrita à volta do cinema (argumento, crítica, novelização), e os problemas teóricos que levantam; e a possibilidade de entender o próprio cinema como uma forma de escrita, quer na apropriação, por analogia, de formas, géneros e tropos literários (pense-se no filme-diário, ou no filme-carta), quer nas múltiplas derivações de uma figura como a *caméra-stylo*, imaginada por Alexandre Astruc.

Um dos espaços de debate criados pelo projecto foi a revista online *Falso Movimento*, lugar ao mesmo de tempo de apresentação das reflexões em curso pela equipa do projecto e de acolhimento do trabalho de outros investigadores que quisessem responder ao desafio proposto. Foi assim que o conjunto de ensaios aqui apresentado se foi constituindo, nos três números da revista (com a coordenação editorial de Amândio Reis, Filipa Rosário, José Bértolo e Rita Benis), sistematicamente cruzando ensaios de investigadores da equipa com a colaboração de investigadores de outras áreas e de outros contextos que revelavam afinidades com esta forma ampla de entender as possibilidades de um diálogo. Este livro apresenta uma versão revista e reorganizada desses textos. Fora da lógica crono-

lógica e serial da revista, propõe uma visão de conjunto das propostas e respostas que o projecto provocou e do modo como estas constroem um campo de análise multifacetado através de afinidades e problemas que se estabelecem transversalmente. Reunimos por isso os ensaios em quatro grupos, que representam diferentes formas de fazer perguntas sobre as relações entre escrita e cinema.

No primeiro grupo, a que chamámos «Antes e depois da imagem», partimos do pressuposto de que um primeiro nível das relações entre escrita e cinema passa pelo modo como a escrita antecipa, imagina, comenta, descreve e transforma o filme — quer do ponto de vista da relação entre filme e argumento, quer do ponto de vista da tensão entre palavra e imagem na crítica cinematográfica. Nestas interferências, questões como a autoria, a assinatura, a descrição, o estilo (pense-se ainda na imagem do cirurgião de Conley), e a descrição (o filme *escrito* no argumento, o filme *descrito* pela crítica) podem ser pensadas a partir da relação instável entre os materiais envolvidos. Se Tom Conley dedica o seu texto a uma descrição da escrita de Ropars, Adrian Martin identifica nas *descrições de descrições* (desviando a expressão de Pasolini) de três críticos de cinema que considera *exemplares* (Flaus, Hasumi e Grafe) modos significativos de responder à tensão ecfrástica implícita no gesto de quem escreve sobre cinema. Luís Mendonça, na mesma linha, situa o percurso crítico de Manny Farber numa discussão das possibilidades de uma «escrita cinema». A relação entre filme e argumento, por outro lado, é aqui explorada nos seus desdobramentos por Rita Benis a propósito de *Vai e Vem* de João César Monteiro e por Joana Moura a partir da relação epistolar entre Wim Wenders e Peter Handke durante a preparação de *As Asas do Desejo*.

Os textos do segundo grupo, «Figuras 1: Cinema e Poesia», parecem pôr à prova, de modo diferente, a sugestão de Giorgio Agamben que Joana Matos Frias recorda no seu ensaio sobre o cinema na poesia de Marília Garcia: a de que o cinema estaria muito mais próximo da poesia do que da prosa. As leituras da dimensão figural no cinema de Epstein como possível prolongamento, «para fora da esfera da língua», do seu entendimento da poesia, no ensaio de Susana Nascimento Duarte, ou do grande plano como tropo na poesia de Luiza Neto Jorge, no texto de Pedro Eiras, interrogam essa possibilidade. Do mesmo modo,

a relação de *Autografia*, de Miguel Gonçalves Mendes, com a autobiografia poética de Cesariny, ou de *Manhatta*, de Strand e Sheeler, com o «poema cinematográfico modernista», nas leituras de Emília Pinto de Almeida e Mário Jorge Torres, colocam essa possibilidade ao nível das formas, mais uma vez construindo analogias entre géneros literários e cinematográficos.

«Para fora da esfera da língua», dizíamos a propósito do figural em Epstein. Na tensão entre texto e imagem que todos estes textos, de algum modo, convocam, essa é talvez uma das linhas de fuga mais insistentes. Encontramo-la em toda a discussão filosófica do figural como *topos*, mas também no questionamento do valor de resistência da palavra em João César Monteiro (veja-se a leitura que Rita Benis apresenta de *Branca de Neve* no texto sobre *Vai e Vem*), das dificuldades da descrição crítica nos ensaios de Adrian Martin e Luís Mendonça (os «fotogramas que interrompem o texto» que Grafe deseja, por exemplo), ou na atenção à inscrição hieroglífica do chinês (caracteres e voz) nos filmes de Yimou e Ivens, segundo as leituras de Fernando Guerreiro e Maria Filomena Molder.

Estes dois últimos ensaios integram aliás a secção deste livro («Figuras 2: materialidades da escrita no cinema») em que as implicações alegóricas da representação da escrita *no filme* — representação temática ou, como vimos agora, inscrição da escrita *sobre* o suporte do filme — são directamente exploradas através de uma atenção à materialidade. Aqui, a representação material da escrita é questionada explicitamente através da figura da *carta* — tão importante também para o argumento de *As Asas do Desejo* no texto de Joana Moura e para o texto de Sonia Miceli na última secção. A circulação da escrita, o seu trânsito entre envio e leitura e os modos da sua representação dominam as leituras de Manoel de Oliveira, François Truffaut e Pedro Costa que completam este grupo, nas quais, através da identificação entre escrita epistolar e escrita literária, ideias de literatura são postas em confronto com ideias de cinema a partir de uma interrogação da autoria, da referencialidade, da interpretação e dos meios de representação.

O último grupo de ensaios («Literatura e cinema: refrações») procura retirar do cruzamento das três dimensões já percorridas pelo livro — a escrita de cinema, a relação entre a poesia e a escrita cinematográfica, a inscrição/representação material da escrita no cinema — algumas consequências para a questão

tão recorrente da relação entre literatura e cinema. Se os estudos de adaptação, como comecei por dizer, foram um dos canais abertos que quisemos evitar na construção de uma pergunta mais ampla em torno das relações entre escrita e cinema, é também evidente que a pergunta ficaria incompleta se não ensaiássemos outras formas de enfrentar o par literatura/cinema, transversalmente presente em quase todos os exemplos focados neste livro. Na última secção, reunimos textos em que a relação entre literatura e cinema é colocada de forma oblíqua, respondendo à sugestão de Corrigan, que, a partir de Bazin, propõe a noção de refração como descrição *positiva* do potencial produtivo da adaptação. Assim, a relação entre literatura e cinema tem como eixo, nos textos de Rosa Maria Martelo e de José Bértolo, a construção de tropos reflexivos análogos: a metalepse, no primeiro caso, como figura de uma porosidade ontológica que atravessa, hoje, meios diferenciados; e a «metáfora epistemológica» da realidade *escrita*, comum a Borges e Cronenberg, no segundo. É também das formas de construção retórica de uma realidade escrita que se alimenta a tensão entre texto e imagem na adaptação que Ruy Guerra faz de *La Mala Hora*, de Garcia Márquez, e que Sonia Miceli explora a partir da relação entre assinatura, autoria e interpretação (ainda as cartas). E é também através da inscrição num conjunto de problemas teóricos amplo e transversal, que estrutura a relação comparativa sem postular uma relação directa, que Guillaume Bourgois percorre a articulação entre uma estética da dificuldade e os tropos da infância e da animalidade nas obras de Rilke e de Werner Herzog no último ensaio deste livro.

Antes e depois da imagem

ABOUT DE SOUFFLE

À Bout de Souffle (1960), Jean-Luc Godard

Ler com Marie-Claire

TOM CONLEY

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier foi a mentora mais perspicaz e dedicada que um estudante poderia ter. Foi uma leitora generosa e uma crítica consciente e empenhada, e os seus escritos e os seus ensinamentos continham uma força inspiradora. Tanto quanto ou até mais do que autores como Deleuze, Derrida, Foucault ou Lyotard, ela pôs em prática e mobilizou de forma eficaz os princípios da Teoria, e foi também ela quem operou nesse campo com um cuidado e uma sagacidade inigualáveis. É possível até dizer-se que a história da teoria pode ser entendida a partir de um olhar sobre a sua carreira, com a qual me familiarizei, *alas*, já depois de se ter iniciado.

Na sequência do Maio de 1968, durante a Guerra do Vietname e num período de insustentáveis contradições sociais em França, ela fundou, juntamente com um grupo de académicos progressistas com os quais partilhava interesses éticos e políticos, a Universidade de Paris VIII Vincennes na periferia da capital. A universidade, que conduziu os insatisfeitos e os activistas para fora da cidade, acabaria por ajudar a transformar determinantemente as áreas da literatura, da filosofia e das ciências sociais e humanas. Com a poeira de 1968 assentada, e enquanto Vincennes deixava de ser uma instituição secundária para se tornar numa verdadeira potência, Marie-Claire foi a responsável por manter vivo o espírito da universidade durante a mudança de instalações para Saint-Denis em 1980. Com a transferência para um outro ponto da periferia de Paris — não muito longe dos túmulos dos reis de França, que podem ser vistos nos corredores laterais da celebrada Basílica —, a universidade pôde manter a memória dos seus primeiros anos através dos esforços de Marie-Claire, que garantiu que essa memória persistiria no nome, L'Université de Paris-VIII: Vincennes à Saint Denis, mas também no tipo de trabalho aí desenvolvido. Contrariamente a alguns colegas que optaram pelo retorno a Paris — preferindo assim, como se verá adiante, trabalhar

num *lugar* em vez de criar um *espaço* — e por ensinar dentro do perímetro urbano, ou a outros colegas cuja visão da causa comum que levava à criação de Vincennes tinha começado a esfumar-se, Marie-Claire permaneceu lucidamente comprometida com o seu apelo. Ela encarnava Vincennes em Saint-Denis.

Mais tarde, foi directora das Presses Universitaires de Vincennes, uma editora na qual ainda hoje continuam a ser publicados alguns dos trabalhos mais audaciosos, rigorosos e livres (e ainda, frequentemente, pouco publicitados) na área das Humanidades. Como docente, como responsável por seminários, e mesmo como administradora, o seu carisma e o seu encanto desafiam qualquer descrição. Em 1973, numa das suas viagens aos Estados Unidos, Lucette Finas, que havia sido professora de Marie-Claire e co-fundadora da Paris-VIII, falou dela com a maior admiração a colegas e estudantes. Quando, no ano seguinte, começaram a circular notícias de que ela daria um seminário no American Film Studies Center in Paris (com o apoio da CIEE) sobre *Antonio das Mortes* (1969) de Glauber Rocha, corri para a Rue de Fleurus no papel de temeroso ouvinte. Sentei-me na ponta de uma mesa em torno da qual uma mistura de estudantes franceses e americanos apertavam os seus bancos na tentativa de criar espaço suficiente para tomar notas. As três horas que ela dedicou à análise dos primeiros quatro minutos do filme foram uma epifania. Com um cuidado de cirurgião, ela delimitou o problema de trabalhar apenas um «segmento» do filme, devido à impossibilidade de aplicar princípios linguísticos de segmentação à forma fluida na qual uma voz existe, mas não pode ser perfeitamente localizada. Centrou-se em momentos onde o ecrã simultaneamente intensificava e ocultava a profundidade de campo, e chamou a nossa atenção para os planos de janelas e paredes ao longo daquela rua numa aldeia brasileira isolada, localizada entre um espaço desconhecido, interior, e áreas urbanas algures *fora de campo*, para além dos limites da imagem. Ela deixou o título verter para a imagem, de maneira a fazer a dimensão política do filme ressoar no momento presente — *o hic et nunc* — da análise, e chamou ainda a atenção para o investimento do espectador nas imagens, acrescentando persistentemente que esse gesto conduzia ao questionamento do filme, suscitando uma análise mais próxima e aprofundada.

O público dela, sem dúvida pertencente a gerações formadas pela herdada mas importante tradição da *explication de texte*, foi testemunha de uma leitura que finalmente pôs em prática aquilo que os seus teorizadores criativos (nem sempre os melhores praticantes) viriam daí a pouco a advogar através de uma filiação na divisão entre discurso e olhar proposta por Maurice Blanchot: «Parler, ce n'est pas voir» [«falar não é ver»] (Blanchot 1969: 35-45). A partir de Blanchot, Michel Foucault tinha escrito sobre a necessidade de «penetrar», de «fissurar», de quebrar as palavras e dividi-las nos seus componentes auditivos e visuais. As observações suscitaram no melhor leitor de Foucault, Gilles Deleuze, o comentário: «pensar é ver e é falar, mas pensar faz-se no entremeio, no interstício ou na disjunção do ver e do falar» (Deleuze 2012: 158). Apoiando-se em Maurice Merleau-Ponty, e ainda à luz de Blanchot, o mesmo autor notou que o interstício ou a «disjunção de ver e falar» (Deleuze 2012: 118) era o ponto em que começava um «entrelaçamento» onde a «flecha de um» é lançada contra «o alvo de outro» (Deleuze 2012: 158); ou, metaforicamente, onde o acto interpretativo faria «brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis» (Deleuze 2012: 158)¹. O que se defendeu em 1984 (em *L'Usage des Plaisirs*, de Foucault) e em 1986 (em *Foucault*, de Deleuze) já o tinha sido uma década antes por Marie-Claire, com uma precisão e uma clareza notáveis, tanto nas salas de aula lotadas de Vincennes e em lugares inócuos como a Alliance Française, como em escritos publicados sob a forma de artigo ou, em determinados momentos, enquanto livros publicados por uma variedade de editoras de proveniência distinta.

É possível que o trabalho de Marie-Claire Ropars tenha deixado a sua maior marca na América do Norte em 1981, por ocasião da conferência sobre teoria e cinema que os estudantes de doutoramento em Estudos Franceses e Literatura Comparada organizaram na Universidade de Minnesota. Especialistas de linhas e graus diferentes vinham debater o estado da «teoria». Como oradora convidada (com David Bordwell e Peter Wollen), Marie-Claire apresentou uma conferência

1 No que poderá constituir um dos seus melhores estudos, «La pensée du dehors dans *L'image-temps* (Deleuze et Blanchot)», publicado em *Cinémas*, vol. 16, n.º 2-3 (2007), pp. 13-32, Marie-Claire revela como o espaço que Blanchot caracteriza na sua escrita subverte o projecto taxonómico encetado por Deleuze nos seus dois volumes sobre cinema.

intitulada «The Graphic Instance in the Writing of Film: *À Bout de Souffle*, or The Erratic Alphabet» («A Instância Gráfica na Escrita de Cinema, *O Acossado* ou O Alfabeto Errático»), que continha o argumento de que a composição do primeiro filme de Godard revelava a presença da tradição do cinema clássico. Doze unidades ou capítulos são eficientemente diferenciados por onze *fades* para negro ou *raccords* por íris e um *dissolve* (que indica a simultaneidade dos planos entre os quais está inserido). As transições impõem o aparecimento de uma ordem que a *ciné-écriture* desfaz constantemente. Ela clarificou, como nunca havia sido feito antes, o princípio de disseminação de Derrida no qual o signo linguístico, determinado para transcrever a linguagem falada, é complexificado pela metáfora do hieróglifo, em que a figuração — o aspecto, a forma, o desenho — da letra escrita faz com que o sentido do que está a ser transcrito se estilhace em múltiplas direcções. Depois, tornou-o operativo no seu trabalho: «aberto a múltiplas leituras [*parcours*], cada signo carrega o rasto ou o apelo de associações divergentes que quebram a sua unidade» (Ropars 1982). Ela estudou o filme igualmente *como* escrita e como um lugar onde a escrita é inserida ou, por assim dizer, toma o seu lugar. Pondo em evidência a recitação de Godard — pela sua própria voz — de um poema de Aragon, *Au biseau des baisers* (Aragon, o autor mais conhecido pelos espectadores pelo provérbio romântico «il n'y a pas d'amour heureux» [«não existe amor feliz»], também citado no filme), Marie-Claire mostrou como o título do filme refracta através da sua forma. «À bout de soufflé, A(u) bout de(s) sous, A b d s, Au biseaux des baisers»... De repente, *À Bout de Souffle*, lido de modos nunca antes pensados, adquiriu uma renovada força através do rigor de uma intervenção informada, paciente, meticulosa e refractária. Simultaneamente cirúrgica e iluminadora, a análise alterou a recepção do filme que é talvez a pedra angular do cinema da *Nouvelle Vague*².

A apresentação da comunicação foi uma demonstração do seu modo de escrita. Em vez de ler o texto em inglês, «transcrevendo» o seu sentido ao ler em voz

2 D.N. Rodowick demonstrou como e porquê, em *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Um capítulo central dedicado à leitura que Marie-Claire Ropars fez do filme de Godard indica que a sua interpretação foi presciente em relação ao advento do cinema baseado na tecnologia digital.

alta um texto como se estivesse a *comunicar*, ela optou por uma apresentação «figural» da linguagem crítica com que estava a lidar. Distribuiu cópias dactilografadas de uma tradução inglesa («The Erratic Alphabet») que os membros da audiência foram convidados a *ler* ou a *ver* à medida que ouviam o texto que ela ia lendo num francês cuidado e lento. Deste modo, a versão inglesa intervinha como uma forma gráfica que provocava uma vacilação no francês lido, e enquanto a língua francesa quebrava, fissurava, se abria por via da intervenção do texto visível em inglês, os sentidos das palavras na cópia dactilografada começavam a contaminar o francês que se ouvia. E se *À Bout de Souffle* é um filme *sobre* ou *a partir de* — *about, à bout de* — o desencontro entre duas superfícies, erótica e linguística, entre uma personagem francesa e outra americana, entre uma mulher e um homem, a dimensão dupla do texto lido fez mais do que justiça gráfica à ideia do filme. Incorporou-a, excedeu-a nos seus próprios termos e no seu próprio domínio.

Aqueles que estiveram presentes nessa conferência tiveram consciência plena do impacto da análise e da apresentação de Marie-Claire. Nos anos subsequentes, o seu trabalho ficou conhecido por uma orientação que ganhou o nome de uma modesta revista de cinema, *Hors Cadre*, publicada pelas Presses Universitaires de Vincennes. Algumas das aplicações mais inquisitivas e poderosas da teoria ao cinema e a outras disciplinas apareceram nessas páginas. A revista, cujo objectivo consistia em usar o cinema enquanto plataforma que permitisse pensar *através* de diferentes disciplinas, recorreu à prática interdisciplinar ainda antes de o termo «interdisciplinaridade» adquirir o estatuto que tem hoje. Porém, quando sentiu que esse trabalho tinha, após uma década de vida, chegado ao fim, ela compôs para o último número uma capa simples e instigante. O título, «Arrêt sur recherches», disposto por baixo de *Hors Cadre*, situava-se sobre um detalhe do último plano de *Le Mépris* (*O Desprezo*, 1963), em que (depois de uma voz *off* sussurrar «silenzio») se vê Ulisses de costas, com os braços abertos, a olhar o espaço vasto e azul do Mediterrâneo. Com o fim de *Le Mépris*, Marie-Claire terminava os trabalhos da revista. Parecia aperceber-se de que mais de dez anos de trabalho variado e amplo na área da teoria tinham cumprido o seu papel, e que outros projectos e outras práticas deveriam ser encetados.

Muita da produção escrita de Marie-Claire posterior à *Hors Cadre* — ironicamente, para um leitor anglófono — é o resultado de seminários e esforços de colaboração³. O seu trabalho parece ser sobretudo conhecido por aqueles que a conheceram pessoalmente. Um dos seus livros mais poderosos e (para este leitor) convincentes poderá nunca chegar a um público de língua inglesa. *Écrire l'Espace* (2002) permanece como um dos seus textos mais densos e poéticos. Trata o espaço — a mais abstracta, porém palpável, das coisas — que é revelado quando desaparece na e através da escrita. A escrita absorve o espaço na sua própria forma figural, mas apenas para ter a sua evanescência comprovada nos sítios ou *lugares* que tomam o seu lugar. Uma escrita que não se deixa invadir pelo espaço não pode ser considerada escrita. Em última análise, a autora procura perceber «como é que o espaço pode ser simultaneamente, e de modo contraditório, a obra [*l'œuvre*] de arte e o abandonar-se [*le désœuvrement*] da escrita» (Ropars 2002: 17). Um poema em si mesmo, *Écrire l'Espace* está escrito em diálogo mudo com Blanchot e Mallarmé, mas traz também a assinatura do trabalho anteriormente realizado sobre literatura e cinema.

Em duas páginas notáveis, dedicadas aos modos de transporte — ou figuras de estilo — comuns a Michel de Certeau e Jacques Derrida, Marie-Claire reflecte sobre o que o primeiro apelida de «história espacial» e o que o último caracteriza como uma difícil «lógica» do espaço.

Se o espaço entra em contacto com a escrita e se forma através dela, é pela mobilização de uma reescrita que desloca os seus parâmetros no momento exacto em que os define. Daí o carácter inesgotável de um inventário em que os componentes nunca deixam de mudar e ganhar nova forma. É por isso que o espaço não pode ser enunciado: deriva de uma enunciação que modifica o enunciado de que parte⁴ (Ropars 2002: 77-78).

Ela observa que, num capítulo famoso do primeiro volume de *L'Invention du Quotidien*, de Certeau, uma política intervém quando uma oposição lógica distingue *lugar de espaço*. Espaço é um lugar «praticado» ou pontuado pelo diálogo. A pessoa

3 François Cusset não menciona Marie-Claire no seu, de resto abrangente, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie.*

4 Um eco hegeliano marca as últimas palavras da frase. *Relève* ou a síntese de uma dialéctica é fixada na volta do verbo que recua até ao jogo entre *énonciation* (expressão) e *énoncé* (enunciado).

que fala através de lugares ou sobre lugares pode ocupá-los de formas que escapam ao controle da sociedade ou da ideologia. O praticante tem de tornar-se um estrangeiro nos lugares onde fala e pelos quais passa. Assegura-se assim uma delinquência encantadora. Trata-se da escrita do espaço, própria de um cartógrafo da imaginação, retirada de deambulações zigzagueantes por áreas muitas vezes familiares. Para Certeau, no entanto, ela é construída sobre uma dinâmica binária entre estase e movimento, possuindo uma dimensão semelhante ao que Derrida apelida de «dança» no *khôra* platónico, um espaço (por oposição a um lugar) no qual a figura binária que torna possível o movimento impõe a sua ordem.

Marie-Claire não disputa nenhuma das hipóteses, mas nota que, de facto, a metáfora que lhes serve de inspiração, por muito entusiasmante que possa parecer, é efectivamente a condição que as possibilita. Porque quer a figura da errância, quer a figura da vadiagem (basta evocar *Voyous*, de Derrida⁵, que apareceu depois de *Écrire l'Espace*) «faz com que o espaço seja aquilo que conduz trajectórias desregradas cuja força subversiva impede a demarcação do lugar que, não obstante, elas fundam». A subversão torna-se a «regra constitutiva de um princípio espacial, entendido no movimento de exterioridade que, por si, o pode definir» (Ropars 2002: 78-79). O *movimento de exterioridade* é, sem dúvida, o da escrita quando entendida nos seus sentidos mais polimórficos e figurais, enquanto um processo *carto-gráfico*, na medida em que um espaço estável é construído e mapeado, mas também atravessado e alterado no mesmo gesto.

Ela complica ainda mais o conceito de *signo* que havia informado os seus estudos do cinema. O «gesto metafórico» que traçaria ou alocaria um lugar ao signo é agora mostrado em movimento, sem resolução, não ficando preso a um lugar específico. «Trajectórias erráticas»: porque o *lugar*, como mostraram Certeau e Derrida, não pode ser estabilizado, porque a escrita intervém para o deslocar onde o localiza. Revoga as metáforas que implica. Há, no *trajet erratique*, um eco do «alfabeto errático» cujas combinações tinham bifurcado, reagrupado e pulverizado o sentido uma e outra vez em *À Bout de Souffle*. O signo promove, por si, esse movimento porque é ao mesmo tempo nominal (dá nome a um referente) e figural (a sua forma apela a uma miríade de conotações associadas a ele, o que pode

5 *Vadios — Dois Ensaios Sobre a Razão*, na tradução portuguesa. (N.T.)

ser considerado o seu inconsciente gráfico). Sempre que o signo e a sua figura são postos em relação, a força da forma da escrita passa a ser evidente: não como a assinatura de um autor, mas como uma tensão na margem ou fronteira do «campo» que de outra forma lhe estaria associado⁶. Ao longo da obra, no contexto de uma multiplicidade de autores e de obras pertencentes a tempos e lugares diferentes, de Balzac a Borges, ela mostra que a energia singular de obras de arte deve muito aos espaços que estas criam através da diversidade de *media* a que recorrem.

De entre tudo o que Marie-Claire escreveu, *Écrire l'Espace*, arquetizado com graça e força, deverá ser o trabalho que melhor conduz os seus leitores a um espaço onde criação e interpretação se irmanam. Programático sem ser um programa, o próprio estilo em que é escrito, como a performance do «alfabeto errático», está em harmonia absoluta com o trabalho nele operado com os conceitos de espaço e de lugar. No início do capítulo inicial sobre «pluralités», a autora estuda o título de *Espèces d'Espaces* (1974), de Georges Perec. Os espaços são ouvidos no singular, e simultaneamente vistos e ouvidos no plural.

O *s* deslizou para dentro do espaço, e as suas múltiplas espécies vão requerer classificação: um índice de lugares, então, para um livro visto como um inventário. Mas o *passé* [*la passe*] é também das próprias letras, onde uma pode escorregar por debaixo da outra, como o *a* por baixo do *e* [*espèce/espace*]: uma passagem de testemunho, como se diz das estafetas. O espaço inicial está escrito no singular, mesmo que seja plural: desse modo, a página inaugural do livro declinará, como uma árvore com ramos assimétricos, a pluralidade de sintagmas com que um lugar pode ser atribuído à palavra única espaço [*espace*], indefinidamente repetida, isolada, linha após linha. Fechado sobre si próprio pela recorrência do *e* (*espace*), mas quebrado pela adição interna do *s* (*espace*), que se reflecte num *trompe-l'œil* fonético (*espace*); com um centro imutável — *es-pa-ce* — onde se pode ver a primeira marca de paz ou de um túmulo [*pace*, *pa(x)*], mas possivelmente um desvio para qualquer dos lados... O espaço é «descoberto», «quebrado» ou «vivido» — à direita,

6 Tentei demonstrar a importância de *Écrire l'Espace* num contexto mais vasto em «A Writing of Space: On French Critical Theory and its Aftermath».

onde florescem os epítetos; o espaço é o objecto de «descoberta», de um «passaio» ou de uma «odisseia» — à esquerda, onde os substantivos que organizam os clichês (o complemento seria o seu espaço) se alinham: genitivo de um lado, ou pelo menos substancial, generativo do outro, ou em qualquer caso uma substância com qualidades variáveis (Ropars 2012: 21).

Decifrando (e re-cifrando) deste modo o título atraentemente simples de Perec, Marie-Claire apresenta o seu estudo *en abysme*, na diferença e na identidade das espécies, *espèces*, simultaneamente a classificação e a cunhagem, senão a moeda semântica, dos *espaces*. O que Blanchot escreveu com uma elegância clássica sobre o espaço em *L'Espace Littéraire* é levado mais longe por ela, com precisão e força gráfica. É difícil ler *Écrire l'Espace* hoje, depois do falecimento da sua autora. Com as notícias arrasadoras da sua morte, os seus admiradores e os seus amigos não podem deixar de ver no espaço aberto pela sua morte um prazer vibrante e a força de uma passagem. No nosso luto, desejamos-lhe uma paz de espaço [*a peace of space*]. Partilhamo-la com ela através das suas palavras. Choramos o seu desaparecimento, mas celebramos a vida e a força da Marie-Claire que amamos e continuaremos a seguir.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. 1969. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard.
- CONLEY, Tom. 2003. «A Writing of Space: On French Critical Theory and its Aftermath», *Diacritics*, vol. 33, n.ºs 3-4. Pp. 189-203.
- CUSSET, François. 2003. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les Mutations de la Vie Intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris: Éditions de la Découverte.
- DELEUZE, Gilles. 2012. *Foucault*. Lisboa: Edições 70.
- DERRIDA, Jacques. 2009. *Vadios — Dois Ensaios Sobre a Razão* (tradução de Fernanda Bernardo). Coimbra: Palimage.
- RODOWICK, D.N. 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Durham: Duke University Press.
- ROPARS, Marie-Claire. 1982. «L'Instance graphique dans l'écriture du film: *À Bout de Souffle*, ou l'alphabet erratique», *Littérature*, n.º 46 (Maio). Pp. 59-82.
- ROPARS, Marie-Claire. 2002. *Écrire l'Espace*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

Tradução de Clara Rowland e José Bértolo

Originalmente publicado, com o título «Reading with Marie-Claire», em Helen Bandis, Adrian Martin & Grant McDonald (eds.), Rouge, n.º 11 (2007), online: http://www.rouge.com.au/11/reading_ropars.html



Tōkyō Monogatari (1953), Yasujiro Ozu

Corredores: descrição, redescrição e análise em três críticos de cinema exemplares

ADRIAN MARTIN

1. Aventuras na *Ekphrasis*

Quando alguém que se tenha especializado no comentário de filmes (um ensaísta ou um professor) está na posição de avaliar e corrigir o trabalho escrito de um novato (digamos, um estudante), há um erro que frequentemente identifica e corrige: a descrição literária da acção de um filme num tempo verbal passado. «Robert Mitchum agarrou as suas chaves e saiu no seu carro»: a ideia de ler um texto inteiramente escrito deste modo é insuportável. Num caso como este deve explicar-se ao principiante, de maneira educada ou brusca, que os filmes têm de ser sempre descritos no tempo presente. Esta não é somente a forma mais natural, como também a *forma correcta* de se escrever sobre cinema. Mas porquê, ao certo, assumimos isto? Não pode ser um reflexo absolutamente natural, uma vez que — como é possível confirmar — as pessoas caem tantas vezes nesse erro, pelo menos até serem disciplinadas e treinadas para escreverem de outra maneira.

Para o crítico que concluiu com sucesso a sua «formação» profissional, partir do princípio de que o tempo presente é o modo correcto de se escrever sobre um filme pressupõe toda uma velada teoria de cinema. Os filmes *acontecem* num tempo «eternamente presente»; é assim que eles se desenvolvem, e é assim que os experienciamos. Robert Mitchum agarra as suas chaves e sai no seu carro: mesmo tendo visto e estudado este filme (*Angel Face* [*Vidas Inquietas*], de 1952, realizado por Otto Preminger) cinquenta vezes, recuaremos sempre, na nossa análise, ao contínuo da acção do filme em que nada é conhecido antes de acontecer e em que tudo está em aberto e por decidir.

O escriba amador «sub-literário» assume, por seu turno, uma posição diferente: para ele, a experiência do filme é sempre algo que ocorreu no passado, algo que teve lugar ontem, no último ano, ou há cinco minutos atrás — noutras

palavras, o momento em que ele viu pela última (ou pela primeira) vez determinado filme. Assim, qualquer coisa — tudo — o que acontece no filme cai nesse cavernoso tempo verbal passado em que todos os acontecimentos surgem envolvidos numa aura de predestinação: Robert Mitchum ligou o carro, fez marcha atrás e caiu na ribanceira.

Os erros podem ser interessantes; por vezes lançam uma nova luz sobre certas maneiras convencionais de fazer as coisas. Pois não há toda uma linha de reflexão sobre as artes fotográficas que acentua o ubíquo carácter de *passado* da imagem, o aspecto do «isto aconteceu», e aconteceu em espaços e a pessoas muito distantes de nós no tempo, como Mitchum e Jean Simmons em *Angel Face?* Era uma vez, nos estúdios da RKO, um actor famoso que agarrou umas chaves e entrou num carro enquanto a câmara filmava e a equipa de filmagens assistia...

Há cerca de cinquenta anos, um texto notável analisou a questão do «carácter de presente» do cinema de forma crítica e pessimista. Hoje em dia, esse texto é quase desconhecido e muito pouco citado no mundo académico anglófono; no entanto, o cineasta Raúl Ruiz assegura que, durante a sua juventude no Chile, o texto «desencadeou uma série de declarações, contra-declarações e repreensões, o suficiente para encher dúzias de livros» (Ruiz 1995: 32) — um momento indubitavelmente perdido nos anais da crítica de cinema internacional. Trata-se de um texto intitulado *Contre l'Image*, sendo que um resumo dos seus argumentos tinha aparecido em inglês um ano antes como «The Fascinating Image» (Munier 1962).

Para Roger Munier — em discordância explícita com Jean Epstein, implícita com Siegfried Kracauer, e profética em relação a muita da reflexão contemporânea acerca das ligações entre o cinema e a filosofia — a presença do mundo visível no cinema é um engano, raiz de uma forma de alienação social sem precedentes. As realidades do mundo, a fisicalidade dos seus objectos ou a concretude das acções nele ocorridas não se nos revelam quando capturadas e projectadas numa tela perante nós, público de cinema. Em vez disso, estes objectos e seres tornam-se mudos, auto-contidos, auto-presentificados na sua «opacidade» (Munier era tradutor, amigo e discípulo de Heidegger). Eles não necessitam mais da nossa intercessão ou interpretação enquanto espectadores ou leitores; afirmam-se e

interpretam-se a si mesmos. O mundo é «projectado por si mesmo, chegando até nós sem que possamos apreendê-lo realmente, sem a possibilidade de qualquer relação dialéctica entre ele e nós» (Munier 1962: 94).

Mesmo o lirismo forjado na tela dos seres e das coisas, legado pelas propriedades especiais do cinema enquanto *medium*, é uma faceta deste retiro fantasmático:

O movimento revela o tempo na sua essência, como um elemento puro [...] Aqui o espaço permite que se olhe para ele de todos os lados. Um espaço lírico, um espaço como se fosse liberto do mundo dos objectos, um espaço que restringe, recua, permanece erecto, expande, comprime. Um espaço no qual, no tempo fílmico, todos os lugares convergem e se fundem. Nesta nova grafologia, o espaço e o tempo são revelados um através do outro (Munier 1962: 92).

A descrição de Munier não é (como seria mais familiar e politicamente tentador nos dias de hoje) uma denúncia da mera espectacularidade do cinema *per se*, nem da popularização do *medium* desencadeada pela indústria. Como vimos, ele não exclui o poético da sua descrição do funcionamento do filme. O centro do seu polémico argumento situa-se nas possibilidades — ou impossibilidades — de um *discurso intervir* no que acontece no ecrã. O seu ponto de comparação é o poeta e ensaísta francês Francis Ponge, que, enquanto escrupulosamente respeitosa e procura reproduzir a objectividade material das coisas na sua prosa poética minimalista, tenta, não obstante, «fazer uma incursão no para além das coisas através das palavras... forçando a entrada nesse além pelo instrumento verbal» (Munier 1962: 94-95). Por contraste, para Munier, os filmes são incapazes, pela sua própria natureza, desse género de intervenção.

Na sua fundamental demonstração deste ponto ressoa, de modo perturbador, muita da discussão contemporânea sobre a cinefilia, pois também ela invoca frequentemente estas qualidades indexicais da cinematografia enquanto «fumo a subir para o céu, bater de ondas, folhas agitando ao vento», especialmente como foram experienciadas pelos primeiros, virginais, espectadores:

Até àquele tempo, dizia-se: o fumo está a subir para o azul, as folhas estão a agitar-se; ou, a pintura sugere tais movimentos. No cinema, contudo, o fumo está mesmo a subir, a folha agita-se realmente; declara-se a si mesma como uma folha a agitar-se ao vento. É uma folha como aquela que uma pessoa encontra na natureza e é simultaneamente muito mais, pois trata-se de, para além de uma folha verdadeira, também, e fundamentalmente, uma realidade *representada*. Se fosse apenas uma folha real, teria de esperar que eu a observasse para adquirir significado. Porque é representada, dividida em dois na imagem, já é significado, oferecendo-se a si mesma como uma folha a agitar-se no vento. [...] Algo estava a ser dito aqui que não tinha nem podia ter um equivalente na natureza (Munier 1962: 91).

Este ensaio não pretende ser uma defesa, uma crítica ou sequer um posicionamento face à teoria de Munier. Desejo simplesmente usar os seus argumentos como um ponto de partida para considerar — e complicar — os modos e os meios da *descrição* na análise e na crítica cinematográficas. Foi argumentado — em particular por Raymond Durgnat numa série de detalhados ensaios publicados durante a década de 1980 — que os próprios filmes já descrevem meticulosamente, antes de o espectador ou o crítico o fazerem, todo o tipo de coisas: palavras, lugares, objectos, comportamentos, atmosferas, ritmos. Os filmes não só gravam, apresentam ou mostram; em vez disso, delineiam, traçam, enfocam, animam — no seu sentido mais forte, *figuram*, o que é o eixo da escola de análise figural que emergiu na Europa nas duas décadas passadas (cf. p. 45). O celebrado crítico e cineasta francês Pascal Bonitzer apelava a este método figural ao afirmar, em 1998, que a graça e a gravidade particulares do cinema derivam da sua habilidade de «representar e narrar, figurar e mostrar simultaneamente» (Bonitzer 1998: 19).

A crítica começa, portanto, num estágio que (apropriando-me, com ligeireza, da terminologia freudiana) equivale a uma elaboração secundária, depois da elaboração primária do «trabalho do filme»¹ em si; adopta a necessária, e por vezes

1 «Film-work» no original inglês. Trata-se de uma referência ao «travail du film» conceptualizado por Thierry Kuntzel em «Le travail du film», por sua vez inspirado no «travail du rêve» («Traumwerk», «dream-work») de Sigmund Freud. (N.T.)

militante, função de *redescrever* o que já foi mostrado no ecrã. Neste sentido, a descrição é a prática da *ekphrasis* (écfrase) mencionada por Lesley Stern e George Kouvaros na sua relação com as histórias da crítica literária e da crítica de arte, uma redescrição que «nem é literal, nem ingenuamente representacional» (Stern & Kouvaros 1999: 16). O impulso na base da écfrase é duplo:

Por um lado, há um desejo modesto: o da transparência do discurso, do «pictorialismo» verbal [...]; por outro lado, há um desejo extravagante: o de dar vida às coisas pela escrita ou, como [Murray Krieger] diz, «operar a transformação mágica» (Stern & Kouvaros 1999: 11).

Mas se o cinema — seguindo o pensamento de Munier — não pode ser facilmente evocado como o descritor ou o transmissor da realidade, pois carece dessa qualidade do discurso, então o que está a redescrição crítica, por sua vez, a descrever? O que está a fazer, e por que razão? Que real mais-valia apresenta a crítica face ao filme, e pode ela estabelecer um discurso de «relação dialéctica» com o seu objecto? A descrição crítica — embora bem elaborada, embora evocativa — permanece num nível de mero efeito literário, de natureza deceptiva, se não conseguir penetrar a superfície opaca do filme.

Ou, em termos mais comuns: porquê pôr laboriosamente em escrita o que qualquer pessoa, à partida, vê acontecer no ecrã — que Mitchum entra no carro e o põe a trabalhar? A crítica, neste sentido, duplica o seu objecto, reprodu-lo fantasmaticamente num processo que o crítico de arte Edward Colless (2009) descreve como *superabundância*. Há sempre algo de excessivo, algo que, em rigor, é desnecessário, algo talvez até um pouco *diabólico* (como diria Colless) no acto da descrição crítica. Os meios e os modos da redescrição crítica devem gerar uma visão e uma perspectiva próprias, e até (mantidas as proporções) o seu próprio grau mínimo de arte — sempre, como é lógico, na sombra dessa arte maior que é o cinema —, pois de outro modo atinge-se muito pouco. Este é o risco do «tudo ou nada» no qual envereda a crítica ambiciosa.

Neste texto, exploro exemplos de três grandes críticos — todos nascidos na década de 1930, todos (como Munier) menos bem posicionados do que deve-

riam no cânone internacional da crítica contemporânea — que são atraídos pela descrição (sempre formulada nesse eterno presente) e, especialmente, por filmes que são, eles mesmos, extremamente descritivos em termos cinematográficos. Num momento inicial podemos dizer, usando as palavras recentes de Victor Perkins no seu tributo a Ian Cameron, que os três críticos encontram «novas formas de sustentar a sua interpretação num traçamento descritivo e detalhado de padrões» (Perkins 2010: 2). Mas a descrição não tem de ocupar unicamente um papel secundário na hierarquia da experiência estética, pois o seu efeito pode ser alquímico, transformador... e, neste sentido materialista, mágico.

Começo pela hipótese (radical) de que toda a descrição é uma espécie de ficção; Stern e Kouvaros notam «que o impulso ficcional está no centro de qualquer prática ecrástica» (Stern & Kouvaros 1999: 17). De entre todas as possibilidades para transformação pela palavra escrita que qualquer plano, imagem ou simples fotograma possibilitam, todo o escritor escolhe apenas uma pequena parte com a qual trabalhar. A escolha nunca é inocente; é na verdade, em todos os aspectos, excepcionalmente significativa.

De qualquer modo, o mínimo que pode ser dito é que, na sua lógica de trabalho, cada crítico escolhe a sua abordagem de maneira a poder construir um certo tipo de continuidade ou modulação de certos elementos entre uma sucessão de momentos, planos ou cenas que podem ser a evolução de uma personagem, uma cor, um ambiente, uma paisagem, uma articulação entre diferentes perspectivas de câmara, um aspecto da *mise en scène*, ou qualquer inter-relação imaginável destes diferentes elementos. Vejamos agora que espécies de palavras-imagens estes críticos criam a partir das suas escolhas e das suas descrições de determinados elementos.

2. O mímico: John Flaus

A crítica sempre esteve relacionada com a antiga técnica da *mimesis* — a descrição enquanto imitação ou espelho. Alguns escritos desaceleram mimeticamente o desenrolar de uma sequência fílmica, como se a *acompanhassem* (palavra de Raymond Bellour) nas suas mais pequenas e subteis flutuações (*vd.* Bellour

2004). É este acto de desaceleração que permite que uma análise ou um ponto de vista se insinuem nas palavras de uma descrição.

Um dos melhores exemplos desta técnica é uma crítica a *Le Samourai* (*O Samurai*, 1967, de Jean-Pierre Melville) escrita pelo crítico australiano John Flaus (nascido em 1934) para um número de 1974 da *Cinema Papers*. Na verdade, o próprio texto anuncia, numa fase avançada, o seu procedimento dual: «A minha tentativa de fazer uma sinopse simplificada é tão interpretativa quanto descritiva» (Flaus 1974: 56).

Na sua introdução geral e contextualizante (principalmente do realizador e do seu trabalho), Flaus traça o tom, o teor e até o ritmo entrecortado da análise mimética que se seguirá: «À sua maneira, Melville é tão intransigente para com a sua audiência quanto Bresson, Dreyer ou Mizoguchi. Uma severa e contínua atenção é requerida ao espectador; um júbilo temeroso pode ser a recompensa pelos seus esforços» (Flaus 1974: 56). Um princípio de teoria estética é proposto: «Melville tenderia para o *dictum* de que o artifício é uma necessidade, e que o artifício tornado evidente é um benefício» (Flaus 1974: 56). Uma conclusão a que mais tarde, depois da análise, se chegará com maior força e persuasão é desde logo enunciada: «a façanha de Melville é criar em nós, não obstante o calculado distanciamento do seu estilo obtido com os planos médios e a ambivalência dos nossos sentimentos, uma absorção na figura de Jeff Costello [Alain Delon] análoga ao seu ensimesmamento» (Flaus 1974: 56).

Durante a maior parte do artigo, Flaus dedica-se a acompanhar os primeiros oito minutos de *Le Samourai*, começando com uma longa descrição do famoso plano inicial em que se vê Jeff na cama, com a sua paleta rigorosamente constituída por cores pálidas («aparentemente monocromática, contudo a ponta do cigarro brilha a vermelho por um instante [um detalhe primoroso]»), o seu entrecortado e desconcertante movimento de câmara («percebemos que a nossa percepção da distância subitamente se altera»), e a sua impressão simultaneamente familiar e perturbadora («o aparentemente comum começou a deixar transparecer um sentido de perturbação») (Flaus 1974: 56-7). Flaus é arguto ao estabelecer os «limiars» e os «portões» da nossa experiência de um filme, instituídos desde o seu início. Ele recria o filme no eterno presente da sua primeira e «inocente» visualização — ape-

nas ocasionalmente saltando para a informação narrativa que conhecemos mais adiante na exposição lenta do filme. Neste caso, «o plano fez o seu trabalho», e o filme «não precisará de outro plano feito com esta estilização extremada», uma vez que a «confiança na nossa percepção foi curiosamente abalada», e a partir de então «não podemos permitir a nossa complacência usual, tomando como garantido muito do que se passa no nosso campo de visão» (Flaus 1974: 57).

Desacelerar um filme na cascata gradual da sucessão dos seus detalhes desliga-o muitas vezes das convenções do impulso narrativo e leva-nos a uma prazerosa *rêverie* no que parecem ser acontecimentos acidentais, «fora do curso» da história num sentido estrito: daí a influente meditação de Roland Barthes (1977) sobre o conteúdo «excessivo» das imagens fotográficas, e a mais recente extensão desta abordagem feita por Laura Mulvey à análise cinematográfica (2006). No caso de Flaus, isso espoleta uma distinção (inventada pelo autor) entre *narrativa* e *enredo*, em que *narrativa* figura como algo próximo da pura descrição fílmica, ou um puro, não direccionado fluxo de (até então) eventos não dramáticos, e *enredo* como a história que faz avançar o filme numa forma convencional e linear, em que entra o factor do *suspense*. Flaus está especialmente interessado nesta sequência inicial de oito minutos porque ela é, como afirma, «a parte do filme que tem lugar antes de se poder discernir um enredo». É igualmente a parte do filme em que se pode discernir «impressões temáticas», «mas não ainda as estruturas temáticas» (Flaus 1974: 57).

A nossa percepção de um detalhe, uma ocorrência ou um evento funciona de forma diferente numa sequência como esta, por comparação com o modo como funciona numa sequência em que o enredo focaliza a nossa atenção, e é isto que Flaus revela na atenção que atribui à cena em que Jeff entra despreocupado num carro que não é seu e metodicamente põe o motor a funcionar com uma chave tirada de um chaveiro em forma de anel. «Um plano filmado do exterior do carro através do vidro molhado da chuva mostra aquilo em que um transeunte pode reparar: um homem jovem e bonito a sentar-se, porventura de um modo um pouco rígido, no seu carro» (Flaus 1974: 57). Mas há «diferenças subtis entre a nossa leitura atenta e a de um transeunte. A escassez de pessoas na rua é significativa» — e note-se, aqui, o modo como o fluxo dos planos curtos,

de «uma acção por imagem», de Melville encontra o seu correlato nas frases curtas de Flaus. O facto de que «o plano não é em *travelling*, a distância é um pouco menor e a duração um pouco maior» dá origem a um «maior nível de contemplação», uma maior atenção da nossa parte. O vidro molhado «lembra-nos metaforicamente o artifício que funciona como mediador entre aquilo que vemos e a nossa interpretação do que vemos». Acima de tudo, o plano evidencia o paradoxo que está no centro do filme: «é o plano filmado do exterior que nos permite transferir a nossa simpatia para o “interior” da personagem», uma vez que, no incremento do nosso envolvimento contemplativo, «o fascínio de vê-lo do exterior, na sua aparência inocente, transporta-nos para o *suspense* e a audácia da sua acção» (Flaus 1974: 57). O filme é, então, uma lição de percepção.

No tempo e no espaço antes de as *impressões* se solidificarem ou clarificarem em *estruturas* temáticas, o que acontece ao «espectador em processo» que a descrição de Flaus evoca? «Ambiguidades abundam, não há um diálogo explanatório ou um narrador onisciente, mas apenas inferências sobre os acontecimentos observados. Não inferiremos todos o mesmo a propósito do comportamento e das situações vividas por Jeff» (Flaus 1974: 57). Esta abertura «democrática», ou liberdade de interpretações, é importante para Flaus, que reconhece porém os seus limites e constrangimentos. «Ainda assim, conhecemos o seu *estilo*, pelo que podemos deduzir ou intuir algumas opiniões acerca dele» (Flaus 1974: 57).

De maneira meta-crítica, Flaus reflecte depois sobre a «tentação que tantas vezes temos de explicar [o filme] por *símile*, pelo processo imaginativo do “como se”». Qual é o problema percebido ou implicado no *símile*, neste caso? Talvez Flaus o considere demasiado redutor, demasiadamente uma tradução ou uma abstracção dos materiais processuais próximos; o *símile* tenta-nos a vaguear para muito longe do filme. Flaus rejeita alguns dos comentários metafóricos do cineasta a propósito da acção do seu filme — Jeff como um lobo solitário, o inspector da polícia como figura do Destino, a mulher como a projecção do desejo de morte de Jeff. A discussão-por-*símile* é, em última análise, um jogo de apostas — «fui tentado a referir alguns *símiles* e construções que parecerão forçados aos outros» — mas é um jogo em que Flaus julga ser benéfico entrar. A sua conclusão é optimista:

Contudo, acredito que é valioso e apropriado explorar e comparar as nossas diferentes respostas a um filme como *Le Samourai*, de modo a nos auxiliarmos uns aos outros na busca de bases comuns no território do «como se». É mais um paradoxo deste trabalho que ele deva ser tão rigorosamente auto-contido, liberando no entanto a imaginação figurativa nos espectadores (Flaus 1974: 57).

Simultaneamente «valioso e apropriado»: o crítico fala aqui de um posicionamento tanto fora do objecto — comparando-o a outros filmes, para alargar questões de percepção, interpretação e compreensão, daí a invocação do valor — quanto dentro do objecto, mimeticamente, tentando honrá-lo da forma mais adequada, dados o seu estilo, os seus ambientes e o seu objectivo. Flaus é o mímico respeitável que agarra a sua prosa melvillianiana através de um impactante motivo: o da invocação de um «júbilo temeroso» no princípio, via a asserção intermédia de que «a narrativa e a contemplação competem e equilibram-se; o filme é tenso», até à esplêndida frase final, tão definitiva quanto o final do filme: «Todo o objecto é de tal forma segmentado que se torna absolutamente quieto por ser absolutamente tenso».

Em última análise, a *tensão* é aquilo que Flaus procura no «trabalho do filme» em questão, tal como busca espicaçar os seus leitores. É um aspecto notável da sua carreira enquanto crítico: Flaus está sempre num equilíbrio entre o que define como «quietude» ou «restrição clássica» e o «sublime arrebatamento órfico». Ele procura colocar-nos nesse estado intermédio através da acção retórica, performativa, da sua escrita, fornecendo-nos as ferramentas para contrapor os extremos da experiência estética e cultural, sem nunca se fixar num ou noutro lado do espectro. Essa tensão produtiva foi passada a várias gratas gerações de colegas, alunos, ouvintes e leitores de Flaus na Austrália.

3. O indicador: Shigehiko Hasumi

O crítico australiano (e especialista em Hitchcock) Ken Mogg conta amiúde a história de um mestre budista zen que, face às perguntas insistentes do seu alu-

no, responde não com palavras mas com um gesto: aponta para algo no mundo que esteja visível nesse momento. Também o cinema frequentemente aponta, e não apenas porque a câmara está a filmar: o cinema tem várias formas, gritantes e subtis, de sublinhar, de se manifestar.

«Na manhã em que a sua esposa respirou pela última vez, um pai (Ryu Chishu) está junto a um jardim, a olhar o mar para além dos telhados das casas» (Hasumi 1997: 118). Assim começa a tradução inglesa de Kathy Shigeta de «Dias Ensolarados» [«Sunny Skies»], um ensaio sobre *Tōkyō Monogatari* (*Viagem a Tóquio*, 1953) retirado de um livro sobre Yasujiro Ozu (publicado em japonês em 1983 e em francês em 1998) escrito pelo crítico japonês Shigehiko Hasumi (nascido em 1936). Este início é característico do estilo de Hasumi: sem preliminares, sem uma introdução que o contextualize, sem um preâmbulo teórico; estamos imediatamente «dentro» do filme e do desenrolar de um dos seus momentos-chave. Isto é, em parte e sem dúvida, uma marca de modéstia.

Mas esta modéstia é também um método. A abordagem de Hasumi à escrita e ao ensino do cinema (ele influenciou uma geração inteira de cineastas japoneses, incluindo Kiyoshi Kurosawa e Shinji Aoyama) baseia-se em dois princípios. Em primeiro lugar, deve prestar-se real atenção ao que há para ser visto e ouvido no ecrã; em segundo lugar, deve evitar-se recorrer ao que é operativo, «de um domínio exterior ao filme» (Hasumi 1997: 121). Princípios simples, porém com ramificações complexas! Na sua própria prosa, Hasumi lida simultaneamente com a simplicidade e com a complexidade através de uma abordagem gradual, cumulativa e espiralada. Ele descreve um momento específico de um filme específico — o que pode envolver um gesto ou uma linha de diálogo, ou até uma peça de roupa. Depois, liga-o a momentos semelhantes de outros filmes do mesmo realizador — neste caso, todos os momentos do cinema de Ozu em que uma personagem olha para o céu azul e limpo, ocasionalmente dizendo algo como: «Vai estar um dia quente», como o pai faz no exemplo dado de *Tōkyō Monogatari*.

Uma certa regra, ou lógica, é assim gradualmente estabelecida. Quaisquer exceções à regra — inversões notórias da lógica habitual que reforça a regra — são evidenciadas. Finalmente (três páginas depois), Hasumi abrirá o assunto para um contexto cultural mais vasto: neste caso, a cortês mas firme afirmação — di-

rigida à [queles] comentadores ocidentais (Donald Richie, Paul Schrader) que talvez participem da «solidariedade fácil para com aqueles que ignoram o que se passa no ecrã» — de que «apelidar Ozu de um realizador *muito japonês* é um enorme erro» (Hasumi 1997: 120).

Porquê um erro? Hasumi ilumina um detalhe que é perfeitamente visível, inteiramente evidente, contudo pouco notado pelos espectadores e estudiosos do trabalho de Ozu: o céu está sempre luminoso, o tempo está sempre limpo. Hasumi reitera este facto pelo menos meia dúzia de vezes, de diferentes formas, ao longo do seu ensaio: «Não existe nenhum filme de Ozu que se passe num dia predominantemente nublado» (Hasumi 1997: 119); «Existir num filme de Ozu significa que toda a gente respira o ar de um dia limpo e ensolarado» (Hasumi 1997: 119); «Nos filmes de Ozu, o céu não pode senão estar limpo» (Hasumi 1997: 120); «É proibido aos céus enublarem ambigualmente; tipicamente, apenas boas condições meteorológicas são permitidas» (Hasumi 1997: 121); etc. Assim — apesar das estereotipadas associações metafóricas que demasiado facilmente lemos nos seus títulos — os filmes de Ozu não são conduzidos pelas regras da real meteorologia japonesa (essa «zona subtropical com uma estação chuvosa»), nem da retórica poética das estações incorporada principalmente no *haiku*, uma tradição minada por outros realizadores japoneses como Akira Kurosawa ou Kenji Mizoguchi. Então Ozu — e, por uma vez, esta trata-se da palavra correcta — cria o seu próprio *mundo*.

No início do seu texto, Hasumi descreve acções, gestos, olhares, palavras ditas e parte do ambiente («o mar para além dos telhados das casas») visíveis. Nada é dito a propósito de ângulos de câmara, movimentos de figuras na composição do plano ou construção de um espaço dentro e fora de campo — por outras palavras, a prática comum para muitos (talvez a maioria dos) críticos pertencentes a novas e velhas escolas. Em parte, este é o modo «populista» de abordar criticamente um filme: qualquer pessoa pode começar a discussão pelo seu início sem que ninguém seja alienado pela presença de jargão. Mais estrategicamente, Hasumi menciona ou «planta» apenas aqueles aspectos estilísticos que serão importantes para desenvolver a sua linha argumentativa — e nisto ele é um retórico soberbo.

A linha desenhada pelos contornos dos telhados no céu, por exemplo: Hasumi desenvolve esta figura em diversas direcções. Ozu, afirma, «evita consistentemente dar profundidade a uma cena através de composições verticais». Assim, numa série de breves planos do nascer do dia (imediatamente depois de um sinal claro da morte da mãe) em que se usa a linha dos telhados para formar uma «série de composições horizontais e verticais», nós «devemos reconhecer a conversão da audácia de Ozu em algo visível» (Hasumi 1997: 123-4). E esta audácia visível é também, outra vez, uma questão de meteorologia e luz: «aquele tempo e aquele espaço indeterminados descrevem, de forma bela e absoluta, o facto de se tratar do início de um dia bom e quente» (Hasumi 1997: 123). No contexto da história, nomeadamente no que à morte da mãe diz respeito, as «duplas transições» da vida para a morte e da noite para o dia são «veiculadas através da sensação calma e árida desta cena passada ao nascer do dia», preparando-nos assim para o impacto da cena que Hasumi começou por descrever. Se queremos explicar porque *Tôkyô Monogatari* é «um filme incrivelmente tocante», este é o género de detalhes que, segundo Hasumi, devemos perceber. E uma vez atentamente lido este ensaio, nunca mais poderemos ver um filme de Ozu da mesma forma. Esta é a marca indelével de um grande crítico, alguém que transforma o modo como encaramos, compreendemos e literalmente *vemos* um filme.

Sugeri que, para John Flaus, *Le Samourai* oferece a possibilidade de dar uma lição sobre a percepção. O caso de Hasumi obriga-me a uma afirmação mais ousada: que o tipo de redescrição crítica usada elabora, implicitamente, uma *alegoria do cinema ideal* que o crítico valoriza em diversos níveis. Embora Hasumi tenha escrito com sensibilidade, conhecimento e apreciação sobre diferentes tipos de filme ao longo dos anos, não é segredo qual o tipo de cinema que ele prefere. Gosta de um cinema que é directo, transparente, baseado acima de tudo na figura de um gesto límpido. Uma pessoa anda, senta-se, tira o chapéu, deixa cair a mala: estes são os gestos — gestos do dia a dia, mas em última instância gestos reveladores, uma vez que Hasumi desvele a sua lógica interna e o seu lugar na rede que é a filmografia de um realizador — que nos são dados a ver e a ouvir num filme. Não são, em primeiro lugar, para decifrar ou interpretar; devemos simplesmente acolhê-los e aprender a imprimir-lhes significado e emoção. É por

isto que Hasumi não lida com especificações técnicas relativas a ângulos, lentes, iluminação ou à elaboração da *mise en scène* no seu sentido mais óbvio: tamanha quantidade de informação ofuscaria a nossa visão do gesto ou da pose que têm lugar num momento e num contexto específicos do filme. Há claramente uma afinidade intensa entre a concepção estética de Hasumi e o cineasta que ele descreve como «um realizador solar: em vez de aderir às nuances subtis, adere ao excesso de claridade» (Hasumi 1997: 121). Hasumi almeja ao tipo de transparência paradoxal — paradoxal porque, ainda assim, precisamos do apontador que nos aponte para as coisas — que Victor Perkins também expressou no contexto da sua própria prática crítica: «Escrevi sobre coisas, tentando percebê-las, que acredito estarem no filme igualmente visíveis para todos» (Perkins 1990:4).

Por outro lado, o cinema ideal de Hasumi também tem um aspecto marcadamente modernista: uma certa *consciência do medium* é algo que ele valoriza em vários dos cineastas da sua predileção, não pela facilidade da «reflexividade», mas enquanto fonte de sentido e emoção. De facto, Hasumi junta-se a Raúl Ruiz na algo misteriosa e exigente busca pelo que Ruiz apelida de «emoções especificamente cinematográficas» (Ruiz 2004: 59) — uma qualidade que idealmente, para ambos, *contorna a caracterização* e a psicologia que esta motiva (daí a discussão sobre os telhados, em cima).

Para Hasumi, Ozu revela a consciência do seu *medium* através de pelo menos três formas. Em primeiro lugar, através de todos os meios possíveis, normalmente de maneira subtil mas por vezes de forma mais evidente, o cineasta «traz para a superfície a condição do filme enquanto filme» (Hasumi 1997: 122). Em segundo lugar, através de uma consciência quase surreal de que este processo de «exposição das características do seu próprio mundo cinematográfico» permite as próprias personagens ficcionais: como Hasumi repetidamente afirma nesse texto, quando as personagens de Ozu comentam as condições meteorológicas, elas estão na verdade a reassegurar-se de que estão num filme de Ozu, onde o céu está, como se de uma lei se tratasse, sempre limpo! E em terceiro lugar, numa expressão do que se assume em Ozu como uma «ambição de antiquário»: noutros termos, a recriação de alguns aspectos importantes no cinema dos tempos do mudo — neste caso, mais uma insistência surreal do realizador em recriar,

dentro do contexto japonês e para o contexto japonês, «a luz da Califórnia, lugar da capital do cinema, Hollywood», que Hasumi entende como «o característico desejo de Ozu de ser fílmico em vez de realista» (Hasumi 1997: 128).

É sempre um momento raro e especial quando um crítico consegue, no texto escrito, *chegar* retoricamente a algum lugar ao mesmo tempo que o seu leitor apreende o sentido pretendido do argumento ou da constelação ou do «fluxo» do texto — este é o momento da epifania literária, quando algo que apenas foi até então sugerido ou preparado é finalmente materializado, revelado. Demonstrar esses momentos na crítica de cinema seria suficiente, em minha opinião, para provar que um discurso sobre cinema pode real, significativa e utilmente «fazer uma incursão» ou «forçar uma entrada» (nos termos de Munier) no desenrolar auto-contido do filme — ao mesmo tempo que pede emprestado alguns truques artísticos ou dramáticos deste maravilhoso *medium* audiovisual que todos servimos.

Hasumi atinge esta missão epifânica — que é também o momento sereno de simplesmente *apontar* — em muitos dos seus textos, algo na linha da «emoção formal» do próprio Ozu, a emoção criada pela precisão de um plano com linhas horizontais e verticais banhadas numa determinada luz: «Na “existência” criada por Ozu, o destino de todos é morrer num dia quente e ensolarado no solstício de Verão. E aqueles presentes nos velórios e nos funerais deverão usar roupas de luto» (Hasumi 1997: 127).

4. A vidente: Frieda Grafe

Nas discussões sobre a crítica de cinema do passado é costume optar-se pela virtude de uma suposta qualidade de «eternidade» que transcende o tempo e o contexto histórico-social contingentes — algo que nunca exigiríamos a nós próprios, estando a escrever no aqui e no agora. No caso da crítica alemã Frieda Grafe (1934-2002) — tal como no caso de Stephen Heath, Laura Mulvey ou Jean-Louis Comolli —, alguns leitores contemporâneos podem contestar os aspectos da sua vasta produção crítica que são marcadamente «do seu tempo», especialmente nesta era apostada (muitas vezes com um fervor suspeito) em re-

nunciar e repudiar os movimentos intelectuais das décadas de 1960 e 1970. E, no entanto, nunca apreciaremos devidamente o valor da contribuição de Grafe se não conseguirmos mergulhar novamente nas correntes da semiótica, da psicanálise, do Marxismo e do feminismo que influenciaram a sua escrita.

O texto escrito por Grafe em 1974, «Homens Espirituais e Mulheres Naturais» [«Spiritual Men and Natural Women»], um estudo da obra do mestre dinamarquês Carl Theodor Dreyer, pode parecer, perante um olhar do século XXI, um resultado particularmente exótico da cultura «anómala» dos anos 70. É uma prova em miniatura das muitas áreas de escrita e publicação — jornalismo, revistas de especialidade, livros, televisão, academia — em que ela se moveu durante a sua vida. Escrito para o jornal *Süddeutsche Zeitung*, o texto apresenta-se como um objecto aparentemente simples: não há citações de Lacan, apenas o conhecido «a mulher é um continente negro» de Freud, mas por outro lado lêem-se fortes afirmações teóricas num estilo poético: Dreyer «protesta contra a noção de que tudo é traduzível. Há para ele algo em que o símbolo, o ciclo da representação, falham» (Grafe 1977: 80). Estas são palavras que dificilmente leríamos hoje no inglês *The Guardian*, no norte-americano *The New York Times* ou no australiano *The Age!*

Ao mesmo tempo, Grafe (tal como o seu companheiro Enno Patalas, co-autor do clássico de 1974 *Im Off — Filmartikel*, no qual o texto sobre Dreyer foi antologado) praticava um estilo de escrita «teoricamente informada» que pode não ser familiar a um anglo-americano. Participando desde o início na *Filmkritik*, revista influente no deserto que era a cultura cinematográfica da Alemanha do pós-guerra do fim da década de 1950, Grafe propõe-se (nas palavras de outro intrépido escritor da *Filmkritik*, o teórico e cineasta Harun Farocki) «detectar estruturas», em vez de simplesmente «identificar ideias e impressões» (Farocki 2003). É por isto que Grafe foi uma estruturalista muito antes de o estruturalismo se tornar moda noutros países; mas ela também desejava opor-se a uma certa ortodoxia da tradição burguesa: «rejeitou severamente os usos da semiótica feitos em França e em Itália, que proclamavam uma linguística do filme» (Farocki 2003).

Devedora da psicanálise, e inspirada por ela, Grafe faz pleno uso da *associação livre*, o que atribui à sua escrita um carácter de ousadia, de liberdade criativa; igualmente, fornece-lhe uma poderosa capacidade retórica que se assemelha, pa-

lavra a palavra e frase a frase, à técnica cinematográfica da *montagem*. Grafe está constantemente a dar saltos, «cortando» de uma imagem (que aparentemente «vagueia» na sua consciência) para uma ideia nova e incisiva — ou vice-versa — frequentemente numa base de comparações ou símiles espontâneos e impulsivos (e aqui, a sua prática aproxima-se do estilo de mais sóbria especulação pelo símile praticado por Flaus). Isto atribuí à sua escrita um ritmo particular de excitação e excitabilidade, mesmo na excelente tradução inglesa de Robin Mann: em *Vampyr* (1932), por exemplo, «o fluxo rítmico do chão transforma-se numa prisão, numa armadilha e num túmulo para o velho médico» (Grafe 1977: 76).

Deveria haver tantas imagens nesta página, que as palavras escritas seriam obrigadas a avançar aos solavancos. Fotogramas que irrompessem no texto, tal como nos filmes de Dreyer buracos são abertos nas paredes por objectos pendurados, por espelhos, quadros e janelas (Grafe 1977: 76).

Que maneira de iniciar um texto! Muito típica do seu tempo, é certo — é o tempo das reflexões de Roland Barthes (1977) sobre a imagem fotográfica ou da publicação norte-americana *Camera Obscura*, com as suas incipientes experiências, anteriores à Internet, com a captura de *frames* que são depois postos em interacção com o texto escrito —, mas é um começo que funciona como um dispositivo que possibilita uma imediata afluência mental de imagens evocativas do cinema de Dreyer. De uma forma económica, este inventário esboça um território temático sociocultural: os diferentes papéis reservados aos géneros masculino e feminino, a opressão patriarcal, as relações familiares. Grafe não renuncia (como fariam muitos críticos do mesmo universo teórico) a observações «antiquadas» sobre o tema ou à admissão do envolvimento com as personagens do filme («há ainda alguma simpatia por este patriarca repulsivo... não há heróis nem vilões» [Grafe 1977: 77, 80]). Mas a qualidade de *novidade* que ela busca — porque todo o crítico importante está numa demanda por algo de especial e novo — existe num outro plano.

Pelo quarto parágrafo, Grafe já está a concentrar-se nesta novidade. Os «buracos abertos nas paredes» com os quais ela começou são ampliados: «Para Dreyer, paredes brancas consistem numa multitude de pequenos fragmentos bri-

lhantes e transparentes. A realidade torna-se diáfana, os contornos e a estabilidade da matéria dissolvem-se» (Grafe 1977: 76). Mais tarde, regressa a estas qualidades que Dreyer se esforça por tornar evidentes, tão difíceis de descrever com precisão sem se entrar numa nova forma de descrição e análise: «O que é crucial não é o que está por detrás das imagens, mas o que é visível nelas como uma mancha branca» (Grafe 1977: 80). Neste ponto, Grafe está a atingir algo quase impossível de descrever, virtualmente uma pura intensidade: um imbricamento de forma e conteúdo até então inimaginável em cinema, cada um tornando abstracto, e contudo concentrando e destilando, o outro.

Hoje caricatura-se o que as relações entre o cinema e a psicanálise foram (e são), reduzindo-se grosseiramente esta tendência dos estudos fílmicos a um conjunto de chavões: o complexo de Édipo, testes de Rorschach, castração, simbologia sexual e de género — e por vezes, de facto, é a isto que tudo se resume. O trabalho de Grafe lembra-nos, contudo, que a única psicanálise do filme que vale a pena é a psicanálise do significante, não (apenas) a do significado. Isto está no centro da sua oposição ou resistência ao domínio do formalismo linguístico nos estudos fílmicos: o cinema é um reservatório de impulsos, explosões e deslocamentos de energia, ondas de emoção desordenada contendo uma miríade de forças reprimidas — de outro modo, não é nada, apenas literatura ou teatro. Daí a sua atenção, por exemplo, à materialidade do som e da fala: «Antes de serem trocas de sentidos, os diálogos de Dreyer são modulações musicalmente determinadas, uma modulação de ênfases» (Grafe 1977: 77). Efectivamente, toda esta análise de Dreyer pode encontrar a sua «condensação psicanalítica» nesta frase soberba: «Mas por vezes podemos ouvir o restolhar dos longos vestidos: estabelece-se um pouco de intimidade» (Grafe 1977: 78). Dreyer procura, segundo Grafe, um «acontecimento para além de qualquer possibilidade de interpretação, para além de qualquer contexto. Um grau zero, mais uma mancha branca, uma abertura na cadeia de causalidade» (Grafe 1977: 80).

As coordenadas da «leitura» — outro termo do qual a crítica não gostava — que Grafe faz de Dreyer podem parecer-nos, hoje, demasiado familiares: desejo feminino contra a Ordem Simbólica masculina, desejo e histeria contra hiper-racionalidade e opressão; tudo coisas, acrescente-se, com muita propriedade no caso do cinema de Carl Theodor Dreyer! Contudo, mesmo sendo à partida mais uma a es-

crever nesse contexto histórico em que se praticava este discurso crítico e teórico particular, Grafe imprime-lhe uma variação decisiva. Para ela, Dreyer «altera a relação habitual entre signo e ideia»; ele «usa o cinema não só para mostrar a realidade, mas também a natureza carregada de signos do real, torna visíveis a Ordem Simbólica e os seus constrangimentos» (Grafe 1977: 80). Outro modo no qual ela coloca as coisas: o cinema de Dreyer não é só sobre transcendência, os seus filmes não mostram ou revelam as «profundidades ideais», algum Além ou alguma Utopia, ou se o fazem, fazem-no apenas implicitamente, apenas como algo para o que se aponta. «O centro dos filmes de Dreyer nunca aparece directamente. Apenas os seus contornos estão delineados» (Grafe 1977: 80). O profundo drama dos filmes de Dreyer está, na verdade, todo na superfície, naquelas paredes brancas, naquelas molduras dentro de molduras, e naquelas peculiares manchas de luz: «As imagens são apenas fragmentos do infinito, do informe, do possível» (Grafe 1977: 80).

Grafe também situa Dreyer como homem e artista do seu tempo — e ainda, paradoxalmente, como pertencendo a «fora deste mundo» (Grafe 1977: 80). Estava ele consciente, pergunta ela, do seu posicionamento exemplar, oportuno, entre o fim do idealismo alemão e o início daquele modernismo propagado pelo cinema? Não importa, conclui. Os filmes, esses sim, vibram — no seu tempo bem como em qualquer tempo, ou talvez «atemporalmente», fora de qualquer tempo estrito — como «corredores, mundos transitórios» (Grafe 1977: 77). Eles permitem que energias, investimentos, ideias e paixões passem por estes corredores e se transformem, se expandam e iluminem tudo à sua volta. E é precisamente deste mesmo modo que os escritos de Frieda Grafe formam um inestimável corredor, um mundo transitório infinitamente rico.

5. Ministério e mistério

Em 1992, concluí um estudo sobre abordagens críticas à *mise en scène*, e ao estilo no cinema em geral, com o seguinte *cri de cœur*:

Porque é a *materialidade* da escrita de Manny Farber — ou de Jonathan Rosenbaum, David Thomson ou Meaghan Morris — tantas vezes tornada

imaterial, um luxo desnecessário, mero valor acrescentado? Creio que esta é uma questão importante — e é particularmente dirigida àqueles que, neste momento, desaprovam os «desenfreados jogos verbais» que caracterizam várias décadas do comentário cultural. Numa cisão que podemos reconhecer na história da crítica da *mise en scène*, a *écriture* é novamente separada do conteúdo, para ser amaldiçoada ou poupada, de acordo com as posições. Mas a escrita é sempre mais do que «mal feita» (densa, verborreica, barroca) ou «uma boa leitura» (espirituosa, distinta, refinada, etc.). E que tal um sentido da *acção* da escrita crítica, o seu poder de conjurar, de «performatizar», de fazer circular, de transformar? Escrevendo especificamente sobre cinema, devemos aproximar-nos do que é «simultaneamente misterioso e materialista» (Rosenbaum 1983: 195) no que ao estilo diz respeito (Martin 1992: 131).

Considerar o trabalho de John Flaus, Shigehiko Hasumi e Frieda Grafe permitiu-me formular uma resposta ao meu próprio desafio. É certo que talvez a maior parte do que se escreve a propósito de filmes é banal, correspondendo a fórmulas testadas, convencional, enfadonho, mecânico, ineficaz — uma questão de obedecer a protocolos pré-estabelecidos, subordinando-se à parcimoniosa, pouco inventiva lógica das indústrias culturais. É isto que Raúl Ruiz (2007) identifica como o tedioso, obediente «ministério» da escrita de cinema. Mas, como ele bem reconhece, o ministério invoca inevitavelmente o seu duplo, a sua sombra, o seu sempre presente anverso: o mistério. E a tarefa que se apresenta perante nós, aqueles que desejam penetrar nos segredos da mais brilhante escrita sobre cinema, é agarrar esta magia não como algo efémero e insubstancial, mas precisamente como material, uma coisa feita de palavras, imagens e estruturas retóricas dinâmicas.

Os três escritores que escolhi como exemplos traçaram para si próprios esta mesma tarefa: não apenas captar «o que está no ecrã» mas, em última instância, dizer algo sobre o filme que este não diz — nem pode dizer — sobre si próprio. É desta forma — para responder à provocação inicial de Roger Munier — que a crítica de cinema pode procurar «fazer uma incursão no para além das coisas através das palavras» (Munier 1962: 94).

Referências

- BARTHES, Roland. 1977. *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- BELLOUR, Raymond. 2004. «The Film We Accompany», *Rouge*, n.º 3. Online: <http://www.rouge.com.au/3/film.html>
- BONITZER, Pascal. 1998. «Les images, le cinéma, l'audiovisuel», *Cahiers du Cinéma*, n.º 404 (Fevereiro). Pp. 18-19.
- BRENEZ, Nicole. 1998. *De la Figure en Générale et du Corps en Particulier. L'Invention Figurative au Cinéma*. Bruxelles: De Beck.
- COLLESS, Edward. 2009. *Superabundance: Art Criticism and the Antipodal Simulacrum*. Dissertação de doutoramento, School of English, Media Studies and Art History, Universidade de Queensland.
- DURGNAT, Raymond. 1982. «Film Theory: From Narrative to Description», *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, n.º 4 (Primavera). Pp. 109-129.
- FAROCKI, Harun. 2003. «*Filmkritik (1957-1984)*». Online: <http://www.constanzeruhm.net/portfolio/filmkritik-farocki.phtml>
- FLAUS, John. 1974. «Melville: *Le Samourai*», *Cinema Papers*, n.º 1. Pp. 56-57.
- GRAFE, Frieda. 1977. «Spiritual Men and Natural Women», in Mark Nash, *Dreyer*. London: British Film Institute. Pp. 76-81.
- HASUMI, Shigehiko. 1997. «Sunny Skies», in David Desser (ed.), *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 118-129.
- MARTIN, Adrian. 1992. «*Mise en scène* is Dead, or the Expressive, the Excessive, the Technical and the Stylish», *Continuum*, vol. 5, n.º 2 (Primavera). Pp. 87-140.
- MULVEY, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion.
- MUNIER, Roger. 1962. «The Fascinated Image», *Diogenes*, n.º 10. Pp. 85-94.
- MUNIER, Roger. 1963. *Contre l'Image*. Paris: Gallimard.
- PERKINS, Victor. 1990. «Must We Say What They Mean? Film Criticism and Interpretation», *Movie*, n.º 34/35 (Inverno). Pp. 1-6.
- PERKINS, Victor. 2010. «Ian Cameron: A Tribute», *Movie*, n.º 1. Online: http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/ian_cameron_-_a_tribute.pdf
- ROSENBAUM, Jonathan. 1983. *Film: The Front Line — 1983*. Denver: Arden.
- RUIZ, Raúl. 1995. *Poetics of Cinema 1: Miscellanies*. Paris: Dis Voir.
- RUIZ, Raúl. 2004. «The Six Functions of the Shot», in Helen Bandis, Adrian Martin, Grant McDonald (eds.), *Raúl Ruiz: Images of Passage*. Melbourne: Rouge Press. Pp. 57-68.
- RUIZ, Raúl. 2007. *Poetics of Cinema 2*. Paris: Dis Voir.
- STERN, Lesley & George KOUVAROS. 1999. «Descriptive Acts», in Lesley Stern & George Kouvaros (eds.), *Falling for You: Essays on Cinema and Performance*. Sydney: Power Publications.

Tradução de José Bértolo
*Originalmente publicado, com o título «Incursions», em Alex Clayton & Andrew Klevan (eds.),
The Language and Style of Film Criticism (London: Routledge, 2011). Pp. 54-69.*



Lady in the Water (2006), M. Night Shyamalan

Para lá do problema da linguagem: Manny Farber e a escrita cinema como boa prática

LUÍS MENDONÇA

Aos 21 anos fiz uma grande descoberta: que as palavras são palavras; as imagens, imagens; que não se sai daí; que é um Sistema fechado; que, contudo, todo o mundo humano gira sobre o esquecimento dessas evidências, que a confusão das nossas palavras com as coisas, das coisas com as nossas propriedades, etc., é o que faz o conhecimento, a ciência, a prática — *possíveis* —, o pensamento em relação possível com as sensações. Conhecer é confundir.

PAUL VALÉRY

O cinema é uma *arte da superfície* e nele tudo o que estiver dentro está fora.

BÉLA BALÁZS

1. Morte ao crítico!

Com a necessidade de criar veio a necessidade de criticar. O homem pré-histórico fez os primeiros traços sobre a pedra da caverna. Depois, veio o crítico, afastou as peles de urso que o cobriam, abriu a braguilha impossível e profanou a criação com a sua... urina. O quadro cómico de Mel Brooks em *History of the World: Part I (Uma Louca História do Mundo, 1981)* parodia o primeiro encontro não só entre crítico e criador, mas também destes dois com o público. É este último que pára face à criação espontânea do primeiro artista e é por entre ele que o primeiro crítico passa, legitimado que está pelos espectadores anónimos para avançar com a sua opinião. Não é a única representação sarcástica do papel do crítico de cinema na história das imagens em movimento. Rapidamente se constata a carga negativa que pesa sobre os ombros do crítico, ensaiando uma metodologia típica em Siegfried Kracauer, o teórico alemão que, no seu livro *From Caligari to Hitler* e nalguns notáveis ensaios que escreveu nos Estados Unidos da América, por exemplo, sobre a representação do povo russo no cinema

americano, trata os filmes como sintomas sociais, para serem analisados por aquilo que eles nos podem dizer sobre «tendências populares e inclinações» (Kracauer 2012: 18).

Com efeito, poucas vezes o crítico sai incólume da sua representação no grande ecrã. «Morte ao crítico!» parece ser a exclamação dominante. Em *Theatre of Blood* (*Matar ou Não Matar...*, 1973), vemos o actor shakespeariano interpretado por Vincent Price lançando a sua cólera contra um dos principais críticos de teatro de Londres. Em *Caro Diário* (*Querido Diário*, 1993), Nanni Moretti não arranja pior tortura para o crítico do que ler-lhe as suas próprias análises aos filmes em cartaz. Em *Lady in the Water* (*A Senhora da Água*, 2006), encontramos a sobrançeria sob a forma de um homem entediado consigo e com o mundo, que pensa que «não há nada de novo debaixo do céu». Reconhecendo a sua geral amofinação ante o olhar ameaçador da besta quadrúpede, Farber procura prever a sua salvação de último minuto, mas M. Night Shyamalan — realizador que nesta altura perdia o seu estado de graça e começava a ser «perseguido» por boa parte da crítica norte-americana — não lhe dará essa satisfação.

Difícilmente encontramos uma figura no mundo do jornalismo que seja mais detestada do que o crítico e, de entre todos os críticos, aquele que merecerá os comentários mais odiosos será o crítico de cinema. Face a isto, o ponto de partida desta exposição não poderia fugir às mais elementares questões: de onde vem esta generalizada má opinião em relação ao crítico de cinema? Será essa sua função arbitral ou «avaliativa» que desperta uma espécie de rejeição absoluta por parte do público? E... não será que a crítica não se sujeita a esta imagem ou não trabalha para ela? Falando bem ou mal dos filmes que as massas apreciam, o crítico será sempre objecto de desconfiança. Desde logo, a sua autoridade, a sua *auctoritas* — isto é, legitimação socialmente reconhecida —, é posta em causa a partir do momento em que todo o mundo se acha crítico. Em 1975, num texto intitulado «Com que Sonham os Críticos?», François Truffaut (2015) escrevia que em França toda a gente tinha duas profissões: a sua e a de crítico de cinema. Isto antes da expansão do digital, do advento dos *sites* e da blogosfera. O crítico é então visto quase como um impostor que ganha a vida a fazer aquilo que qualquer outra pessoa podia fazer, mas não faz. Curiosamente, este «podia fazer, mas

não faz», que deveria ser mais do que suficiente para distinguir o que é uma profissão de o que não é, parece constituir a principal barreira que torna o crítico numa criatura desprezível. Ao mesmo tempo, se o crítico procura um leitor, na maior parte das vezes estampa-se não com um leitor mas com um consumidor. Esta ideia é particularmente bem articulada pelo crítico brasileiro Inácio Araújo, que descreve esta crise da crítica como sendo, em parte, uma crise do próprio espectador, que é ou se comporta, na realidade, cada vez menos como espectador e mais como consumidor, procurando «justificar», ou sentir-se bem com, cada um dos seus actos de consumo. Inácio Araújo (2013) escreve no seu blogue *Cinema de boca em boca* o seguinte: «a crítica — como atitude diante do mundo — não é para consumidores, mas para cidadãos. E o mundo se desenha mais para consumidores do que para cidadãos. Azar o nosso».

A verdade é que, ao contrário de outros ramos do jornalismo, o crítico não possui uma formação específica para a actividade que desenvolve. O código deontológico do jornalista não funciona em pleno para ele, também não há manuais de boas práticas e a própria literatura que pensa a crítica de cinema é escassa, pouco útil ou inacessível. Quando começamos a pensar no crítico-modelo, facilmente entramos numa construção *a contrario*, apontando os inúmeros defeitos que nos levam a desconfiar ou a desautorizar a crítica. Esta pulsão de morte em relação à crítica faz desta, seja ela *online* ou *offline*, um exercício de resistência. Mas de resistência à crítica dos seus leitores? Ao descrédito a que está cada vez mais votada? Por outro lado, será que a maior parte dos nossos críticos sabe porque faz crítica? Apetece dizer que há falta de um manual definitivo de boas práticas, há falta de critérios claros ou de uma receita imbatível...

Todavia, se calhar é essa ausência de critérios que deve ser trabalhada na actividade crítica, isto é, se calhar o melhor crítico é aquele em que é visível na sua escrita a problematização desse desnorte, dessa solidão ética e de classe. A crítica também deverá ser — por exemplo, de acordo com Jean Douchet (2013) — partilha de um prazer profundo, íntimo, pelo conhecimento que se desprende das imagens do cinema. O crítico é aquele que, por amor ao cinema, se dispõe a vencer o obstáculo da linguagem para tornar comum a sua paixão. Essa partilha de conhecimento e de prazer, essa comunicação com base no amor ao cinema,

separa-o dos que, gostando de cinema, não conseguem ou não procuram vencer o obstáculo da linguagem, acabando por sucumbir a frases de algibeira como «sem palavras» ou «uma imagem que vale mais do que mil palavras» ou... «gostei/não gostei».

Face à desautorização da crítica associada à falta de regulação ou referenciais éticos e até estilísticos ao seu exercício, o espanhol Luis Navarrete Cardero (2013: 97), no trabalho *¿Qué Es la Crítica de Cine?*, identifica como uma das principais questões a ser respondidas pela comunidade de críticos de cinema a seguinte: «achamos verdadeiramente que a crítica não deve impor nenhuma norma sobre o seu próprio exercício?» Talvez a reflexão que os próprios críticos produziram sobre as dificuldades e a natureza do seu ofício possa servir de farol a uma eventual resposta positiva não tanto a uma normatização ou formatação rígida da crítica de cinema, mas pelo menos a uma tentativa de, através da colecção de bons exemplos, suprir a estrutural falta de preparação para o exercício do ofício. O que aqui proponho então é pôr a crítica a falar de si, uma reflexão sobre a função da crítica, com o intuito de interrogar o leitor sobre o que pode ser a crítica de cinema ou o que deve ser a crítica de cinema no seio desse conflito (inescapável?) com a linguagem.

2. A crítica como problema de linguagem

Um dos erros recorrentes na crítica de cinema é a ideia de que o crítico se deve colocar no lugar do espectador. Vimos pelas palavras de Inácio Araújo como isso pode ser contra-producente. Em *Crítica e Verdade*, Roland Barthes (2007: 71) tem uma passagem interessante sobre este equívoco: «mesmo definindo o crítico como um leitor que escreve, a própria definição implica que esse leitor depara, no seu caminho, com um medianeiro temível: a escrita». O que o crítico deve promover é não uma confirmação do que o leitor terá lido ou o espectador terá visto, mas despertar — ou provocar — nele a possibilidade de outros olhares sobre o mesmo objecto — criação de uma distância nova, *pela escrita*, que age retroactivamente sobre o espectador/leitor, contendo ou ampliando as suas impressões primeiras. Sobre a função da crítica, Barthes identifica-a como sendo si-

multaneamente de transmissão e de operacionalização. Em primeiro lugar, o crítico é um transmissor quando reconduz uma matéria passada e a insere numa certa linha de produção, numa tradição de pensamento ou de formas (estilos, movimentos, práticas, géneros, etc.). Em segundo lugar, o crítico é um operador, «redistribuindo os elementos da obra de modo a dar-lhe uma certa inteligência, isto é, uma certa distância» (Barthes 2007: 73).

O crítico é como um alquimista que faz ver o fogo vivo da obra nas suas próprias cinzas. Encontramos esta noção positiva de destruição tanto em Benjamin como, em síntese, exemplarmente em Maria Filomena Molder (2011: 69), que, pegando nos alegorismos do crítico alemão em *O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de Baudelaire*, resume: «Lembremos o provérbio hasídico “se queres encontrar o fogo, procura-o nas cinzas” [...]. A crítica é o esforço de surpreender nas cinzas o brilho e o calor do fogo». Em certo sentido, o crítico, enquanto alquimista, tenta reanimar um «monte de cinzas», restituir o tal brilho e fogo que a obra começa a perder a partir do momento em que é vista, a partir do momento em que começa a existir para lá de si mesma. O crítico é entendido aqui como aquele que procura, como diz Daney (já lá vamos), *fazer rever* a obra na sua presença impossível num texto, isto é, em cinzas. O cinema é, assim, oferecido ao olhar crítico como cinerário, isto é, algo semelhante a cinza ou, como aprofunda o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado (1977: 153), «nome depreciativo dado aos cristãos que veneram as cinzas dos mártires; s.m., cripta funerária». A alquimia do crítico participa num exorcismo que faz renascer, como a Fénix, a luz que se extingue sob o olhar consumista, incinerador, do espectador. É um exercício pagão de vivificação do visto.

A distância de que fala Barthes na passagem que invoquei acima tem que ver com esse exercício de sair do «imediato» da obra para a tornar, em texto ou oralmente, numa forma de discurso — isto é, no «mediato» da obra. Luis Navarrete Cardero (2013: 29) compara a análise crítica «à análise do astrónomo que olha fora da estrela pois a agudeza ou precisão é maior longe do centro». A grande heresia do crítico de nome Farber em *Lady in the Water* foi analisar o filme no filme, durante a sua passagem, precipitando sobranceiramente a análise aos próprios acontecimentos que à sua frente se desenrolavam. Farber atraiçoa

a lição do crítico Roger Leenhardt, pois afirma antes de compreender o que vê. Com efeito, a inteligência de que Barthes fala na citação que referi atrás é transformada num «problema de comunicação» por Leenhardt de uma maneira particularmente sábia. Ele diz, na sua aparição no filme *Une Femme Mariée: Suite de Fragments d'Un Film Tourné en 1964 (A Mulher Casada, 1964)* de Jean-Luc Godard, que a «inteligência é compreender antes de afirmar. Uma forma de procurar um limite, de procurar um contrário; de compreender o outro». Jacques Rancière (2010: 57), em *O Mestre Ignorante*, adensa estas noções escrevendo: «A inteligência não é potência de compreensão, que se encarregaria ela própria de comparar o seu saber em relação aos seus objectos. A inteligência é potência de se fazer compreender, que passa pela verificação do outro». Essa inteligência é então uma forma de chegar ao outro, de fazer chegar a visão de algo ao leitor. Uma articulação do pensamento que obriga o crítico a sair do seu lugar de espectador e a sentar-se uns lugares mais atrás, ganhando a tal distância que compreende — e faz compreender (do inglês *to comprehend*) — a obra. Porque, de facto, a obra permanece inapreensível. Diz Barthes (2007: 74) que passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. A crítica não é uma forma de tradução, mas uma perífrase (Barthes 2007: 68). Ela usa a linguagem, um excesso de palavras por vezes, para dar a ver na sua estrutura explicativa ou argumentativa a extensão dos seus próprios limites. Esta crítica que se problematiza, no seu excesso de linguagem, na sua carência de imagens, sobre as cinzas da obra, preencherá mais facilmente a função da crítica de cinema tal como é identificada por Leenhardt (1986: 38): conferir ao espectador as ferramentas de que este precisa para *aprender a ler* o cinema directamente «no texto», ao invés de o «apanhar no ar» como «a tradução de uma língua estrangeira». Ninguém foi mais claro do que Benjamin (2015: 126) no seu texto-esboço «A Tarefa do Crítico», em que a certa altura sentencia: «o grande crítico será aquele que, através da sua crítica, dá aos outros a possibilidade de formar uma opinião sobre a obra, em vez de ser ele a dá-la». Surge aqui a ideia eminentemente pedagógica de que a crítica se cumprirá em pleno na sua delegação funcional no leitor ou espectador — a crítica é o poder de tornar crítico o «próximo leitor». Cumpre-se num compartilhamen-

to de si na sua própria função. Esse compartilhamento faz-se, medianeiro temível, pela linguagem.

Como diz Bazin (1992), abordando a problemática das adaptações literárias ao cinema, especificamente a que Robert Bresson faz de Georges Bernanos em *Journal d'Un Curé de Campagne* (*Diário dum Pároco de Aldeia*, 1951), várias páginas de um livro podem ser «resumidas» ou até ampliadas num único plano do cinema. A crítica cinematográfica, por sua vez, será sempre palavrosa de mais diante do seu objecto, donde é preciso «desejar a linguagem» para se ser crítico — o desejo da linguagem será o seu «poder alquímico», retomando a imagem de Benjamin e Molder. Importa recordar as palavras luminosas proferidas pelo crítico Serge Daney na apresentação da revista por si fundada *Trafic*:

Quando se diz «revista de cinema» trata-se de evocar um filme de tal maneira que o outro o reveja, isso deixa-nos satisfeitos. [...] A cinefilia não consiste em ver filmes apenas, na penumbra, [...] consiste em não falar durante hora e meia, estar obrigado a escutar, a olhar, e durante a hora e meia seguinte recuperar o tempo perdido. E se não há ninguém com quem falar, podemos escrever, o que acaba por ser uma forma de falar. [...] Entre o que se alucina, o que se quer ver, o que se vê realmente e o que não se vê, o «jogo» é infinito: é aí que tocamos na parte mais íntima do cinema. Mas é necessário que esse jogo seja dito em algum momento (Daney 2004: 278, 280).

A crítica não se limita, contudo, a descrever, mas a relacionar elementos heterogêneos, diacrónicos, a reorganizar — muitas vezes cronologicamente — os eventos contidos na obra. Luis Navarrete Cardero (2013: 28) refere que «a descrição e a explicação são extremos de uma mesma corda ou, dito de outro modo, a descrição é o objecto mediador da explicação». Mas descrevendo ou explicando, o crítico «utiliza palavras que afastam a crítica do objecto, e que o cercam com pensamentos indirectos e periféricos, tratando de imitar a impressão causada por uma obra [...] mediante o estabelecimento de comparações com outros elementos cujo efeito [...] é similar». A crítica produz sentido novo a partir de

um sentido dado, simplesmente quando passa da visão à caneta, do imediato ao mediato. Portanto, não há melhor moldador da práxis crítica que esta relação entre olho e caneta. E quanto mais a câmara de filmar se aproximou da caneta (Astruc 2009: 35) ou de um lápis (Rouch 1975: 117), mais os críticos aproximaram a natureza da sua criação — essa tal produção de sentido — à criação cinematográfica propriamente dita — um novo sentido de produção crítica. De um cinema (de)escrito a uma escrita cinema. Tal gesto aproximativo, que antecipa as transformações por que passa hoje a reflexão sobre as imagens em movimento, fazendo da crítica *imanência* do próprio cinema, será ponto de fuga da *poiética* seminal de Manny Farber.

3. Manny Farber e a crítica contra a interpretação

Nascido e criado em Douglas Arizona nos anos dez do século passado, Emanuel «Manny» Farber pertence à mais fulgurante geração de críticos norte-americanos, onde para além dele cabem nomes como James Agee, Robert Warshow e Susan Sontag. Começou a sua vida profissional nos ofícios de pintor e carpinteiro, mas ganha notoriedade pública quando, entre 1942 e 1977, produziu centenas de críticas a filmes para publicações como *The New Republic*, *The Nation* e *City*. Terá cunhado a expressão «cinema *underground*», referindo-se a produções série B de Hollywood, tendo sido posteriormente um dos mais prematuros defensores de cineastas como Andy Warhol, Michael Snow e Chantal Akerman. Foi um entusiasta de alguns clássicos ainda hoje não devidamente apreciados, como William Wellman, Don Siegel, Samuel Fuller, Jerry Lewis, Budd Boetticher, Anthony Mann e Raoul Walsh.

Distribuindo eclecticamente as suas preferências cinéfilas entre o cinema *avant-garde* (*highbrow*) e o cinema série B (*lowbrow*), e investindo sempre que possível contra o cinema burguês de «prestígio» (*middlebrow*), Farber cunhará uma dicotomia célebre entre «White Elephant Art» e «Termite Art». Defenderá a arte dos realizadores térmitas, que comem as suas próprias fronteiras, deixando atrás de si apenas os vestígios da sua actividade, que se define assim: «delapidadora, teimosamente egocêntrica, fazendo arte aventureira [*go-for-broke art*] e

não estando preocupada com o que vem daí» (Farber 2009: 535). Já um artista «elefante branco», como era, para Farber, Antonioni, «empurra o espectador à parede e ataca-o violentamente com toalhas secas e floreado artístico [*artiness*] e significação» (Farber 2009: 541). Este cinema *chic* auto-consciente (*museum art*) estaria na mira do crítico, que, na sua própria prosa, comportar-se-á como um genuíno crítico térmita pouco susceptível a modas ou tendências, mantendo-se «fiel à transitória, multi-sugestiva complicação da imagem cinematográfica» (Farber 2009: XIX).

Robert Polito, na introdução à sua antologia de textos *Farber on Film*, resume bem o alcance desta implicação de Farber no seu próprio pensamento: «Farber é provavelmente o único crítico norte-americano moderno que escreve como um modernista» (Farber 2009: XIX). Nos anos 60, Farber inicia uma parceria com a sua mulher Patricia Patterson. Os dois desenvolvem um trabalho enquanto artistas plásticos paralelo à actividade de críticos, tendo-se Manny Farber notabilizado pelas suas colagens abstractas e naturezas mortas. Nos anos 70, deixa a crítica, para se dedicar em pleno ao ensino e à pintura, alegando que não queria ser mais visto como um crítico que também pinta. Terá sido Susan Sontag quem melhor apreciou e se inspirou no pensamento crítico de Manny Farber, antes deste se tornar consensualmente no maior crítico de cinema do seu tempo. Muito directamente, Susan Sontag disse: «Manny Farber é o mais vivo, inteligente, mais original crítico de cinema que este país alguma vez produziu». No seu famoso ensaio «Contra a Interpretação», escrito em 1964, Sontag advoga o fim da crítica hermenêutica, que procura sentidos ocultos na obra em análise, produzindo assim um duplo distorcido desta.

[A] interpretação é a vingança do intelecto contra a arte. E mais. É a vingança do intelecto contra o mundo. Interpretar é empobrecer, reduzir o mundo — com vista a instaurar o mundo espectral de significados. [...] O mundo, o nosso mundo, foi já suficientemente reduzido, empobrecido. Basta de duplicados desse mundo, até vivermos de novo uma experiência mais imediata daquilo que temos (Sontag 2004: 24).

O que aqui Sontag propõe é um menor «distanciamento» do crítico em relação à obra, a eliminação do seu tique interpretativo que faz com que uma obra se descubra sempre mais no seu conteúdo latente, no seu subtexto «com mensagem», do que no seu conteúdo manifesto, na sua forma essencial e imediata. Contra as doutrinas marxistas e freudianas que haviam moldado e viciado o pensamento crítico de então, Sontag afirma que a verdadeira obra não tem de estar escondida atrás da obra concreta dada a ver.

«A melhor crítica, e é pouco frequente, é a que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a obra» (Sontag 2004: 30). Estamos muito perto das considerações mac-mahonianas do cinema, sedimentadas por Michel Mourlet nos *Cahiers du Cinéma* e sobretudo na por si fundada *Présence du Cinéma*. «Tudo está na *mise en scène*» (Mourlet 2008: 42), fixava o crítico francês como dogma crítico a seguir numa análise que plana sobre a superfície da obra sem, como recomendava Sontag, a escavar à procura de sentidos exóticos. A propósito da função da crítica, Jean Douchet (2006: 10) escreverá: «a grande crítica é aquela que todo o mundo pode fazer, [...] porque não há mais que um objecto. Ele é visível por todos, *é suficiente olhá-lo* [o sublinhado é meu]». Trata-se portanto de produzir uma transmissão sensorial do que se viu, procurando, no limite, uma «descrição realmente cuidada, precisa, apreciadora dos aspectos da obra de arte». Acrescenta Sontag (2004: 31): «Algumas críticas de cinema de Manny Farber [...] contam-se entre os raros exemplos daquilo a que me refiro. Trata-se de ensaios que revelam a superfície da arte sem remexer nela».

Sontag (2004: 32) deixa, enfim, três recomendações inter-relacionadas:

1. «O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos. Temos de aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais.»
2. «A nossa tarefa não é descobrir numa obra de arte o máximo de conteúdo, e ainda menos espremer mais conteúdo de uma obra do que aquele que já lá está. A nossa tarefa é reduzir o conteúdo de modo a podermos ver realmente o que lá está.»
3. «A função da crítica devia ser mostrar *como é que é* ou mesmo *que é o que é*, em vez de mostrar *o que significa*.»

No último ponto escreve ainda: «Em vez de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte».

Estes pontos, que já estariam presentes na prosa de Farber quando este ensaio de Sontag saiu, no ano de 1964, acabarão por ecoar de modo significativo numa entrevista que Farber e Patricia Patterson deram em 1977 a David Thompson para a revista norte-americana *Film Comment*. Farber fará, nessa conversa a três, uma interessante analogia entre a prática da crítica e o exercício da pintura, na qual já se percebe este gosto pelas texturas, isto é, pelo sentir da superfície sensível das obras: «As qualidades da obra devem influenciar a estrutura do artigo... Eu penso que nunca podemos ser suficientemente miméticos» (Farber 2009: XV). Esta aproximação entre criação e crítica, síntese perfeita, na comparação entre os dois, entre forma e fundo, faz-nos não só regressar à sofisticada dimensão superficial de Sontag e da escola Mac-Mahon, mas mais directamente ao pensamento fenomenológico do cinema por Maurice Merleau-Ponty (2009: 22): «O sentido do filme é incorporado no seu ritmo como o sentido de um gesto é imediatamente lido no gesto, o filme não quer dizer nada para lá dele mesmo». Face a este apelo a uma espécie de crítica imanente (Brenz 2013) ou, usando a imagem de Balázs (2010: 19), crítica «superficial» do objecto fílmico, Farber, o modernista, aproximar-se-á pela sua escrita cinética de algo que Rivette (1958: 47) imortalizara numa frase: «a única crítica verdadeira a um filme só pode ser outro filme». Um passo mais e Farber estaria a (re)inventar o género hoje tão em voga do cine-ensaio, atingindo quem sabe esse ponto *culmens* por vir, em que a crítica conspira com a criação para pôr o movimento, o gesto, o olhar, o grão da imagem e do som no centro da sua actividade. A abordagem de Farber ao objecto-filme não será já muito diferente de um acto de criação, na medida em que a sua escrita sobre as imagens do cinema não está longe do contacto, corpo a corpo, com os pincéis, as tintas, os recortes dos quais resultavam as suas «pinturas para-cine-ensaísticas». A saliência de um gesto vindo à superfície, antes dos significados que, como a urina do/de crítico em Mel Brooks, vêm sujar a tela depois de concluída a obra. Porque, citando Paul Valéry (2007: 150), um crítico não se deve esquecer — a bem das evidências resgatadas ao conhecimento — que uma imagem é uma imagem, que conhecer é confundir e que, frase de Valéry citada paradig-

maticamente por Michel Mourlet (2008: 145), «o que há de mais profundo é a pele». A crítica implica, assim, tacto, ou melhor, toque fenomenal. A relação crítica com a obra vista como analogia do trabalho do carpinteiro, que passa as mãos sobre a pele do/de um mundo à procura das suas rugosidades mais características.

À pergunta «[e]xistem coisas em comum na pintura e na crítica tal como as pratica?», o crítico responde: «O facto brutal é que são exactamente a mesma coisa» (Farber 2009: 793). De tal maneira era «brutal» esta correspondência, que Farber pintou alguns quadros baseados nas obras dos seus principais heróis do cinema — e daí essa dimensão cine-ensaística já posta em semente no seu trabalho. Tenha-se como exemplo *A Dandy's Gesture*, dedicado a Howard Hawks. Neste quadro encontramos, espalhados sobre uma mesa, como brinquedos esquecidos, alusões a vários filmes de Howard Hawks, como o tigre de *Bringing Up Baby* (*Duas Feras*, 1938) ou a manchete com o nome de um dos *gangsters* de *Scarface* (*Scarface, O Homem da Cicatriz*, 1932). Mas o mais interessante neste «gesto» é, como sublinha Polito (Farber 2009: XXXIII), o facto de Farber se ter incluído no quadro, através do bloco de notas com apontamentos das aulas que deu na Universidade de San Diego em torno de, precisamente, Howard Hawks. A pergunta que se impõe é quem é o «dandy» a que se refere o título: Hawks ou o próprio Farber? Ajudará à resposta o conceito de *Camp* tal como o formulou Sontag no seu artigo de 1964, «Camp — Algumas Notas». A certa altura, a crítica norte-americana escreve: «tal como o dandy do século XIX era o sucedâneo do aristocrata em questões de cultura, assim o *Camp* é o “dandysmo” contemporâneo. O *Camp* é a resposta ao problema de como ser dandy na era da cultura de massas» (Sontag, 2004: 332). Mais à frente complementa: «O dandy velho estilo detestava o vulgar. O dandy novo estilo, o apreciador de *Camp*, aprecia o vulgar». Farber, na sua denúncia ao cinema intelectualizado ou artístico de Hollywood e europeu, elogiará várias vezes um cinema *lowbrow*, minimal, despojado e desprezioso. Seguirá à letra a citação de Oscar Wilde feita por Sontag (2004: 332) naquele mesmo ensaio: «Adoro os prazeres simples; são o último refúgio da complexidade».

Comparando os ofícios, Farber revelava que o segredo da *poiética* crítica estava no trabalho de revisão que fazia com a mulher, sendo que... «Não sou um maluquinho da ética do trabalho. Mas a superfície tonal de composição [*surface-*

-tone-composition] em tudo o que faço — pintura, carpintaria, escrita, ensino — vem de trabalhar e retrabalhar o material» (Farber 2009: 792). Três palavras-chave aqui: «surface-tone-composition», paradigma do que Sontag defendera «contra a interpretação», «retrabalhar» (já lá vamos) e «material». É isso que os filmes que analisa são para si: matéria sobre a qual ele trabalha com as suas ferramentas de crítico, não para a aniquilar com sentidos estranhos, mas precisamente para acentuar a sua dimensão concreta, tátil. No fim dessa entrevista, conclui: «Penso que o que fiz na crítica dos anos 40 [...] foi colocar o filme ante o olhar do leitor na completude máxima que conseguia, na sua topografia [...]. Isso envolvia muito trabalho de cor com a linguagem e na abordagem» (Farber 2009: 794).

De novo, este barthesiano desejo de colorir com a linguagem uma certa imagem «topográfica» da obra, a sua «paisagem sensitiva», não está longe dos apelos de Sontag. No artigo «The Farber Mystery» — título já de si alusivo ao filme de Henri-Georges Clouzot não *sobre* mas que, fundamentalmente, *é* o gesto de Picasso sobre a tela, *Le Mystère Picasso* —, Jonathan Rosenbaum (2010), para quem Farber era «a mais notável figura que a crítica americana alguma vez teve», escreve que «Farber foi provavelmente o primeiro americano na sua profissão a escrever perceptivamente sobre o estilo pessoal dos realizadores e actores sem seguir qualquer agenda comercial ou demonstrações académicas». Sublinhe-se a ideia de escrever «perceptivamente» e evitar «demonstrações académicas» — mostrar, não demonstrar, disse Rivette (2007: 253) sobre Rossellini, algo que Sontag repetiu de modo ligeiramente diferente a propósito da função crítica. Ora, nas suas digressões sofisticadamente superficiais sobre os filmes que aprecia, Farber, o crítico que pinta, vai dando a ver o traço de Farber, o pintor que critica: muitas vezes não se percebe se Farber gostou ou não do filme que analisa, tantos são os caminhos que se vão abrindo, andando o discurso para a frente e depois recuando, produzindo camadas de pensamentos que não «buscam nenhuma lógica de sucessão» nem são minimamente amigos do *marketing* cinematográfico, pois dificilmente nele se conseguem recortar as exclamações «remarkable», «amazing», «groundbreaking» que vemos nos *trailers* e cartazes dos filmes. Nota Robert Polito (Farber 2009: XIX): «A sua escrita pode parecer composta exclusivamente de digressões de um centro ausente».

Farber será um crítico rizomático, não no sentido, a meu ver redutor, que Cardero Navarrete (2013: 119) lhe dá — um crítico que privilegia na sua análise a descoberta de redes de influências em cada obra analisada —, mas no sentido original de Deleuze e Guattari (2006: 61): «Um rizoma não começa e não acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*». Polito sublinhava já que a própria estrutura das suas críticas dispensava as formas tradicionais de *lead* e as normativas conclusões ou remates finais. O «jogo crítico» de Farber concentra-se então no espaço intermédio, em perfeita vadiagem analítica, uma *flânerie* sem começo nem termo, «o começo e o fecho são todos sagaz brusquidão», escreve ainda Polito (Farber 2009: XX). Ou: «Dizer que eles [textos de Manny Farber] não vão a lado nenhum é não perceber; de facto, eles vão para todo o lado», escreve Jonathan Rosenbaum (1993) em «They Drive by Night: The Criticism of Manny Farber». Amante dos jogos de linguagem, Farber será também um dos defensores do Godard político dos anos 70, precisamente o cineasta que Deleuze e Guattari (2006: 60) tinham como o paradigma do rizoma cinematográfico. A essa ausência de centro também não terá sido estranha, como o próprio Farber assume naquela entrevista a Thompson, a invulgar parceria que estabeleceu com Patricia desde os anos 60. Cada frase era debatida entre o casal, numa lógica de montagem de texto de modo algum estranha a um Godard-Miéville ou a um Straub-Huillet — por sinal, estes serão cineastas da sua eleição.

Na entrevista à *Film Comment*, Farber e Patricia vão apontar sete «preceitos críticos» (Farber 2009: 794):

1. É [algo] prioritariamente sobre a linguagem, usando as palavras precisas para o erotismo de Oshima, ter uma relação «puxa e empurra» [*push-pull relationship*] com tanto a experiência fílmica quanto com a experiência da escrita.

Estamos aqui no domínio barthesiano do fundamental desejo de linguagem que tem de assistir a qualquer crítico. Essa relação tensional (*push-pull*) entre a experiência do filme e a experiência da escrita é uma característica típica a uma

abordagem que Luis Navarrete Cardero (2013: 115-118) denomina de «dialógica»: «é uma aproximação franca e clara ao filme. Munido apenas do desejo de conhecer, o crítico interrogará o filme não só para saber o que diz, mas também para perguntar se tem razão no que diz, o que está muito longe de reduzir a estratégia [crítica] a atribuírmos a razão a nós próprios». Nos textos de Farber costuma haver tese e antítese, mas nem sempre, como veremos no ponto 3, tem de haver síntese.

2. Anonimato e estilo [*coolness*], o que inclui crítica centrada nos filmes em vez de auto-centrada, distanciando-nos do material e das pessoas nele envolvidas. Com poucas excepções, não gostamos de conhecer o realizador ou fazer conferências de imprensa.

Ponto que lembra a aversão partilhada por André Bazin de fazer entrevistas, precisamente por recluir o contacto directo com os realizadores. Outro dispositivo que criava distância, ao mesmo tempo que cativava a leitura (e produzia um falso-anonimato *cool*), era o uso recorrente do «you» em vez do «I». Este recurso linguístico, escreve David Bordwell (2016), «afirma autoridade enquanto sugere igualdade», isto é, envolve tanto quanto implica o leitor no acto da crítica.

3. Afundar-se no filme, o que inclui estender o artigo, compor um texto com mudanças de ritmo, múltiplos tons, convocando diferentes vozes.

Este é, sem dúvida, o ponto que defende a crítica como objecto plástico. As diferentes tonalidades ou ritmos da escrita de Manny Farber estão excelentemente compiladas por David Bordwell (2016). O seu traço mais desarmante será o recurso permanente a um estilizado zig-zague retórico (a tal relação *push and pull* citada no primeiro ponto), que não raras vezes lança o leitor para um estado de confusão quanto ao «sinal» da crítica (positiva? negativa?) a determinado filme. Verdadeira dinamite para a lógica simplista do «gostei/não gostei», «thumbs up/thumbs down» ou esquematismos próximos. Por exemplo, escreve sobre *The Postman Always Rings Twice* (*O Destino Bate à Porta*, 1946): «é quase

demasiado terrível para se sair dele» (Bordwell 2016). Em *An Invention Without a Future* (2014: 265), o crítico e acadêmico James Naremore descreve, assim, a prosa de Farber: «tão rica em trocadilhos, alusões, adjetivos contraditórios, e mudanças jazzísticas de dicção que nunca se estará certo se ele gosta ou não gosta das coisas que discute». Aliados aos virtuosos jogos de linguagem, havia em Farber um prazer especial em provocar o riso a «you, the reader». Exemplo desta passagem da sua crítica a *Taxi Driver*: «Num momento, não sabendo o significado da palavra “moonlighting” [«biscate», na legendagem portuguesa] [...]; noutro ele diz palavras como “venal”, “mórbido egocentrismo”» (Farber 2009: 756). O nível de espirituosismo e elevada provocação só terá rival no crítico e cineasta francês Luc Moullet, que estabelece como primeiro dogma da sua escrita, na contra-capá de *Piges Choisies (de Griffith à Ellroy)*, o seguinte: «sempre fazer rir o leitor». Ora, Farber podia ser um «cowboy esteta» dado ao embate físico — por exemplo, Clement Greenberg narra ter-se intimidado pelas suas «big hands» num *fist-fight* que com ele travou (Bordwell 2016) —, e podia ser que a palavra-chave para caracterizar o seu estilo de escrita fosse virilidade, mas (apesar disso ou por isso mesmo) praticamente nunca deixava escapar a oportunidade de em cada artigo desferir o devido *punch* no maxilar do taciturno leitor.

4. Não ser preciosista quanto à escrita. Prestar a estrita atenção à sintaxe e, contudo, brincar com as palavras e a gramática para criar camadas e continuidade.

«Não ser preciosista quanto à escrita», isto é, como vimos, «ser preciosista quanto à reescrita». Relacionado com o ponto 3, sugere-se aqui o trabalho sobre o lado harmónico, rítmico, tonal, quase *beat*, «de superfície» da crítica. Diz Farber (2009: XXIII) em entrevista: «O que estou a tentar produzir é uma linguagem que o agarra, que faz com que uma pessoa continue a ler e a seguir-me, seguindo a linguagem antes de a crítica ao filme». Por esse gosto por uma elaborada, muitíssimo burilada, leitura/tradução de superfície das obras, Farber manifestará outrossim uma particular capacidade para absorver pequenos detalhes nos filmes — maneiras de falar, de andar, pormenores nos cenários, etc.

Procurará fixar algo próximo ao sentido obtuso da imagem em Barthes (2009: 49 e 50), isto é, um significado «demasiado claro» que, por norma, escapa à nossa inteligência por não representar nada. Por exemplo, sobre John Wayne em *The Man Who Shot Liberty Valance* (*O Homem que Matou Liberty Valance*, 1962), nota como se senta o actor numa cadeira encostada à parede (Farber 2009: XVIII). Em *Casablanca*, procurando, escreve David Bordwell (2016), «foguetes de significação expressiva que ele apreciava na pintura», a testa de Peter Lorre ganha destaque por se mexer mais rápido do que nunca. A propósito de *Les Mistons* (*Os Insolentes*, 1957) de Truffaut, escreve Farber (Farber 2009: XVIII): «uma imagem inesquecivelmente arrojada: miúdos a cheirar o assento de uma bicicleta acabado de ser desocupado pela miúda num típico modo de arte pornográfica voyeurista».

5. Vontade de empregar uma grande quantidade de tempo e desconforto: longos mergulhos para ver filmes vezes sem conta; sessões de escrita sem paragens.

Estes longos mergulhos nos filmes eram algo que, por exemplo, Bazin (2001: 14) elogiava nos jovens pupilos dos *Cahiers* no seu texto «Comment peut-on être Hitchcock-Hawksien»: «é verdade que estamos a falar de um filme que vimos cinco ou dez vezes. [...] Eles [críticos *Cahiers*] falam do que conhecem e é sempre vantajoso dar ouvidos aos especialistas». Ao mesmo tempo, este é o lado visceral que o próprio Farber e a sua mulher Patricia dão nota na entrevista a Thompson quando dizem que o processo de escrita é «Morte, um cemitério» (Farber 2009: 793). «Manny está disposto a ficar acordado a noite toda, dorme uma sesta de uma hora, e depois faz nova reescrita, redigita, cola», conta Patricia Patterson (Farber 2009: 791), para quem o marido é o «mais laborioso dos dois [*workhorse of the pair of us*]».

6. Tirar vantagem, por exemplo, usando as pessoas à sua volta, um cérebro como o de Jean-Pierre Gorin.

Aqui a colaboração entre marido e mulher será parte deste sucesso que, sendo singular no mundo da crítica, não o é no mundo académico — tenha-se como exemplo o casal David Bordwell e Kristin Thompson.

7. Elevar o público.

Elevar, inspirar ou estimular o auditório pode ser feito de várias maneiras. Críticos como James Agee e, mais ainda, Pauline Kael terão uma atitude, por vezes, agressiva para com o leitor. Esta última, dizia-se, tendia a avaliar tanto o filme como o próprio auditório. Farber pertencerá à categoria dos críticos — onde estarão certamente André Bazin e Serge Daney — que «provoca» — logo, eleva — os seus leitores por via da qualidade literária da sua prosa, que resultará sempre desse árduo e ardente «trabalho de carpinteiro» sobre a linguagem.

Referências

- ARAÚJO, Inácio. 2013. «Crítica, cidadãos, consumidores», *Cinema de boca em boca* (blogue), 1 de Abril: <http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2013/04/01/critica-cidadaos-consumidores/>
- ASTRUC, Alexandre. 2009. «The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*» (1948), in Peter Graham & Ginette Vincendeau (eds.), *The French New Wave: Critical Landmarks*. London: British Film Institute. Pp. 31-39.
- BALÁZS, Béla. 2010. *Béla Balázs: Early Film Theory (Visible Man and The Spirit of Film)*. New York & Oxford: Berghahn Books.
- BARTHES, Roland. 2007. *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland. 2009. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BAZIN, André. 1992. «O “Diário de Um Pároco de Aldeia” e a Estilística de Robert Bresson», *O Que É o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte. Pp. 119-139.
- BAZIN, André. 2001. «Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien», in Antoine de Baecque (ed.), *Critique et cinéphilie*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma.
- BENJAMIN, Walter. 2015. *Linguagem | Tradução | Literatura (Filosofia, Teoria e Crítica)*. Porto: Assírio & Alvim.
- BORDWELL, David. 2016. *The Rhapsodes: How 1940's Critics Changed American Film Culture*. Chicago: Chicago University Press. [no prelo]
- BRENEZ, Nicole. 2013. «La Critique comme concept, exigence et praxis», *La Furia Umana* (edição online), n.º 17 (Outubro). Online: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/1-la-critique-comme-concept-exigence-et-praxis>
- DANEY, Serge. 2004. *Cine, Arte del Presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- DELEUZE, Gilles & Felix GUATTARI. 2006. *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- DOUCHET, Jean. 2006. *La DVDéothèque de Jean Douchet*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma.
- DOUCHET, Jean. 2013. «A Arte de Amar», *Contracampo* (Abril). Online: <http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>
- FARBER, Manny. 2009. *Farber on Film: The Complete Writings of Manny Farber* (edição e introdução de Robert Polito). S.l.: Library of America.
- KRACAUER, Siegfried. 2012. *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- LEENHARDT, Roger. 1986. *Chroniques de Cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.
- MACHADO, José Pedro. 1977. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (Segundo volume, C-E). Sintra: Livros Horizonte.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2009. *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*. Paris: Éditions Gallimard.
- MOLDER, Maria Filomena. 2011. *O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MOULLET, Luc. 2009. *Piges Choisies (de Griffith à Ellroy)*. Paris: Capricci.
- MOURLET, Michel. 2008. *Sur un Art Ignoré: La Mise en Scène Comme Langage*. Paris: Ramsay.
- NAREMORE, James. 2014. «Manny Farber», *An Invention Without a Future: Essays on Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. Pp. 264-275.
- NAVARRETE, Luis Cardero. 2013. *¿Qué Es la Crítica de Cine?*, Madrid: Editorial Síntesis.
- RANCIÈRE, Jacques. 2010. *O Mestre Ignorante: Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual*. Lisboa: Edições Pedago.
- RIVETTE, Jacques. 1958. «L'âme au ventre (*Sommarlek*, Ingmar Bergman)», *Cahiers du Cinéma*, n.º 84 (Junho). Pp. 45-47.
- RIVETTE, Jacques. 2007. «Carta sobre Rossellini» (1955), in Luís Miguel Oliveira & Neva Cerantola (orgs.), *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema. Pp. 238-257.
- ROSENBAUM, Jonathan. 1993. *They Drive By Night: The Criticism of Manny Farber* (24 de Junho). Online: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1993/06/they-drive-by-night-the-criticism-of-manny-farber/>
- ROSENBAUM, Jonathan. 2010. *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- ROUCH, Jean. 1975. «Personagens em Liberdade» (1971), in A. Roma Torres, *Cinema, Arte e Ideologia*. Porto: Afrontamento. Pp. 117-128.
- SONTAG, Susan. 2004. *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Gótica.
- TRUFFAUT, François. 2015. *Os Filmes da Minha Vida*. Lisboa: Orfeu Negro.
- VALÉRY, Paul. 2007. *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galáxia Gutenberg/Círculo de Lectores.



Vai e Vem (2003), João César Monteiro

Vai e Vem, uma figura ao centro do texto

RITA BENIS

Na capa do argumento *Vai-e-Vem* (2002) lemos um subtítulo: *Incipit trægédia, incipit paródia*. O princípio de paródia anunciado parece diluir-se, porém, na forma nova como este último texto/corpo de João César Monteiro se dá a ver no filme *Vai e Vem*¹ (2003). Já o igualmente anunciado princípio de tragédia adquire uma densidade extraordinária, dado o filme ter coincidido com o fim de vida do autor (a sua estreia chegou já postumamente), circunstância que se impõe de forma vincada no modo como vemos o filme.

Sabemos, todavia, que o argumento *Vai-e-Vem* foi escrito antes de João César Monteiro ter notícia do mal que se instalara². Vítor Silva Tavares, numa entrevista recolhida para a edição em DVD do filme (2003), refere esse facto e assinala a consequente diferença existente entre o argumento e o filme:

Há uma diferença de registo entre o escrito — o *script* — e o filme tal como a gente o vê. No *script* eu estou perante aquilo a que se chama uma farsa. Cheio de asperezas, de violências, a preto-e-branco, muito forte. A sátira é muito cruenta; a linguagem, não raro, muito violenta: é uma farsa. [...] O filme: na sua aparente placidez formal, no seu sintetismo, no seu sincretismo, mantendo tudo, mantendo, contendo, a carga toda que está no *script*, está formalmente dominado. Os próprios actores fazem uma não-representação, quando o texto permitiria, sem dúvida nenhuma, levar o tipo de representação até talvez à caricatura.

1 No genérico do filme o título grafado surge como *Vai-e-Vem*. O realizador, já depois de o negativo estar montado, alterou finalmente a grafia para *Vai e Vem*. A distribuição e a promoção do filme respeitaram esta opção — conforme se pode ler numa nota do catálogo (Nicolau 2005: 613). Sempre que nos referirmos ao argumento usaremos o título *Vai-e-Vem*. E sempre que nos referirmos ao filme usaremos a grafia *Vai e Vem*.

2 A notícia da sua doença chegou durante a rotação do filme.

Ao compararmos o guião e o filme, detectamos efectivamente diversos elementos/cenas/personagens que acabam por cair, nomeadamente a extensa sequência referente à (extinta) personagem Gregório Vaquinhas, presente quer na sinopse quer no guião. Trata-se de uma sequência regida pelo referido tom de farsa e paródia: o coronel Vaquinhas, grande malandro, burla e assassina a septuagenária Betsabé, com vista à perfuração e exploração de um jazigo de petróleo em pleno terreno rústico alentejano³.

No filme, ficam para trás tanto estes momentos de paródia como outros de carácter mais sentencioso. Em particular, as extensas passagens de *Assim Falava Zaratustra* de Friedrich Nietzsche, que surgem no guião original previstas para acompanhar (em voz *off*, lidas pelo próprio João César Monteiro) as cenas em que João Vuvu surge sentado no mítico banco de jardim debaixo do velho cedro do Príncipe Real.

Nesse depurar, nesse movimento de deixar cair — em que se evapora parte do elemento de farsa, bem como o lado mais áspero, presentes no guião —, o filme *Vai e Vem* parece caminhar para a tal «placidez formal», o «sintetismo», que irá possibilitar o protagonismo da palavra enquanto cifra, poesia, metro, ritmo, música. Um reencontro com o princípio da recitação presente nos seus primeiros filmes⁴ e em *Branca de Neve* (2000). João César Monteiro, já em *Branca de Neve*, terá lançado a seguinte hipótese⁵: «Podemos admitir que esta coisa de inventar gestos, atitudes, modos de estar, de andar, é capaz de ter levado uns séculos. Inicialmente, em tempos muito remotos, não seria uma coisa puramente ligada ao canto e à recitação?»

3 A editora *Letra Livre* está a publicar toda a obra escrita de João César Monteiro — iniciativa que contou com a supervisão de Vítor Silva Tavares. O guião de rodagem *Vai-e-Vem* será editado com todas as cenas escritas, incluindo aquelas que não foram filmadas. *A Obra Escrita Volume 1* (2014), já editada, contém os argumentos: *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, *A Sagrada Família*, *Veredas* e *Silvestre*.

4 Sobretudo em *Veredas* (1977) e *Silvestre* (1981), mas também nas suas curtas-metragens: *A Mãe*, *Os Dois Soldados*, *O Amor das Três Romãs* (todas de 1978/79).

5 Entrevista de João César Monteiro a Diogo Lopes, inserida nos extras do DVD *Branca de Neve* (2000).

João Nicolau, responsável (em conjunto com Renata Sancho) pela montagem do filme *Vai e Vem* e pela organização do catálogo da Cinemateca Portuguesa dedicado a João César Monteiro, dá-nos também algumas pistas nesse sentido:

Nos 71 planos que compõem os 175 minutos de filme existem apenas 4 movimentos de câmara. [...] Nos filmes de João de Deus tudo bule, a um tempo no interior deles: as movimentações dos actores, o fluxo da palavra, o jogo natural da luz, a profundidade dos cenários. Em «Vai e Vem» parece, no entanto, haver uma cisão: quando presente, a palavra constitui-se como movimento que exclui todos os outros — as restantes forças quase só operam na ausência dela. É impossível não convocar novamente «Branca de Neve», obra na qual a palavra não admitiu qualquer convivência (Nicolau 2005: 464).

O modo como a palavra é dita em *Vai e Vem*, conclui Nicolau, «parece, de facto, dever mais a *Branca de Neve* que aos filmes habitados por João de Deus. “Recitação” afigura-se um termo mais apropriado do que “interpretação”» (Nicolau 2005: 464).

Voltando à «diferença de registo entre o escrito — o *script* — e o filme» (Silva Tavares), reconhecendo essa mesma diferença (na comparação *script*/filme) — nomeadamente a forma como o filme investe no movimento da palavra, «movimento que exclui todos os outros» (Nicolau) —, sublinhe-se, no entanto, que o argumento *Vai-e-Vem* não deixa de conter ele próprio pistas, expressões, da intuição que transporta João César Monteiro no encalce dessa «*coisa puramente ligada ao canto e à recitação*» (Monteiro). Lendo o argumento pelas entrelinhas encontramos algumas manifestações desse seu intuir. Exemplo disso é o sublinhado da palavra cantar presente numa das citações de Nietzsche existentes no argumento (citações que depois não surgem no filme):

«Ah! Asco! Asco! Asco!», assim falou Zaratustra, suspirando e estremecendo, pois recordava-se da sua doença. Mas, então, os seus animais não o deixaram continuar a falar. «Não fales mais, ó convalescente!», assim lhe responderam os seus animais. «Vai antes lá para fora, onde o mundo espera por ti, tal como um jardim. Vai lá para fora ter com as rosas, com as abelhas

e os bandos de pombos! Mas vai sobretudo ter com as aves canoras, para aprenderes com elas a cantar!

É que cantar é para os convalescentes; o homem são, esse pode falar. E quando também o homem são quer cantos, pois quer, contudo, cantos diferentes dos do convalescente». «Ó bufões e realejos, calai-vos lá!», respondeu Zaratustra, sorrindo dos seus animais. «Que bem vós sabeis qual foi a consolação que inventei para mim próprio nestes sete dias! Que tenho de voltar a cantar... Foi essa a consolação e a cura que inventei para mim» (Monteiro 2002: 114).

O cantar (a sublinhado no guião), destinado aos «convalescentes», parece ser também a consolação e a cura inventada por e para João César Monteiro (pós *João de Deus*, pós projecto gorado *A Filosofia na Alcova*, pós crise *Branca de Neve*). João Vuvu atravessa o filme *Vai e Vem* literalmente cantando e dançando com diversas personagens.

Dois belíssimos momentos desse seu cantar/recitar de convalescente são, por exemplo, a comovente dança/canto da Zarzuela, em que Vuvu acompanha a graciosa e «imprestável» Jacinta; ou o hipnótico momento em que, acompanhado de uma sanfona, João Vuvu recita a balada do filho Jorge a Bárbara, a «mais e melhor» mulher-polícia.

Para percebermos melhor o significado atribuído a este canto convalescente teremos de recuar à adaptação fílmica que João César Monteiro fez do poema dramático *Schneewittchen / Branca de Neve*, de Robert Walser, nomeadamente à sinopse de *Branca de Neve* onde podemos ler a seguinte citação de Walter Benjamin⁶:

O soluço é a medida da tagarelice walseriana. Revela-nos de onde vêm os seus preferidos. Da loucura, e de mais nenhuma parte. São personagens que atravessam a loucura e é por isso que permanecem de uma superficialidade tão dilacerante, tão totalmente inumana, imperturbável. Se quisermos de-

6 Citação, presente no início do argumento *Branca de Neve* (1999), tirada da introdução de Walter Benjamin que acompanha a edição portuguesa de *Gata Borralheira — Branca de Neve — A Bela Adormecida* (Walser 2000: 17-18).

signar numa palavra aquilo que têm simultaneamente de engraçado e de terrível, podemos dizer: estão todos curados (Benjamin 2000: 17-18).

Como muito bem sugere João Nicolau (sugerido «com muito cuidado», diz ele): «João Vuvu é João de Deus *curado*» (Nicolau 2005: 463). Depois da descida à loucura com a trilogia de João de Deus e do bloqueio a que correspondeu *Branca de Neve*⁷ é neste novo duplo João Vuvu/João César Monteiro que o realizador parece finalmente encontrar forma de dar imagem ao canto convescente daqueles que «surgem da noite e da loucura» (Benjamin 2000:18), ou delas estão a sair. Em suma, a diferença entre João Vuvu e João de Deus é imensa, como também assinala João Bénard da Costa:

João Vuvu é muito diferente de João de Deus. Se tem, como o outro tinha, a resposta pronta (muitas são antológicas e algumas ontológicas) nunca tem a autoridade do outro, nem o seu tom sentencioso e implacável. Recorre bastante menos aos provérbios e, se nenhuma das meninas lhe faz o ninho atrás da orelha, a nenhuma trata por cima da burra. [...] Quer isto dizer que *Vai-e-Vem* não tem o sopro de outrora? Se pensaram nisso, *mea culpa*. O que eu quero dizer é que o movimento — aqui — é para o fundo e para dentro e que toda a comédia acabou, mesmo quando é zarzuela (Costa 2010: 286).

João Vuvu será talvez o alter-ego (ou heterónimo)⁸ de João César Monteiro que mais se aproxima da figura de Robert Walser: a mesma aparente fragilidade,

7 *Branca de Neve* não terá sido o único texto de Robert Walser que João César Monteiro terá pensado adaptar. Nos seus arquivos encontramos outro projecto de encontro. A adaptação de um pequeno conto de Walser (os seus famosos contos-diálogos de uma página) para curta-metragem: *A Chinesa, o Chinês*. Eis a sinopse: por trás de uma janela com grades encontra-se uma mulher condenada a morrer à fome por infidelidade conjugal. Um homem passa sob a janela e a mulher interpela-o, pede-lhe de comer. O homem fica dividido entre a compaixão e o respeito pela lei, é incapaz de se decidir. Vai apresentando argumentos casa vez mais absurdos. A mulher enlouquece e salva-se. O homem foge. O narrador tece a moral da história.

8 Além de João Nicolau — que coloca a questão da heteronomia de João César Monteiro no texto *O Maior Sonho*, aqui já citado (2005: 463) — também Mário Jorge Torres discute a questão da heteronímia em *O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro* (Torres 2005).

o mesmo «humor de desesperado» (Benjamin 2000:16), um «humor prodigiosamente caprichoso, negro e sentido» (Sebald 2009: 126). W.G. Sebald, outro grande admirador de Walser, ao descrevê-lo em *O Caminhante Solitário*, sublinha muitas características comuns a César Monteiro e a Walser: a «submissão incondicional à língua»; o «bricolage linguístico»; os «regionalismos evocativos de coisas há muito em desuso»; os rodeios como «questão de sobrevivência»; o virtuosismo das «frasezinhas, frasezinhas» (Sebald 2009: 126). Todavia, a haver afinidade entre João César Monteiro e Robert Walser⁹ — ambos poetas, com um tanto de *dandy* e de vagabundo na sua inadaptação e subtileza perceptiva —, essa afinidade revela-se-nos sobretudo na figura de João Vuvu. Na sua discrição, quase invisibilidade, correspondente a uma pose, uma figura de estilo, um aniquilamento heróico¹⁰.

Em *Vai e Vem*, sobretudo nos passeios de João Vuvu pelo jardim e zona do Príncipe Real/Praça das Flores — nas suas pausas, no seu descanso no banco do jardim, no seu vai-e-vem de autocarro, o depuramento da *mise en scène*, a figura de Vuvu, tantas vezes em contraluz, ao centro do enquadramento, em plano geral, na sua elegante melancolia, sem nunca se impor — nessa heróica busca de redução, nesse êxtase do desaparecimento — é a figura de Robert Walser que ali encontramos. Esse «vulto fácil de reconhecer do caminhante solitário que pára por um momento a contemplar a paisagem que o rodeia» (Sebald 2009: 138).

No diário parisiense *Uma Semana Noutra Cidade*, a 14 de Agosto de 1999, lemos sobre o projecto de adaptação de *Branca de Neve*, ainda em forma de ideia. João César Monteiro recorda a análise de Benjamin sobre as personagens de

9 Terá sido o crítico francês Serge Daney que primeiro deu a ler Robert Walser a João César Monteiro.

10 Esta dimensão heróica da auto-aniquilação (referida por tantos estudiosos e leitores de Walser) — que não deve ser confundida com humildade, desejo de pequenez — encontra uma tradução extraordinária no filme *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner / O Grande Êxtase do Escultor Steiner* (1974), de Werner Herzog. Sob as imagens dos saltos sobre-humanos de Steiner ouvimos em *off* a sua voz recitar um texto de Walser (tirado do conto *Helbling's Story*): «Eu realmente devia estar sozinho no mundo, eu, Steiner, e mais nenhum ser vivo para além de mim. Sem sol, sem cultura, eu, nu numa rocha, sem tempestades, nem mesmo uma onda, sem água, sem vento, sem ruas, sem bancos, sem dinheiro, sem tempo, e sem fôlego. Então, ao menos assim, eu não teria mais medo». As personagens de Walser, nesse seu desejo de se aniquilarem, de se apagarem, procuram acima de tudo «fruir de si próprias» (Benjamin 2000:18).

Walser: «Claro que não saberemos nunca qual foi o processo dessa cura [atravessar a loucura], a menos que ousemos debruçar-nos sobre a sua “Branca de Neve”» (Monteiro 1999: 30). E responde: «Ousar, eu? Nunca na vida. Sou timorato, não quero a coisa. Digo que tem a trivialidade rebuscada de uma escrita amanuense, um estilo anverso, emaranhado. Hesito. A minha vida também contém a história de uma hesitação.» (Monteiro 1999: 30)

E neste «também», o reconhecer-se par do poeta suíço que toda a vida se embrenhou em arabescos e rodeios como forma de fingir hesitações: «o desvio como forma de contornar dificuldades hermenêuticas» (Monteiro 1999: 31). E, feito o desvio, «sigamos para diante»: apesar da recusa em ousar, João César Monteiro ousa:

No fundo, preciso de muito pouco, quase nada. Não poderia ser apenas uma porta? Uma porta por onde se sai e se entra e que, por um efeito ilusionista, funcionasse também como janela? Simples e amovível. Agora preciso de um jardim. Ó meu Deus: não acredito no que estou a ver. Tenho o Botânico, mesmo aqui à porta. Talvez me passeie no de Coimbra, por descargo de consciência cenófona. A coisa começa a cheirar-me. Salto para uma recitação musicada. [...] sigo nuvens, formam-se nimbos. Mesmo em frente do meu nariz, caprichosos, há castelos que se fazem e desfazem. Posso estar enganado, mas fico com a impressão de ter encontrado a chave do poema dramático, do dramolete. A tessitura do sonho de Walser é feita de uma matéria diáfana, imprecisa, passageira, que quase toca a própria imaterialidade e remete para um estado anterior, primevo, dos seres e das coisas, para uma originalidade que vegeta na escrita e de onde só nascem os seus próprios mitos (Monteiro 1999: 31-32).

A crise a que corresponde o filme *Branca de Neve* — implícita no gesto radical de filmar a maior parte do filme a negro — corresponde à sua mais rigorosa paixão pela palavra viva, a vida das palavras, essa «originalidade que vegeta na escrita». Se considerarmos que «ler é uma espécie de respiração boca a boca» (Molder 2012: 147), na escuta do recital cinematográfico que é *Branca de Neve*

somos salvos pelo seu sopro, pela sua leitura. E vice-versa. Salva-se o texto. Sopro, vida, espírito. As palavras, sendo «mais grosseiras do que aquilo a que se agarram» (Molder 2012: 146) — a vida, o sopro da vida, o espírito — é isso que comunicam, e é isso que se salva através delas, das palavras (Molder 2012). E João César Monteiro sabia-o bem. Sabia que a trama, a urdidura impenetrável, aquilo que faz com que o longo poema *Branca de Neve* seja resistente a interpretações — aquilo que se percebe que nunca se irá perceber (o mito que se aloja nele) —, João César Monteiro sabia bem que essa resistência é para respeitar. Percebeu o equívoco. Percebeu que o próprio poema é a chave. Que a qualidade numinosa das palavras transporta o mistério, o pré-conhecimento, «a originalidade que vegeta na escrita e donde só nascem os seus próprios mitos» (Monteiro 1999: 32). E daí o gesto radical do artista: pôr o casaco à frente da objectiva, preferindo dar lugar à escuta, à voz, ao ritmo: «em vez de olhar prefiro escutar», diz Branca de Neve (2000).

E escutar o quê? Robert Walser refere em múltiplas passagens dos seus escritos variantes da seguinte afirmação:

A meu ver, as minhas prosas não são outra coisa senão trechos de uma longa história realista sem acção. Os esboços que faço aqui e ali são capítulos mais ou menos longos de um romance: aquele que eu não paro de escrever, que é sempre o mesmo, e que deveria poder ser chamado um livro do eu, abundantemente cortado e despedaçado (*apud* Sobrado 2003: 162).

Assim se oferece o jogo fílmico de César Monteiro em *Vai e Vem*. No último plano do filme «brilha o olho bom» (diz o argumento de *Vai-e-Vem*) e nele a derradeira questão (a mesma de Walser) que tanto nos interpela: «Quem sou eu?» Ou, como bem lembra Victor Erice (2005: 254): «Quem somos?» Talvez como nunca encontremos neste olhar — na sua imagem atravessada/acompanhada pelo coro polifónico de vozes que se ergue, cantando «*Qui habitat*»¹¹ — a prodigiosa tensão

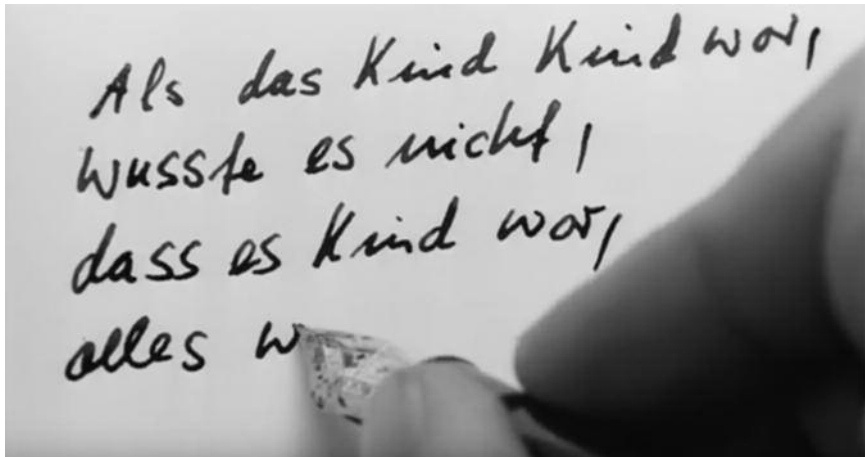
11 «*Qui habitat in adjutorio Altissimi*» (Psalm 90), motete a 24 vozes de Josquin des Prez (1440-1521). Título correspondente ao primeiro verso do Salmo 90 da Bíblia Sagrada (Vulgata) — 90:1 *Qui habitat in adjutorio Altissimi, in protectione Dei caeli commorabitur.*

entre imagem e palavra (canto), colocando-nos em relação com outras zonas, dando conta do espantoso fundo vivo cujo encaço, segundo João, é o próprio cinema.

Uma última palavra para o texto que enuncia este olhar (o argumento), a relembrar a dupla poesia que toda a obra escrita/cinema de João César Monteiro comporta: na frase que encerra o argumento *Vai-e-Vem*, o correlato poético entre texto e filme é exemplar: «Brilha o olho bom de J. V. Estará Morto?» (Monteiro 2002: 133).

Referências

- BENJAMIN, Walter. 2000. «Robert Walser», in Robert Walser. *Gata Borradeira. Branca de Neve. A Bela Adormecida*. (Tradução de Célia Henriques.) Lisboa: & Etc.
- COSTA, João Bénard da. 2010. *Crónicas: Imagens Proféticas e Outras — 1.º Volume*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ERICE, Victor. 2005. «Um Dado Trágico», in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. Pp. 254-255.
- MADEIRA, Maria João (org.). 2010. «João César Monteiro», in *As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MOLDER, Maria Filomena. 2012. «Confissão de uma Estranheza», *Gratuita — Volume 1*. Lisboa: Chão da Feira.
- MONTEIRO, João César. 1999. *Uma Semana Noutra Cidade — Diário Parisiense*. Lisboa: & Etc.
- MONTEIRO, João César. 2002. *Vai-e-Vem — Incipit tragædia, incipit parodia*.
- MONTEIRO, João César. 2014. *Obra Escrita. Volume I*. Lisboa: Letra Livre.
- NICOLAU, João (org.). 2005. *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- SEBALD, W. G. 2009. *O Caminhante Solitário*. (Tradução de Telma Costa.) Lisboa: Teorema.
- SEELIG, Carl. 1992. *Promenades avec Robert Walser*. Paris: Rivages.
- SOBRADO, Pedro. 2003. «No Covil de Robert Walser», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 32. Lisboa: Relógio D'Água.
- TORRES, Mário Jorge. 2005. «O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro», *Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II IBÉRICO*, vol. 1. Covilhã: UBI.
- WALSER, Robert. 1987. In AA.VV. *Robert Walser*. Zurich e Lausanne: Éditions L'Âge d'homme/Pro Helvetia. Pp. 7-18.
- WALSER, Robert. 2000. *Gata Borradeira. Branca de Neve. A Bela Adormecida*. (Tradução de Célia Henriques.) Lisboa: & Etc.



Der Himmel über Berlin (1987), Wim Wenders

Afinidades electivas: *A Repetição* de Peter Handke e *As Asas do Desejo* de Wim Wenders

JOANA MOURA

Acredito que a forma como o Peter vê e descreve as coisas tem qualquer coisa que se assemelha à minha maneira de fazer filmes. E tenho a sensação de que nos temos acompanhado um ao outro, quase sempre com uma certa distância, mas de alguma forma juntos — ou que os textos do Peter têm vindo a acompanhar-me, mesmo quando não aparecem nos meus filmes. Acredito, sim, que há ali qualquer coisa, uma visão do mundo, por assim dizer, onde existe simplesmente uma afinidade.

WIM WENDERS¹

1. Correspondências colaborativas

Quando Wim Wenders decidiu dar a palavra a anjos no filme *Der Himmel über Berlin* (*As Asas do Desejo*, 1987), pediu ajuda ao amigo e colega de trabalho de longa data Peter Handke, pois, tal como admitiu o próprio Wenders, esses anjos deveriam certamente falar um alemão mais belo do que aquele que ele seria capaz de pôr no papel (Fusco 1998: 17). Inicialmente, Handke hesitou em aceitar a proposta de Wenders, mas acabou por concordar, «com a condição de que fosse um filme em que “se improvise”» (Wenders 2010: 120). Finalmente, chegaram a um acordo: Handke aceitou a escrever alguns textos soltos que enviaria semanalmente, por carta, a Wenders em Berlim. A decisão do escritor austríaco em permanecer (fisicamente) ausente da rodagem do filme conduziu a um processo colaborativo bastante *sui generis*. Deste modo, a colaboração entre ambos acabou por se traduzir em práticas de reciclagem literária (por parte de Handke) e de subsequente recomposição cinematográfica (por parte de Wenders) desses fragmentos handkeanos, uma metodologia de trabalho que influenciou

1 Rauh 1990: 246.

decisivamente o resultado final do filme, marcando assim um momento muito peculiar na trajectória colaborativa entre os dois artistas (que foi também a última, até à data)².

Iniciaram a sua parceria no cinema em 1969 com o filme *3 Amerikanische LP's*, seguindo-se em 1972 a colaboração na escrita do argumento para adaptar ao cinema o livro de Peter Handke *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (*A Anústia do Guarda-Redes no Momento do Penalty*). Dois anos mais tarde, Handke redigiu também o guião para o filme *Falsche Bewegung* (*Movimento em Falso*, 1975), realizado por Wenders, e, em 1978, foi a vez de Handke se estrear como realizador da longa-metragem *Die Linkshändige Frau* (*A Mulher Canhota*), uma adaptação da sua novela homónima, projecto no qual Wenders colaborou como produtor. Qualquer um destes projectos foi levado a cabo mediante diferentes estratégias colaborativas, mas no caso de *Der Himmel über Berlin* torna-se particularmente difícil definir o método de trabalho por eles adoptado. A falta de um argumento estruturado, como consequência de uma parceria por carta, acabou por agradar a Wenders, pois era compatível com o seu plano inicial para o filme. Numa primeira abordagem ao filme, fala da necessidade de criar uma metodologia alternativa para este projecto: «Que posso fazer de diferente do que continuar a tentar descrever o que me “paira” no espírito [*ghosting around*], se isto nem sequer é um “argumento”? Entre outras coisas, um MÉTODO DE TRABALHO para este filme» (Wenders 2010: 119). A alusão de Wenders à esfera do fantasmático é certa (embora provavelmente não intencional), pois, além de nos remeter para os anjos do filme, convida-nos também a uma leitura metafórica bastante ajustada da participação invisível de Handke nas filmagens de *Der Himmel über Berlin*.

2 Segundo o *site* oficial de Wim Wenders, o cineasta alemão encontra-se neste momento a filmar uma longa-metragem baseada numa peça recente (2012) de Peter Handke, intitulada *Les Beaux Jours d'Aranjuez*. De acordo com a informação disponível no *site*, não há qualquer indicação de que se trate de uma nova colaboração entre Wenders e Handke, embora tenha já sido anunciado que Sophie Semn, a companheira de Peter Handke, seja a actriz principal do filme. O filme tem estreia marcada para 2016. Para mais informação actualizada sobre este projecto, veja-se: <http://www.wimwenders.com/les-beaux-jours-daranjuez/>

Segundo Wenders, a única vez que se encontraram pessoalmente para trocar algumas ideias sobre este projecto foi em Salzburgo, imediatamente antes do início da rodagem do filme, pois Handke não queria escrever mais do que «alguns diálogos, mas só isso, nada de esqueleto narrativo, nada de argumento» (Wenders 2010: 163). Foi aí que Wenders partilhou com Handke as suas ideias para o guião, que incluíam, já nessa fase incipiente, a concepção de protagonistas angélicos (baseando-se em Rainer Maria Rilke e Walter Benjamin) e a história de amor, bem como o seu desejo de fazer um filme sobre os habitantes da cidade de Berlim. A partir daí, conta Wenders, «[r]ecebi, todas as semanas de Setembro, um envelope cheio de diálogos sem qualquer descrição, como no teatro. Não tínhamos contacto nenhum um com o outro; ele escrevia e eu preparava o filme» (Wenders 2010: 164). Numa entrevista com Coco Fusco, acrescentou ainda que foi Handke quem escreveu o discurso final de Marion e as três cenas em que os anjos se encontram: «Foi essa a espinha dorsal do filme. De resto, fomos avançando com as filmagens, sem rumo, a tentar saltar de uma ilha para a próxima, e os faróis que nos guiaram foram sempre os diálogos escritos por Peter» (Fusco 1998: 17).

Convém frisar que a participação de Handke enquanto co-autor do filme foi já devidamente reconhecida na recepção crítica do filme (cf. Berghahn 1997, Brady & Leal 2011, Caldwell & Rea 1991, Cook 1991, Kuzniar 1995, Luprecht 1992), assim como pelo próprio Wenders. Afinal, além de ter escrito os diálogos dos anjos e o monólogo final de Marion, Handke compôs também o famoso poema *Lied vom Kindsein* (*Canção de Infância*) — que funciona como o mais importante *leitmotif* literário do filme, acompanhando o protagonista Damiel na sua viagem do céu à terra. Além disso, Wenders revelou que a ideia de introduzir a figura homérica no filme também foi de Handke (Wenders 2001: 272). Nesse sentido, e tendo em conta as palavras de Wenders aqui citadas em epígrafe sobre a afinidade que o aproxima ao trabalho de Handke, «não é de todo surpreendente que a colaboração entre eles contenha ecos, aos mais variados níveis, de muitas obras de Handke» (Brady & Leal 2011: 255).

Em boa verdade, a contribuição de Handke para a escrita do filme excede os tais excertos que chegavam a Berlim por carta, tendo ainda sido intensificada, de forma indirecta, por Wenders; como lembram Brady e Leal, «o filme não só

foi escrito em co-autoria com Handke, como contém também várias citações dos seus diários *Das Gewicht der Welt* [*O Peso do Mundo*], seleccionadas pela actriz Solveig Dommartin e adaptadas para os solilóquios de Marion» (Brady & Leal 2011: 255). Dommartin confirmou que os monólogos interiores de Marion foram criados com base em reflexões suas e de Wim Wenders, assim como numa «amálgama de frases que tinha sublinhado num livro de Peter, *O Peso do Mundo*, que Wenders lhe pediu que lesse» (*apud* Raskin 1999: 58). Este detalhe ilustra bem a impossibilidade de fixar a autoria da escrita do filme, pois o argumento terá sido construído através de um trabalho feito por Handke e Wenders, em conjunto com outros membros do elenco³. Nesse sentido, qualquer tentativa de distinguir a contribuição directa de Handke para o argumento ou a influência que, em geral, a sua obra literária exerceu no filme torna-se não só praticamente impossível, como é também reduzida a uma tarefa meramente especulativa e, por isso mesmo, pouco ou nada produtiva.

Com efeito, talvez por causa desta colaboração pouco metódica — por um lado, dependente de um modo de trabalho que o próprio Wenders definiu como «vai-se andando e vai-se vendo (e fazendo) [*making it up as you go along*]» (Wenders 2001: 469) e, por outro, assente numa prática de escrita solitária por parte de Handke —, nunca foi dada a devida importância ao romance que Handke terminou em 1986, de seu título *Die Wiederholung* (*A Repetição*), enquanto fonte de inspiração para este filme. Como já aqui se mencionou, é verdade que alguns críticos fizeram referência aos momentos handkeanos do filme, indicando até pontualmente *A Repetição*, como foi o caso de Brady e Leal, que chamaram a atenção para o facto de a figura de Homero ter sido importada do referido romance (Brady & Leal 2011: 243). Ainda assim, a afinidade entre romance e filme carece de estudo, especificamente no que diz respeito às semelhanças na abordagem da temática da escrita e da narração em ambas as obras. Neste âmbito, o que aqui propomos é precisamente uma leitura da figura da escrita *no* (e *do*) filme de Wenders a partir do referido romance de Handke. Analisaremos, por

3 Nos créditos finais do filme é também mencionado o nome de Richard Reitinger, que terá assistido Wenders na elaboração do argumento durante a rodagem do filme.

um lado, as estratégias de reciclagem literária utilizadas por Handke para a escrita dos fragmentos do filme e, por outro, o modo como estes fragmentos foram incorporados no filme por Wenders. Pretende-se não só destacar os ecos do romance de Handke no filme de Wenders, mas também interrogar até que ponto esta colaboração tão peculiar entre os dois autores ficou também ela inscrita nas imagens e nas palavras de *Der Himmel über Berlin*.

2. Escrita e narração em *A Repetição*

Quando Wim Wenders propôs a Peter Handke colaborar na escrita de *Der Himmel über Berlin*, Handke explicou-lhe que tinha acabado de escrever um romance e que não conseguia, por essa razão, articular palavra: «Estou totalmente esgotado, já não tenho frases em mim; tudo o que tinha, já pus no papel» (Wenders 2010: 163). Tendo em conta a cronologia da obra de Handke e o facto de se tratar de um romance extenso ao ponto de esvaziar um escritor tão prolífico, é legítimo afirmar que o escritor se referia ao seu romance *Die Wiederholung*⁴ (*A Repetição*), cuja data de publicação antecede, em apenas alguns meses, o início da rodagem do filme de Wenders.

A Repetição conta a história do narrador Filip Kobal, que relembra a sua viagem à Eslovénia vinte e cinco anos antes, em busca do seu irmão mais velho, Gregor Kobal. O romance está dividido em três partes: o primeiro capítulo centra-se na adolescência do narrador até ao dia em que o jovem Kobal decide trocar

4 Partilho aqui algumas desventuras nos trajectos percorridos por este romance na altura da sua publicação pela editora alemã Suhrkamp. No mesmo ano em que finalizou *A Repetição*, Handke publicou também um poema em prosa *Gedicht an die Dauer* (*Poema à Duração*), em que se fala directamente do envio do referido romance: «Ainda ontem ouvi na Waagplatz, em Salzburgo, / no acotovelar e no tumulto do longo dia de compras, / uma voz que, como se viesse do limite distante da cidade, / chamava o meu nome / compreendi nesse mesmo momento / que, no “stand” do mercado, me tinha esquecido / do texto da *Wiederholung*, / que trazia comigo para ir ao correio» (Handke 2002: 25). Efectivamente, sabe-se que o romance se extraviou no correio. De acordo com a correspondência entre Handke e o seu editor da Suhrkamp Siegfried Unseld, a prova final do manuscrito de *A Repetição*, enviada para Unseld a dia 2 de Março de 1986, não chegou ao destino. (Citado em: Handkeonline, «Nachmittag eines Schriftstellers, Entstehungskontext»). Finalmente, o romance chegou a Unseld e foi publicado em Agosto desse mesmo ano.

uma viagem de finalistas de liceu à Grécia por uma expedição a solo à Eslovénia. A segunda parte do romance relata as suas experiências durante esta viagem, em que o narrador procura recriar a sua linguagem através das novas paisagens que vai encontrando, com a ajuda de um antigo caderno com um glossário de terminologia rural e de um dicionário alemão-esloveno, ambos pertencentes pessoais do seu desaparecido irmão Gregor. No capítulo final, Filip chega ao seu destino, descrevendo a região do Carso como «a terra da narração» (Handke 1986a: 333). O romance termina com as observações finais do narrador, que discorre sobre o esplendor da escrita e da narração.

Uma leitura possível desta estrutura em tríptico consiste na compreensão de cada uma das suas partes enquanto descrição das diferentes fases de construção da história, tanto em termos da criação de uma linguagem própria do narrador, como também em termos da sua elevação a contador de histórias, que se concretiza na escrita deste romance enquanto forma de conhecer o mundo. Embora não seja uma tarefa simples, é importante diferenciar os conceitos de escrita e de narração⁵ elaborados nesta obra, que estão intimamente ligados na poética handkeana. Como observa Alexandra Lopes, «[n]arrar é então tradução temporal (sequencial) imediata da vivência (ou memória dela)» (Lopes 1993: 34). Se compreendermos então o conceito de narração como a vivência subjectiva do mundo tornada «história» através da memória, a escrita é o que possibilita a materialização gráfica e sonora da narração. Atentemos num excerto-chave do romance, no qual o narrador explica o seu processo de construção da escrita, mostrando como esse momento coincide com o surgimento da narração.

Como sugere Antonia Leitgeb, desde pequeno que o narrador se mostrava preocupado com a sua relação difícil com as palavras [“*Stummheit*”] (Leitgeb 2012: 1), que se traduzia na sua incapacidade de contar histórias. Mas, no início

5 É necessário esclarecer que quando se fala de *Erzählung*, em língua alemã, nos referimos ao mesmo tempo ao «conto» (contar histórias) e à «narrativa» ou «narração». Esta diferença é relevante no que diz respeito ao significado de «narrador» (*Erzähler*), que se refere também ao que designamos como «contador de histórias». Para efeitos de tradução, optamos pela escolha do conceito de «narração» em língua portuguesa, embora por vezes, dependendo do contexto, seja também feita referência ao acto de «contar histórias».

da segunda parte do romance, o narrador — agora com 45 anos — olha retrospectivamente para esses tempos conturbados à luz da sua renovada experiência com as palavras e com a escrita:

O que escrevi até aqui sobre a casa do meu pai, sobre a aldeia de Rinckenberg, sobre a planície de Jaunfeld deve ter estado presente e claro na minha mente há vinte e cinco anos, na estação de Jesenice; mas eu não o poderia ter contado a ninguém. O que sentia em mim eram meros impulsos sem som, ritmos sem tonalidade, brevidades e longevidades, subidas e descidas, desprovidas das sílabas correspondentes, poderosas reverberações nas pontuações, sem as palavras certas, a lenta, folegada, arrebatadora e contínua cadência da métrica de um verso sem os versos ali pertencentes, um entoar que não encontrou começo, um estremecimento no vazio, um épico confuso, sem nome, sem a voz interior mais íntima, sem a coerência da escrita. A experiência do rapaz de vinte anos ainda não era uma lembrança. E lembrança não significava: o que tinha sido, retornava; mas antes: o que tinha sido revelava, no seu acto de retorno, o seu lugar. Quando me lembrava, experienciava e sabia: Assim mesmo foi a vivência, exactamente assim!, e então esta tornava-se consciente em mim, nomeável, sonora e confessável. Por isso, a lembrança não é para mim um olhar para trás feito ao acaso — é sim um estado activo de estar-ao-trabalho, e esse trabalho da memória atribui à vivência o seu lugar, numa sequência que a mantém viva; a história que se pode sempre transformar num contar de histórias livre, numa vivência maior, em imaginação (Handke 1986a: 101-102).

Segundo as palavras de Filip, o acto de contar e escrever histórias só se revela através de um trabalho com a memória, porque a narração surge precisamente no momento em que a lembrança se situa no presente, convergindo com a palavra manuscrita. A escrita é então a materialização desse trabalho de «trazer de volta» [*wieder-holen*], levado a cabo pela memória do sujeito e por ele decifrada.

De facto, desde a primeira frase do livro que o narrador afirma de forma explícita que a história que vai contar é produto de um intenso trabalho de memória conseguido na escrita do livro, anunciando também assim a coexistência de duas esferas temporais que operam alternadamente no romance. Ao estabelecer uma constante alternância do tempo diegético — entre o tempo presente da escrita de Filip e o passado sobre o qual se reflecte no processo de escrita —, o narrador constrói uma espécie de moldura narrativa que lhe permite uma continuada auto-reflexividade sobre o seu próprio desenvolvimento enquanto escritor, contribuindo também para que o leitor esteja sempre atento ao processo de criação da própria história que lhe está a ser narrada. Com efeito, à medida que a expedição de Filip vai avançando, o narrador revela dar cada vez menos importância ao enredo da história para antes se concentrar na necessidade de se identificar como criador da sua própria história. Tal como sugere Richard Firda, «Filip apercebe-se de que a melhor forma de preservar a memória do irmão não depende de o encontrar, mas reside antes na história que conta sobre ele. [...] Filip torna-se um escritor, um criador de palavras-imagens [*word-images*]» (Firda 1993: 132).

A observação de Firda sobre as «*word-images*» de Filip ilustra bem o conceito de escrita conforme concebida pelo protagonista deste romance, que assenta na qualidade visual e material do processo de escrita em Handke. No segundo capítulo, à medida que Filip desenvolve o seu próprio sistema de linguagem — em que as palavras e as letras se revelam inscritas nas paisagens com que ele se vai deparando durante a sua viagem —, o narrador apercebe-se de que a tarefa do contador de histórias consiste em decifrar esse texto através das suas experiências de *leitura* e de *escrita* do mundo. Tal como descreve Hugo Caviola, «Handke procura restabelecer, enquanto programa estético, uma transparência da linguagem em que objecto e grafia são consubstanciais [...] escrever torna-se então uma tentativa de replicar esta grafia escondida, que contém o que de mais sagrado existe no mundo» (Caviola 1990: 389).

Não é de admirar, portanto, que Filip recorde a sua viagem como tendo passado a maior parte do tempo não só a tentar traduzir do esloveno para o alemão, mas também de imagem e de objecto para texto — chegando ao ponto em que o texto que escreve se mistura e se confunde com a própria paisagem material

e visual que descreve: «o jarro de leite no aparador tornou-se símbolo; as poças de água sucessivas brilhavam no escuro para formar uma frase» (Handke 1986a: 82-83). Para Filip, estes são momentos de clarividência e de aprendizagem, e, inicialmente, também de algum medo. Mas, no final do romance, à medida que vai lendo o mundo «com um olho no livro e outro na montanha» (Handke 1986a: 217), acaba por chegar à região do Carso, descrevendo o seu estado de espírito de puro encantamento e realização (Handke 1986a: 264).

As últimas páginas do livro enfatizam o fascínio do narrador com a sua chegada a um lugar que reconhece como o fantástico espaço mítico da narração, onde se convence de que atingiu um estado de reconciliação com as palavras enquanto escritor da sua história. Termina voltando à reflexão sobre a escrita e a narração, completando assim a moldura metaficcional que criara logo no início do romance. Num tom inequivocamente eufórico, escreve (literalmente) o seguinte elogio à narração:

No final desta narração, porém, embora possa ainda morrer antes que este dia acabe, eu encontro-me a meio da minha vida, observo o sol de primavera no papel branco e escrevo, enquanto recordo o outono e o inverno: narração, nada é mais mundano e nada é mais justo que tu, minha santíssima. Narração, padroeira do combate a longa distância, minha senhora. Narração, tu que és a mais ampla das viaturas, carruagem celeste. Olho da narração, espelha-me, já que só tu me reconheces e me dignificas. [...] Narração, lança novamente no jogo as letras, sopra por entre a ordem das palavras, une-te à escrita e dá-nos a conhecer, através do teu próprio padrão, o nosso padrão comum. Narração, repete, isto é, renova e adia e volta a adiar, uma decisão que não se pode concretizar. [...] Que viva a minha narração. A narração tem que continuar (Handke 1986a: 333).

Como iremos verificar nos monólogos de Homero em *Der Himmel über Berlin* — uma figura que, conforme mencionámos, é inspirada no velho contador de histórias de Handke neste romance —, as suas palavras finais serão certamente um eco deste efusivo apelo à escrita e às histórias.

É importante referir que, no livro, a figura homérica desempenha um papel fundamental enquanto mentor do narrador na sua busca de autoconhecimento através da linguagem. Filip reflecte continuamente acerca da influência que este velho homem exerce na sua caminhada ao encontro da escrita, referindo-se a ele como «o meu professor, o contador de histórias, que precisamente na sua ausência tanto apoio me deu durante a minha viagem. As histórias que contava nunca tinham um enredo; em vez disso, eram meras descrições de objectos e só se ocupavam de uma única coisa» (Handke 1986a: 204). Esta descrição de histórias não é muito distinta do tipo de narração meta-reflexiva que Filip conta em *A Repetição* nem dos monólogos de Homero no filme.

Uma última nota relativamente ao final de *A Repetição*; em rigor, teríamos de voltar ao conceito de Firda para descrever com precisão a «palavra-imagem» [«*word-image*»] que finaliza o romance. De facto, o último elemento do texto consiste numa imagem de um «objecto-escrita» inscrito num texto escrito. Chamemos-lhe uma imagem de escrita inscrita na pedra [*Inschrift*], não só cristalizando o conceito de linguagem que Handke desenvolve nesta obra, mas, no âmbito deste ensaio, funcionando também como uma espécie de epígrafe à primeira imagem de *Der Himmel über Berlin*, e adivinhando assim a afinidade meta-ficcional entre o romance de Handke e o filme de Wenders.

3. *A Repetição em As Asas do Desejo*

Pondo em evidência a palavra escrita através de um grande plano magistral, a primeira imagem de *Der Himmel über Berlin*⁶ ganha (ainda mais) significado quando lida na sequência da última «palavra-imagem» do romance de Peter Handke. O contraste entre a inscrição da imagem na obra literária de Handke e a encenação da escrita no cinema de Wenders é aqui claro, anunciando a relação

6 Convém aqui fazer um brevíssimo (e algo redutor) resumo do enredo de *Der Himmel über Berlin*: o filme conta (e escreve) a história do anjo Damiel, que prescinde da sua imortalidade enquanto anjo da guarda dos habitantes de uma Berlim histórica e politicamente dividida, em troca de uma existência humana, com o objectivo específico de conquistar o coração da trapezista de circo Marion.

entre literatura e cinema como tema central do filme. É de destacar que esta cena não constitui ainda a história do filme *per se* e que pode, nesse sentido, ser lida como um comentário sobre a génese desta obra colaborativa; Alice Kuzniar aponta para o facto de que é a escrita que «gera o filme» (Kuzniar 1995: 221), enquanto Daniela Berghahn assinala que a palavra escrita «precede o genérico, assumindo, de forma implícita, a função de mote» (Berghahn 1997: 329).

Mais tarde, vimos a descobrir que a mão que «assina» este acto de escrita pertence a Daniel, o anjo que protagoniza a história que ele mesmo nos vai contar — não só através da escrita, mas também da sua voz, ao declamar — cantarolando à moda de várias personagens dos textos de Peter Handke, incluindo Filip em *A Repetição* — o poema *Lied vom Kindsein* (*Canção de Infância*), que começa com a célebre frase «Quando a criança era criança» (Wenders & Handke 2005: 4). Importa reiterar que a autoria deste poema que está a ser escrito é, como já foi dito, atribuída a Peter Handke. Com efeito, apetece pensar nesta sequência como uma encenação simbólica do momento em que Handke, sentado na sua secretária em Salzburgo, escrevia os fragmentos que depois enviaria para Wenders por correio até Berlim.

Além disso, tendo em conta as declarações de Handke sobre a sua exaustão após o término de um romance, é de assinalar que o filme seja precipitado precisamente por palavras suas, mesmo considerando que Handke tenha reciclado a ideia para este poema em prosa de um fragmento anterior a este filme, publicado no seu diário *Am Felsenfenster Morgens* (*À Janela Rochosa, pela Manhã*): «Quando eu era jovem, não sabia que era jovem» (Handke 1998: 342). Não surpreende, então, que a recepção do filme tenha já especulado acerca da possibilidade de este prefácio fílmico se referir directamente à co-autoria de Handke neste projecto. Joachim Paech, por exemplo, menciona que «a encenação de texto e inscrição antes do início do filme propriamente dito podem certamente ser lidas como a representação fílmica da transição da palavra escrita (Handke) para o cinema filmado (Wenders); ou seja, a escrita transforma-se na imagem em movimento do filme» (*apud* Brady & Leal 2011: 271).

Além da sugestão de que Wenders possa ter escolhido este momento com o intuito de inscrever no texto fílmico a contribuição escrita de Handke, este início

tem também uma função importante na construção da moldura literária que circunscreve o filme. Se juntarmos esta cena ao seu par — isto é, à sequência já perto do desfecho do filme em que vemos a mesma mão a finalizar a escrita da sua história —, podemos afirmar que estes dois momentos enquadram o filme na tradição do cinema de autor, de que falaremos mais à frente. Mas esta moldura desempenha também uma função narrativa importante no universo diegético do filme, pois estabelece inequivocamente uma ligação entre a transfiguração de Daniel (de anjo em humano) e o seu acto de recordar, escrever e contar a sua história⁷, uma transformação que é reforçada pela mudança de preto-e-branco para cor na imagem cinematográfica. Neste sentido, se pensarmos em *A Repetição*, notamos que o destino de Filip no romance não é de facto muito diferente do de Daniel no filme; para o anjo, tornar-se humano é sinónimo de ser também testemunha da sua experiência, concretizando assim o seu desejo de «lutar pela minha própria história» (Wenders & Handke 2005: 84).

Assim, se no romance de Handke a encenação do acto de escrita enquanto acto de relembrar o passado cria uma dimensão narrativa meta-reflexiva, no filme, a história de Daniel é claramente emoldurada pela palavra escrita, enfatizando a ligação entre escrita e memória e acrescentando também ao filme uma dimensão metatextual. Convém lembrar que a materialidade da palavra desempenha um papel central na criação da metatextualidade do filme, especialmente pelo contraste que estabelece em relação ao meio visual em que é apresentado, ou seja, o cinema. Desde o início do filme, a palavra escrita funciona como um *leitmotif*, sendo representada repetidamente até ao fim, seja nos momentos em que os anjos se encontram para a leitura das suas anotações ou na biblioteca onde anjos e humanos lêem e escrevem sobre os mais variados temas académicos. Nesse âmbito, e se considerarmos que a contribuição de Handke para *Der Himmel über Berlin* consiste nos diálogos escritos para os anjos e nos monólogos de Homero e Marion, não é de admirar que as marcas mais visíveis do seu romance

7 A cena filmada na biblioteca de Berlim dramatiza a incapacidade de Daniel, enquanto anjo, em segurar uma caneta e escrever a sua própria história, enfatizando a ligação entre a humanidade e a necessidade de preservar a memória, a palavra escrita e a tradição de contar histórias.

A Repetição no filme sejam detectáveis precisamente nas palavras ditas e escritas por essas personagens.

Tal como no romance de Handke, verifica-se também no filme uma tendência para a reflexão sobre *como* contar histórias. No primeiro encontro entre os anjos Damiel e Cassiel (o companheiro de Damiel), os anjos conversam precisamente sobre este assunto, perguntando um ao outro que histórias têm para contar. Cassiel relata ocorrências históricas e científicas sobre o mundo, mas Damiel deseja contar outro tipo de histórias. Escolhe narrar as observações que guarda do quotidiano dos habitantes de Berlim, revelando também assim a sua vontade de experienciar as sensações e emoções inerentes à existência humana: «uma transeunte que, ao fechar o seu guarda-chuva, se deixa molhar pela chuva. [...] uma cega que tenta tocar o seu relógio ao sentir a minha presença ... também eu quero sentir em mim um peso. [...] quero poder dizer “agora” e “agora” em vez do habitual “desde sempre” e “eternamente”» (Wenders & Handke 2005: 19-20). Se lermos esta citação à luz de *A Repetição*, verificamos que as palavras de Damiel ecoam as ideias de Handke sobre o quotidiano enquanto tema literário. A descrição de Filip sobre as histórias que conta ilustra bem este ponto: «E o que é que lhe contava? Nada de episódios ou acontecimentos, mas antes impressões, uma visão, um som, um cheiro. O jacto de água da pequena fonte do outro lado da rua, o vermelho do quiosque do jornal [...] E quem contava não era eu, mas sim a própria experiência» (Handke 1986a: 10).

É também neste excerto que reconhecemos a semelhança entre os estímulos sensoriais narrados por Filip e as sensações tão intensamente vividas por Damiel no filme aquando da sua metamorfose. No filme, ao acordar da violenta queda angelical e ao ver vestígios do seu sangue, Damiel resolve abordar um transeunte para tentar perceber as experiências que acaba de viver; pergunta-lhe sobre o sabor e a cor do sangue, a temperatura do ar, e fala da sua vontade de beber um café pela primeira vez, ou de sujar os dedos com a tinta preta do jornal, entre outros pequenos prazeres da vida pelos quais anseia (Wenders & Handke 2005: 129-130). Na sua primeira abordagem ao filme, Wenders tinha já explicado como a transformação de Damiel estava ligada à experiência humana das sensações, ilustrando assim um momento de convergência com a poética de Handke:

«Em primeiro lugar trata-se, porém, de aprender a experimentar “viver”. Respirar. Andar. Agarrar coisas. A primeira dentada numa maçã ou, de acordo com a predisposição, numa salsicha com caril no *snack-bar* da esquina. [...] Todas estas “sensações”!» (Wenders 2010: 125).

Para Damiel, tal transformação corresponde à possibilidade de criar uma linguagem que esteja (literalmente) em contacto com a materialidade do mundo real. Nesse sentido, verificamos mais um paralelo com *A Repetição*, onde Handke desenvolve um conceito de linguagem, no qual a escrita se mistura com os objectos e paisagens do mundo, de forma a dar corpo à narração — um fenómeno que Handke tinha já teorizado alguns anos antes quando cunhou o seu conceito de «objecto-imagem-escrita» (Handke 1980: 62) [*Ding-Bild-Schrift*] no seu estudo sobre Paul Cézanne, intitulado *Die Lehre der Sainte-Victoire (A Lição de Sainte-Victoire)*. Como referem Brady e Leal, a obsessão de Handke com o quotidiano também antecede *A Repetição*; os seus diários escritos na década de setenta explicam como ele desenha o seu «projecto relativamente claro enquanto autor», que consiste em captar «o universal através das minúcias do quotidiano» (Brady & Leal 2011: 259). De certa forma, tanto esta concepção materialista e fenomenológica de escrita em Handke como a transfiguração de Damiel — isto é, a sua capacidade física enquanto ser humano para escrever a sua própria história — descrevem processos de materialização semelhantes. Ou seja, podemos afirmar que este paralelo entre a materialização da escrita de Filip (a palavra que se torna corpo) e a experiência humana de Damiel (o fantasma que se torna corpo que se torna palavra) corrobora a afinidade entre livro e filme.

Passemos agora à já mencionada inclusão da figura de Homero no filme, que é certamente um dos elementos em que mais facilmente se identifica o método de reciclagem literária praticado por Handke para este filme e o trabalho de Wenders em termos de apropriação e montagem desses mesmos textos. Desempenhado por Curt Bois, Homero apresenta-se como um velho profeta que tenta preservar o papel do tradicional contador de histórias por ele representado. A sua primeira aparição no filme dá-se na biblioteca pois, tal como os anjos, Homero é um dos habitantes daquele monumento à palavra escrita. Ao subir as escadas com alguma dificuldade, Homero começa por pedir à musa que lhe con-

te a história do contador de histórias (Wenders & Handke 2005: 30); no final do filme, anuncia um futuro no qual a humanidade tentará encontrá-lo, a ele que é «o contador de histórias, o narrador e entoador, porque vão precisar [dele] como de nada mais no mundo» (Wenders & Handke 2005: 169). A função principal de Homero no filme destina-se precisamente a representar o perigo de extinção em que se encontra a tradição literária e a figura do narrador, invocando assim, por um lado, o discurso benjaminiano⁸ sobre o narrador e, por outro, o elogio final à narração que vimos em *A Repetição*. Mas, ao contrário do que se passa no livro, no filme não se estabelece qualquer contacto directo entre o velho Homero e o protagonista Daniel. Com efeito, Homero permanecerá uma figura isolada e algo enigmática no filme, apesar de a estrutura livre do guião de Wenders permitir que as suas palavras em torno da narração acabem por gravitar ao encontro de Daniel, ganhando assim alguma coerência no filme como um todo.

Os motivos invocados por Wenders para a inclusão de Homero no argumento poderão ajudar a melhor compreender o seu significado no filme. Segundo o realizador alemão, o seu plano inicial era ter um arcanjo a divagar na biblioteca, mas Handke não gostou da ideia, convencendo Wenders a transformar o arcanjo num poeta imortal. Como comenta Wenders, «Da minha parte, eu não fazia a mínima ideia de como integrar Homero no meu argumento. Finalmente, optámos por deixar Homero a viver na biblioteca e os diálogos do Peter tornaram-se uma voz dentro da sua cabeça», acrescentado que, no caso de Handke, a inspiração para a figura homérica teria vindo de uma serigrafia de Rembrandt que o escritor guardava por cima da sua secretária em Salzburgo (Wenders 2001: 272). A explicação de Wenders não é conclusiva, mas é reveladora de dois factores curiosos. Por um lado, mostra que Wenders não se teria apercebido de que a figura de Homero é uma importação directa do romance de Handke, o que nos leva a crer que Wenders não tenha tido acesso ao livro na altura da rodagem do filme; por outro lado, ao dizer que não sabia o que fazer com esta perso-

8 Note-se uma vez mais que Wenders fala no anjo da história de Walter Benjamin como inspiração para os anjos do filme, mas parece-me claro que o discurso de Homero nos remete também para o texto de Benjamin sobre o narrador.

nagem, expõe a sua própria dificuldade em, por vezes, lidar com o material literário de Handke, especialmente tendo em conta as condições peculiares inerentes ao seu distanciamento nesta colaboração.

Apesar de Wenders já ter descrito os fragmentos handkeanos como pontos de orientação durante o processo de elaboração do argumento, noutras alturas admitiu que estes textos apesar de

tão belos e poéticos como eram — pareciam monólitos que tinham caído do céu. Os elementos, porém, não se ajustavam: entre os diálogos, as cenas previstas e os locais de filmagem determinados reinava o caos total. [...] Havia, cada vez mais, um abismo entre o trabalho que o Peter fazia à distância e o filme que gradualmente tomava forma nas discussões com os actores e nos preparativos concretos, no local (Wenders 2010: 164).

Os comentários de Wenders contradizem-se, ilustrando a necessidade de reconhecer tais inconsistências como subtexto do filme. Conforme observa Mark Luprecht, a participação de Handke neste projecto define-se principalmente através de um conceito de dissonância, pois se, por um lado, a representação dos diálogos dos anjos parece consistente com a visão criativa de ambos, noutras situações «o carácter irregular da sua colaboração poderá ser responsável pelas incongruências entre os significados visuais e verbais do filme» (Luprecht 1992: 47).

No que concerne à desarmonia entre o visual e o verbal no filme, a personagem de Homero exemplifica bem o que diz Luprecht, se considerarmos a representação da memória histórica no filme. Talvez precisamente por não saber ao certo como conjugar o monólogo de Homero com as imagens que estava a construir para o filme, Wenders acaba por combinar as palavras de Homero — que, em grande parte, espelham a concepção de narração de Handke — com imagens documentais pertencentes ao arquivo histórico da Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, o filme confere uma certa responsabilidade histórica às palavras de Homero que em nada condiz com o discurso handkeano sobre a escrita literária enquanto forma de construção de conhecimento, que é precisamente alternativo a essa História. Sabe-se, de resto, que a posição de Handke em relação ao conhe-

cimento histórico tem tanto de rígida como de controversa; Handke insiste na impossibilidade de contar a História, considerando que podemos apenas contar (várias) histórias, todas elas, em parte, imaginadas. Como comenta Klaus Kastberger, o conceito de História para Handke tornou-se «uma espécie de palavra» (Kastberger 2010: 1). As imagens de Wenders, por outro lado, vão-nos remetendo repetidamente para uma figuração da cidade de Berlim enquanto lugar de memória histórica — através das sucessivas imagens do muro de Berlim ou de ruínas passadas e presentes, como no caso da famosa *Gedächtniskirche* —, marcando assim um claro momento de discórdia entre Wenders e Handke relativamente ao conceito de história(s) no filme.

Neste âmbito e tendo em conta a dificuldade de dar conta de todos os contrastes que o filme encena, é importante referir que este filme é construído precisamente com base numa série de oposições, nomeadamente entre literatura e cinema. Notam Caldwell e Rea que

[o] paradoxo central que governa o filme é entre imagens e palavras. [...] Esta tensão entre a palavra e a imagem advém da própria génese do filme, pois trata-se de uma criação de Peter Handke, um escritor, e de Wim Wenders, um artista visual. Juntos, equilibram um argumento literário com uma cinematografia clássica. Desde o início do filme e durante o desenrolar do mesmo, Handke, o homem da palavra, e Wenders, o homem da imagem, estabelecem uma dialéctica e um efeito recíproco inicialmente entre a linguagem oral e a escrita e depois, progressivamente, entre palavras e imagens (Caldwell & Rea 1991: 49).

Concordo com Caldwell e Rea quando defendem que o filme se movimenta num espaço de justaposição entre a palavra e a imagem e que essa tensão produtiva resulta, em grande parte, da colaboração entre Handke e Wenders. No entanto, hesitaria em afirmar que eles chegam a um *equilíbrio* produtivo entre literatura e cinema pelo seu trabalho *conjunto*; parecer-me-ia mais adequado propor que é precisamente através da sua *separação* que o filme mantém, de forma coerente, o equilíbrio das suas contradições.

4. UMA história de DUALIDADE

Foi em 1991, numa conferência em Munique uns anos após finalizar *Der Himmel über Berlin*, que Wenders lembrou o seu regresso à Alemanha por volta de 1985:

Quero regressar àquilo que me trouxe a «casa» — à língua, à língua alemã. Agora que o mundo das imagens quebra todas as fronteiras [...] continua a haver uma cultura, uma contracultura, onde nada mudou nem nada vai mudar: a cultura das palavras, da leitura e da escrita, e de contar histórias. Eu não acredito em muito do que está escrito na Bíblia, mas acredito, apaixonadamente, na sua primeira frase: «No início era o Verbo». Não creio que alguma vez vá dizer: «E no fim estava a imagem...» A palavra perdurará (Wenders 2001: 442-443).

Para um realizador que ficou famoso pelas suas imagens marcantes da paisagem americana, afirmando que, «na relação entre a história e a imagem, a história [se] assemelh[a], para mim, a um vampiro que tenta sugar o sangue da imagem. [...] as histórias mentem, ou melhor, são, por definição, histórias de mentira» (Wenders 2010: 84-85), não deixa de ser surpreendente ouvi-lo dizer que a literatura alemã foi a sua salvação quando voltou à Europa.

Foi sensivelmente na mesma altura em que se reconciliou com a sua *Vaterland* e a sua *Muttersprache* que Wenders imaginou o filme que viria a chamar-se *Der Himmel über Berlin*. Depois de muitos anos a fazer cinema fora da Alemanha, Wenders escolheu Berlim — nessa altura o lugar simbólico da divisão político-geográfica do mundo — para contar, *num filme*, a sua história de reconciliação com a cultura literária. Nesse sentido, Brady e Leal comentam que este filme é «representativo do regresso a casa de Wenders, não só à Alemanha, mas também à tradição do Cinema Europeu» (Brady & Leal 2011: 253), muito provavelmente também fruto da sua desilusão com o cinema de Hollywood.

No entanto, Wenders explicou que *Der Himmel über Berlin* não marcou só o seu reencontro com a tradição literária (alemã), pois o filme também surgiu de um momento (e de um desejo) de separação em união:

Torna-se agora lentamente claro o que espero / que seja possível: / poder em Berlim contar alguma coisa, / nomeadamente uma história. / (Temos que acentuar bem, porque eu não / procuro aqui sequer uma HISTÓRIA, / mas: / UMA história.) / Para isso é preciso distância, um olhar de longe, / melhor ainda: muito lá de cima. Não quero contar uma / HISTÓRIA de UNIDADE, mas infelizmente o mais / difícil: / UMA história de DUALIDADE (Wenders 2010: 117).

Não querendo novamente enumerar as mais variadas tensões, tanto a nível formal como temático, que definem este projecto, importa assinalar algumas marcas dessa separação encenadas no próprio espaço diegético do filme, pois estas são também cruciais para a lógica da estrutura narrativa deste filme: o céu e a terra, os anjos e os humanos e, como já aqui foi referida, a cidade de Berlim enquanto símbolo de divisão. Também o final feliz da história de amor entre Damiel e Marion representa uma ocasião de união, embora seja importante lembrar que o encontro deles é definido pelos dois amantes como um sentimento de união dependente de um sentido de individualidade dividida. No seu monólogo final, Marion fala do momento em que se encontram, dizendo que se sente completa e finalmente só, precisamente porque pode dividir o seu amor com Damiel (Wenders & Handke 2005: 160). Também Damiel se define nesta aparente contradição: no final da escrita da sua carta conclui que só a soma de duas partes individuais é capaz de criar uma «imagem recíproca» (Wenders & Handke 2005: 166).

Além disso, a reconciliação de Marion e Damiel é perturbada pela aparição do solitário anjo Cassiel — que surge no momento em que o casal celebra a sua união — e, na última cena do filme, também pela presença de Homero, que se dirige precisamente para o muro de Berlim, temendo o seu fim. As imagens finais do filme intensificam esta inquietação de um final supostamente reconciliador: por um lado, regressa a palavra escrita pela mão de Damiel, representando a materialidade da literatura; por outro, segue-se uma imagem mística do céu de Berlim, onde aparece uma homenagem final aos anjos mentores de Wenders — Tarkóvski, Truffaut e Ozu —, três autores indubitavelmente ligados à

tradição do cinema de autor. Nesse sentido, o fim do filme não deixa dúvidas: o tributo de Wenders à tradição do cinema de autor é também uma homenagem intimista à sua própria identidade como realizador e ao cinema enquanto meio artístico por excelência, capaz de combinar a diferença, usando vários modos de expressão.

Como referem Brady e Leal, ao evitar uma «supressão da diferença e da dissonância», o filme acaba por «respeitar as dicotomias que estão na base da colaboração entre Handke e Wenders», o que parece «sugerir que, pelo menos ao nível do mito e do poético, o filme consegue transcender fronteiras e conciliar a diferença» (Brady & Leal 2011: 279). Em jeito de conclusão, gostava apenas de repensar a ideia de transcendência aqui mencionada, pois proporciona uma excelente ocasião para resumir a afinidade entre estas duas obras e estes dois artistas. Se, por um lado, em *A Repetição*, Handke propõe a criação de uma linguagem visual-material que consiste na fusão da escrita com a paisagem real — algo a que poderíamos chamar uma espécie de palavra-imagem literária —, em *Der Himmel über Berlin* Wenders parece tentar exactamente o movimento oposto, isto é, criar um filme literário, escrito e filmado numa linguagem cinematográfica altamente literária. Nesse sentido, ambos parecem partilhar uma metodologia que assenta em explorar os limites dos meios artísticos que cada um deles escolheu para se expressar. Enquanto o narrador do romance de Handke parece tentar transcender a escrita para alcançar uma imagem real, Wenders resolve fazer um filme sobre um anjo que escolhe uma existência no mundo material para poder contar a sua história através da palavra escrita, prescindindo assim da imagem invisível e eterna de uma existência espiritual. No momento em que colaboram em *Der Himmel über Berlin*, Wenders e Handke estão, no fundo, a caminhar em direcções opostas para chegar ao mesmo instante de unidade, ou seja, num gesto que vai da palavra à imagem e da imagem à palavra⁹.

9 A autora deste artigo gostaria de indicar que este trabalho tem o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito da bolsa da doutoramento com a referência SFRH/BD/85312/2012.

Referências

- BERGHAIN, Daniela. 1997. «...womit sonst kann man heute erzählen als mit Bildern?» — Images and Stories in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* and *In weiter Fern so nah!*», in Jeff Morrison & Flonan Krob, *Text Into Image: Image Into Text*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. Pp. 329-338.
- BRADY, Martin & Joanne LEAL. 2011. *Wim Wenders and Peter Handke. Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- CALDWELL, David & Paul W. REA. 1991. «Handke's and Wenders's *Wings of Desire*: Transcending Postmodernism», *The German Quarterly* 64.1. Pp. 46-54.
- CAVIOLA, Hugo. 1990. «*Ding-Bild-Schrift*: Peter Handke's Slow Homecoming to a "Chinese" Austria», *Modern Fiction Studies* 36.3. Pp. 381-384.
- COOK, Roger. 1991. «Angels, Fiction and History in Berlin: Wim Wenders's *Wings of Desire*», *Germanic Review* 66.1. Pp. 34-47.
- FIRDA, Richard Arthur. 1993. *Peter Handke*. New York: Twayne Publishers.
- FUSCO, Coco. 1998. «Angels, History and Poetic Fantasy: An Interview with Wim Wenders», *Cineaste* 16.4. Pp. 14-17.
- HANDKE, Peter. 1980. *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HANDKE, Peter. 1986a. *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HANDKE, Peter. 1998. *Am Felsfenster morgens*. München: DTV.
- HANDKE, Peter. 2002. *Poema à Duração* (tradução de José A. Palma Caetano). Lisboa: Assírio & Alvim.
- KASTBERGER, Klaus. 2012. «Bodensatz des Schreibens. Peter Handke und die Geologie», in *Handkeonline* (Originalbeitrag) (19.12.2012).
- KUZNIAR, Alice A. 1995. «Ephemeral Inscriptions: Wenders's and Handke's Testimony to Writing», *Seminar* 31.3. Pp. 217-228.
- LEITGEB, Antonia. 2012. «"Erzählung, nichts Weltlicheres als du, nichts Gerechteres, mein Allerheiligstes". Die Entwicklung einer Erzählprogrammatik in Peter Handke's *Die Wiederholung*», in *Handkeonline*.
- LOPES, Maria Alexandra Ambrósio. 1993. «O Elogio da Leitura: Reflexão sobre a Prosa de Peter Handke a Partir de Uma Leitura de "Die Wiederholung"», tese de mestrado, Universidade de Lisboa.
- LUPRECHT, Mark. 1992. «Opaque Skies: *Wings of Desire*: Angelic Text, Context and Subtext», *Post Script* 12.1. Pp. 13-24.
- RASKIN, Richard (ed). 1999. «Wim Wenders's *Wings of Desire*», *A Danish Journal of Film Studies*, p.o.v. 8. Pp. 1-179.
- RAUH, Reinhold. 1990. *Wim Wenders und seine Filme*. München: Heyne.
- WENDERS, Wim. 2001. *On Film. Essays and Conversations*. London & New York: Faber and Faber.
- WENDERS, Wim & Peter HANDKE. 2005. *Der Himmel über Berlin: Ein Filmbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WENDERS, Wim. 2010. *A Lógica das Imagens* (tradução de Alexandra Lopes). Lisboa: Edições 70.

Figuras 1: cinema e poesia



Le Tempestaire (1947), Jean Epstein

O poético como manifestação do figural cinematográfico

SUSANA NASCIMENTO DUARTE

O conceito de figural foi criado por Jean-François Lyotard, e o seu espaço semântico, diverso e flutuante, permitiu desdobramentos nos mais diversos territórios, nomeadamente no campo cinematográfico. Neste âmbito, tal traduziu-se e traduz-se numa abordagem do figural como matéria do pensamento audiovisual, o figural como aquilo através do qual as imagens dos filmes pensam, sem que encontrem a sua resolução num pensamento de tipo verbal (descritivo, conceptual), e, ao mesmo tempo, sem que se constituam, para usar os termos de Deleuze, como uma matéria amorfa¹: o figural como referindo-se à matéria sinalética própria ao cinema, rompendo não somente com as análises da imagem cinematográfica que a rebatem sobre as estruturas linguísticas, mas também com a sua subordinação às narrações exteriores, baseadas no modelo da literatura (Durafour 2009: 99).

Um dos autores que se interessam pela noção e o seu impacto, quer na criação, quer na análise cinematográficas, é Philippe Dubois; o seu projecto teórico, claramente devedor do figural de Lyotard, faz deste conceito, como bem o resume Jean-Michel Durafour, no seu livro *Jean-François Lyotard: Questions au Cinéma*, «a pedra de toque de uma inteligência das imagens fílmicas, a partir de uma partição entre figurativo (o visível ou a percepção óptica), figurado (o legível ou a percepção articulada), figurável (o que tem a potência de se tornar figurativo ou figurado) e figural (esse “qualquer coisa de outro” — figurável, mas não figurativo ou figurado — que acontece às imagens» [Durafour 2009: 91], e que impõe «um ponto de vista mais sensível à organicidade das matérias, à fluidez dos

1 Ou seja, ainda segundo Deleuze, seriam uma matéria assignificante, sim, mas semiótica, estética e pragmaticamente constituída.

espaços, às modulações da forma e do informe, aos efeitos — poéticos, irônicos, lúdicos, líricos, etc. — do que não é nem sentido, nem semelhança, mas da ordem da força, não o que acontece na imagem, mas o que acontece à imagem» [Dubois 1999: 248]).

Dubois dedica-se, pois, a uma sistematização dos usos da noção de figura, e traça a sua genealogia em termos de uma divisão clara entre a figura como saber (o figurado) e a figura como ver (o figurativo), diagnosticando, por último, o plano do figural e a sua dimensão de sintoma, que reenviaria para um plano inconsciente da figura. Este figural tem muitas afinidades com o que Lyotard propõe no final de *Discours, Figure*: o figural como liberto de qualquer referência externa, ou seja, da ordem discursiva — conceito, história, narração —, na medida em que esta subsume as figuras, as imagens; e o figural como a figura do infigurável, do imaterial como tal (Schefer: 1999: 919); no fundo, o figural como um outro espaço, espaço matricial, trabalhado pela lógica do desejo, isto é, pela lógica da transgressão, por oposição à lógica da articulação. Nele domina a imagem e a sua matriz ancorada no desejo, como forma de exprimir a transgressão, o excesso de figuras; como forma de introduzir a dissemelhança e desfiguração nos dois espaços, o da figura e o do discurso, em relação ao fechamento sistémico do discurso.

Ao mesmo tempo, o figural assim perspectivado permite que se instale, precisamente, uma nova figura, um novo *topos* do pensamento, em que o discurso e a figura, o saber e o ver, não reenviam um para o outro, segundo as lógicas disciplinares tradicionais (a iconografia ou a retórica, por exemplo), isto é, segundo as lógicas da semelhança, da causalidade, etc., mas antes incentivam outras associações transversais do ver e do dizer; o seu modelo é, em Lyotard, esse espaço transgressivo por excelência — o inconsciente e, por extensão, as operações figurais que o tornam manifesto, por exemplo a partir do trabalho do sonho: relações laterais das palavras e das imagens, tráfico oculto da metáfora, no fundo as operações de condensação, deslocamento e figurabilidade que fazem o estilo do sonho e também da poesia, o seu trabalho, como diria Freud.

Se nos importa convocar o projecto de Dubois e o modo como procura encontrar uma tradução do figural no cinema, é na medida em que ele parece espelhar, para imagem fílmica, a assimilação ao poético que Lyotard lhe reconhece no âmbito do discurso: o figural é a manifestação do poético no discurso.

O início de *Discours, Figure* começa por ser uma análise do figural identificando-o com a dimensão do sensível; no entanto, o sensível não seria somente o espaço de designação, domínio da reconhecimento perceptiva, contraponto do espaço de significação, e que estaria na sua origem, mas o espaço figural, espaço nem visível, nem legível, espaço de pura diferença e fonte de todas as formas. O sensível, assim assimilado ao espaço figural, abandonaria o terreno da reconhecimento perceptiva para se tornar o terreno da própria arte.

Este deslocamento provoca uma alteração da sua consistência: privado de toda a forma, o sensível torna-se um suporte frágil, efémero; suporte que não sustém nenhuma palavra e que, ele próprio, não fala, não se dirige a nada: «O que é selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte é um desmentido à posição do discurso. A posição da arte indica uma função da figura, que não é significada, e esta função está presente não só à volta, mas também no próprio discurso» (Lyotard 2002: 13). O que a arte expõe é, desde logo, um hiato entre a ordem do discurso e a da figura «informal», isto é, do figural. Esta fractura anuncia-se não somente na margem do discurso, mas no seio do próprio discurso. Ela é percebida como opacidade, como violência, pois interrompe o reconhecimento do sentido e da forma.

O exemplo de Mallarmé é decisivo para perceber isto. Lyotard usa-o no início de *Discours, Figure* para mostrar que a própria essência do figural, espaço do inconsciente e da expressão, trabalha a própria escrita: porque se trata, com a singular disposição tipográfica de *Un coup de dés...*, de levantar a repressão do desejo que na escrita afecta o espaço figural. O poema *Un coup de dés...* é emblemático de uma visibilidade do legível, que se dá a ver como uma realidade sensível e espacial. Se «a escrita institui uma dimensão de visibilidade e espacialidade sensível» (Lyotard 2002: 64), esta, em geral, encontra-se reprimida; é o poema com o seu tratamento estético da escrita que permite torná-la perceptí-

vel, isto é, tornar perceptível o espaço figural no seio do discurso. Abrir um espaço sensível no seio do discurso significa que o que as palavras do poema dizem não reenvia para um significado que as atravessaria invisivelmente, mas é antes designado numa exterioridade espacial (Schefer 1999: 917). É neste sentido que o sensível abandona o espaço de designação, enquanto espaço de percepção, para se refugiar no seio da própria página branca, passando a ser o espaço pelo qual a arte, neste caso poética, se manifesta, dando a ver, na própria disposição tipográfica dos versos, nos seus brancos e espaçamentos, o que o poema diz, ou o que significa.

[É] o espaço figural, desde logo presente no espaço do texto, que se vem infiltrar sob o significante gráfico e fazê-lo flutuar. Temos então uma relação de dupla reversão: o discurso de significação habitado no interior por desconstruções próprias à estilística mallarmeniana, mas afectado na sua exterioridade de significante (gráfico) pelo mesmo jogo espacial «primário» (Lyotard 2002: 402).

Se, no início de *Discours, Figure*, se trata de mostrar como o discurso é, ou pode ser, habitado pelo sensível no seu próprio seio, recorrendo para tal ao exemplo de um poema paradigmático a este nível, o de Mallarmé (no fundo, o poema serve para permitir começar a delinear os contornos do espaço figural e evidenciar o seu funcionamento: o poema como imagem/alegoria do espaço figural, da sua operatividade), no final, trata-se de olhar localmente para o poético como manifestação, por excelência, do figural discursivo e analisar o que isto significa de facto, na dupla reversão acima assinalada.

No início, trata-se de usar o poema para tornar perceptível a existência de um espaço figural, no interior do discurso, de qualquer discurso, da sua existência enquanto espaço também ele sensível, à semelhança do espaço da designação perceptiva.

No fim, o figural é a presença do poético no discurso. «O que quer isto dizer?», pergunta Lyotard: «que as coisas irrompem na fala, isto é, que falamos

por coisas? Sim, mas as coisas não estão propriamente no papel. Mas também não estão propriamente no espírito, como tende a supor uma ideia de poesia que a assimila algo apressadamente à imagem» (Lyotard 2002: 307). Segundo a perspectiva de Lyotard, a poesia tem muito a ver com o significante: as figuras do discurso inscrevem-se no papel e na voz, sem serem matérias espirituais. «O poeta trabalha exclusivamente com o significante linguístico. Mesmo quando o texto se lê sobre um caligrama», os contornos deste «continuam a ser traçados com letras formando palavras ou frases. O legível não é repudiado. Paradoxo do figural que se vem albergar no texto sem o destruir, mas desconstruindo-o» (Lyotard 2002: 307).

Ao mesmo tempo, o que nos mostra este espaço da página tornado sensível pelo lance de dados de Mallarmé, ao violentar os brancos da página que tornam possível o sentido, é a materialização da fórmula de Blanchot, *parler, ce n'est pas voir*, «falar não é ver». Ou seja, mostrar que o legível é também visível, que há uma presença da figura na escrita que transborda a ordem inteligível e discursiva é ao mesmo tempo mostrar o «espaço literário» enquanto *topos* de visibilidade do interstício que separa o falar do ver, quando enunciado e visibilidade viram costas um ao outro, no seio do que o pensamento procura fazer coincidir. O que esta topologia da página branca nos revela é o intervalo entre as palavras e as coisas (pois, como diz Lyotard, a propósito de Mallarmé, se há indissociabilidade entre a linguagem e o sensível, ela não se dá no plano da significação, mas no plano da visibilidade do signo como inscrição²).

2 «A escrita distingue-se da palavra, na medida em que ela oferece através dos seus signos um traço visível da ideia. Ora, este traço, para Mallarmé, não pode ser arbitrário. [...] a escrita institui sempre, o que não faz a palavra, uma dimensão de visibilidade, de espacialidade sensível, que permite justamente fazer ver o universo recreado a partir da sua divina transposição. A noção (ou o significado) deve, pois, ser representado sensivelmente, “exprimido” num espaço que é o do objecto, e sem nada perder de si, do seu conteúdo e da descontinuidade do conceito. É a partir desta contradição que se elabora *Un coup de dés...* Neste texto, trata-se de um acto pelo qual se deve pôr fim à contingência. Este acto é o de escrever a obra, de produzir um discurso absoluto, o “Livro”, que é representado como o “Número” — este número é trazido, talvez, pelo lance de dados do Mestre, antes de desaparecer. A obra, porque fala no vazio de toda a condição exterior

Ao apontar para esta relação entre a palavra e a coisa, que escapa aos espaços de significação, através de um movimento aquém da linguística, Lyotard visa o outro da linguagem, mas que não se ancora no espaço de designação, tal como tradicionalmente concebido pela fenomenologia, e sim num exterior mais radical, que faz pensar em Blanchot e em Deleuze.

Por sua vez, a linha que vimos ser possível estender da exploração lyotardiana do figural em Mallarmé até ao «falar não é ver» de Blanchot teria como correspondente para a imagem, em geral, e para o cinema, em particular, o «ver não é falar». Se podemos dizer que a literatura e a poesia mais contemporâneas, no sentido do seu entendimento em função da noção de literatura e de espaço literário de Blanchot, se confrontam com este limite de si próprias, com este «falar não é ver» (sendo que ele se traduz, paradoxalmente, entre outras coisas, como vimos, na irrupção do sensível no plano do discurso, enquanto dimensão visual do significante gráfico), o cinema faria suas as preocupações da poesia ao nível do que constitui primordialmente a sua matéria, a matéria visual, com a sua irreduzível opacidade, a sua resistência ao discurso. Teríamos, então, toda uma exploração cinematográfica do figural que seria o equivalente poético para a imagem do que analisámos sucintamente para a literatura. Epstein é um exemplo muito interessante disso, a começar pela sua concepção de cinema, do modo como a materializa nos seus filmes. Se o poético é a manifestação do figural ao nível do discurso, o que se passa ao nível da imagem? Como se dá a ver o poético, ou melhor, tendo em conta o que nos interessa, como se manifesta e

ao puro discurso e não oferece senão a noção (que para Mallarmé, enquanto reminiscência do objecto abolido, deve ter sido produzida por sensação — transposição que passa pelo registo do afecto e faz com que a noção seja da ordem do prazer e não do conhecimento), deve abolir o acaso, isto é, o outro da linguagem, a sua referência. Mas, o que diz *Un coup de dés...* é que a linguagem não abole o seu outro, que a própria obra faz parte do sensível, e que não há que escolher entre o escrito e a sua renúncia, em suma, que o problema é falso, e que nada terá lugar senão o lugar. Que a linguagem e o seu outro são inseparáveis é a lição do poema. Mas esta indissociabilidade não é dada por Mallarmé, a partir de dentro da linguagem, significando-a, mas fazendo-a ver, ou seja, insinuando o respectivo plano, emblema da contingência, no signo — inscrição, cunho — da noção. Daí o trabalho sobre a tipografia» (Lyotard 2002: 64).

constitui o poético cinematográfico? Através de um cinema da *opsis* e não do *muthos*, um cinema que privilegia o espectáculo do visível, em detrimento das histórias, como diria Rancière, referindo-se às considerações de Epstein. Como se produz ele?

Se pensarmos que Epstein também foi poeta e reflectiu sobre o poético da poesia, aproximarmo-nos da sua concepção mais estrita de poético, ao nível do seu entendimento para a língua, revela-nos pontos de contacto com a sua visão do cinema, no sentido de esta poder ser lida como um prolongamento do seu entendimento da poesia, para fora da esfera da língua. Epstein reconhece na poesia de que é contemporâneo um novo estado da inteligência. Ecoando o espírito do tempo, a sua tese em *La Poésie d'Aujourd'hui, Un Nouvel État de l'Intelligence* é a de que «a poesia moderna manifesta, nalgumas das suas produções, uma transformação brutal do pensamento», «por aceleração e relaxamento do raciocínio, por cansaço intelectual». Epstein «liga a um facto fisiológico a fadiga, o novo estado poético que profetiza» (Aumont 1998: 88). A fadiga³ abre a porta ao semi-sonho e transforma o pensamento-raciocínio em pensamento-poema, a lógica racional dá lugar à lógica onírica (Leblanc 1998: 27-28): «a poesia moderna assemelha-se aos sonhos. Define-se pelo mesmo estado de pensamento, caracterizado pela falha ou mesmo a ausência de inteligência racional»⁴. Estamos,

3 A fadiga é o resultado de um estado da sociedade, e mesmo da civilização, qualificado de «racionalizante» e que procura abafar «os valores instintivos e irracionais». Ora, o cinema exerce uma acção «desracionalizante»: este é o seu maior poder «que permite começar a explicar o entusiasmo, mesmo inconsciente, com que este novo meio de expressão foi acolhido por uma época ameaçada ou atingida pela fadiga intelectual devido à extrema racionalidade da sua cultura» (Epstein citado por Leblanc [1998: 29-30]). «[É] porque ele é uma linguagem-espectáculo, mais emocional do que racional, porque é criador da mais pré-fabricada, assimilável, massiva, intensa, popular poesia, que o cinema remedeia tão bem certos inconvenientes da civilização racionalista, da qual se torna assim um equipamento indispensável. A fadiga intelectual criou uma necessidade de poesia grosseira fácil e uma receptividade a esta à escala de toda a humanidade, engrenada no progresso, e que não fazem senão crescer» («Rapidité et fatigue de l'homme spectateur», in Epstein 1975: 47).

4 Epstein, *La Poésie d'Aujourd'hui, Un Nouvel État de l'Intelligence*, Éd. de la Sirène, 1921, citado por Leblanc (1998: 27).

aqui, próximos de Lyotard e do modelo do inconsciente e das operações do sonho, que estão na base do figural.

Esta ideia do poético como manifestação do pensamento moderno, de uma nova imagem do pensamento, de um figural, no sentido de uma nova configuração das relações entre o visível e o dizível, sobrevive na sua concepção do que são as possibilidades do cinema; ou melhor, o cinema é o lugar por excelência desta concepção de poesia, ao mesmo tempo que a poesia literária deve ser lida como um caso no interior de uma acepção mais abrangente de poesia; de algum modo o cinema que Epstein prescreve é indissociável deste modernismo do pensamento, que ele reconhece primeiro em alguma poesia do seu tempo, mas que na verdade não se esgota nela, sendo antes sintoma de uma poética mais alargada que tem no cinema o seu mais fiel representante.

Com efeito, a passagem do pensamento-raciocínio ao pensamento-poema encontra nas palavras um impedimento: segundo Epstein, as palavras perderam a ligação às coisas e às sensações que fazem emergir em nós, ao ponto de se tornarem abstracções, puras significações que nada exprimem, incapazes de evocar a vida e a realidade concretas (o pensamento verbal é, sobretudo, um meio de comunicação e um meio de recalçamento); o trabalho de desconstrução operado pelo discurso poético, de que fala Lyotard, baptizando-o de *figural*, é o equivalente do trabalho que se exige ao poeta e ao seu leitor, no sentido de «transformar as abstracções verbais em conceitos sensoriais e dissolver a lógica da linguagem falada na paralógica visual e afectiva»⁵; trata-se de um trabalho insensato de retorno às sensações, já que delas fomos apartados pelas próprias palavras; é justamente este trabalho⁶, apenas ao alcance de alguns, que o espectador de cinema pode dispensar: «este recebe a substância poética directamente no estado de imagens, cujas relações recíprocas estão desde logo impregnadas

5 Epstein, *Pénétrer en Soi*, retomado em *Écrits* (1975: 233).

6 Este trabalho não é mais do que o esforço empreendido pela poesia literária de romper com o senso comum das relações entre palavra e objecto que designa, de desagregação da lógica que rege o mundo dos factos, e a linguagem verbal que o exprime, através das correspondências entre as palavras e as coisas.

de irracionalidade» (Epstein 1975: 234). O cinema liberta forças de trabalho que não são mobilizadas pelo pensamento verbal, ao contrário do que acontece na escrita-leitura poética.

Coincidindo com as expectativas poéticas que Epstein definiu para a poesia literária, o cinema, mais do que a própria poesia, é o lugar da sua verdadeira concretização: «não há palavra que seja palavra de uma coisa, nem coisa que seja a coisa de uma palavra [...] Fora das palavras, o cinema tem a chance de encontrar uma precisão profunda»⁷. Se o cinema é assimilável a uma nova imagem do pensamento e se ela pode ser apelidada de *poética*, não é porque ela exija uma disposição particular para a poesia, e sim porque liberta o pensamento pré-verbal, visual e analógico, através do encontro entre o automatismo do dispositivo e o modo de representação reprimido pelo pensamento verbal (é evidente aqui a proximidade com Lyotard, numa outra versão da submissão do sensível ao *logos*, e da resistência daquele, do seu modo de protestar e de se insinuar, neste caso por intermédio do cinema). Daí o modelo do sonho servir a Epstein para dar conta do cinematográfico enquanto encarnação do modernismo do pensamento. Como acontece com Lyotard, embora de um modo mais lato, para o figural na arte, trata-se de reconhecer analogias entre o inconsciente, o «discurso» do sonho e o estilo cinematográfico e não de sugerir uma identidade entre ambos.

Na linguagem do sonho, bem como na do cinematógrafo, as imagens-palavra sofrem uma transformação, uma simbolização; também as acções do sonho, como as do filme, se movem no seu tempo próprio, onde as simultaneidades podem ser estendidas em sucessões, as sucessões podem ser comprimidas em coincidências e, logo, a diferença em relação ao tempo exterior pode ir até aos efeitos de inversão (Epstein 1975: 233-234).

Convém não esquecer que Epstein defende um cinema capaz, justamente, de revelar um inconsciente das coisas, fazendo aceder à visibilidade todo um plano da realidade até aí imperceptível (no fundo, o figural como coincidindo com

7 Epstein, «L'élément photogénique», conférence au Club des amis du septième art, 11 avril 1924 (1974: 146).

um excesso de real, que a máquina inteligente, isto é, o cinema, inscreve como traço de um pensamento que nos mostra, revela, aquilo que desconhecíamos da realidade e de nós próprios). Isto é, para ele, possível a partir do que reconhece como a especificidade do cinema — a fotogenia, cuja manifestação depende quer da ampliação das pessoas e das coisas, por intermédio do Grande-plano, quer do movimento.

Todo e qualquer aspecto das coisas que aumente a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica é fotogénico [...] um aspecto é fotogénico se ele se desloca e varia simultaneamente no espaço e no tempo [...] A fotogenia é mobilidade simultânea, seguindo as quatro dimensões do espaço-tempo [...] Não há sentimentos inactivos, isto é, que não se deslocuem no espaço, não há sentimentos invariáveis, isto é, que não se deslocuem no tempo (Epstein *apud* Leblanc 1998: 37).

É assim que as várias tentativas de chegar a uma definição de fotogenia servem a Epstein para ir sublinhando a centralidade do tempo na sua reflexão sobre o cinema, «integrando a perspectiva temporal como fundamento do movimento cinematográfico» (Leblanc 1998: 37).

Neste sentido, a ligação entre a concepção da prática cinematográfica, do cinema por vir, segundo Epstein, de que a sua própria prática procura estar à altura, é indissociável da possibilidade de o ler retrospectivamente como um cinema do figural. É o que faz, de algum modo, Dubois, com a sua leitura do *Le Tempestaire* (Dubois 1998), de Jean Epstein, no ensaio «La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein», ao ligar a manifestação do figural no filme à questão de dar a ver cinematograficamente o informe, o inapreensível, o instável, o imaterial. Na verdade, o figural responde neste texto à pergunta de como figurar o que escapa à possibilidade de uma figuração bem definida, à estabilidade do motivo — a tempestade (se o embraiador do texto é o filme de Epstein, Dubois procede igualmente a uma análise das relações da pintura e da poesia com este motivo); com efeito, o filme

de Epstein (indo ao encontro do que é o cinema para o realizador), elege a figura da tempestade,

com a sua instabilidade constitutiva, a sua matéria primeira (a água, o vento) totalmente maleável (feita de «forças sem formas»), como lugar e meio de experimentação, por excelência, das suas considerações sobre a fotogenia, na ligação ao movimento e ao trabalho sobre a matéria-tempo, o que ele apelida de perspectiva temporal (Dubois 1998: 316).

A realidade da tempestade marítima, «incarnação ideal dos efeitos de elasticidade temporal», é pretexto para nos pôr em contacto com dimensões não propriamente escondidas, mas em parte invisíveis e imperceptíveis ao olho humano, do espectáculo do universo e da sua maleabilidade, que as experiências sobre o tempo, tornadas possíveis com filme, permitem de modo único⁸.

Assim, os gestos temporais — *ralenti*, aceleração, inversão temporal — levados a cabo pelo cineasta não são simples procedimentos ou efeitos, são modos de pensamento, gestos filosóficos, que, segundo Dubois, «relevam não do figurativo, mas do figural. Eles não estão lá para embelezar ou ornamentar a representação, mas modificam-na em profundidade expondo a instabilidade das suas formas e as transmutações da matéria» (Dubois 1999: 317).

Por sua vez, a figura do tempestário que vemos, no filme, a soprar na bola de vidro é de certo modo a personificação ou alegoria do próprio cinema e das

8 «Oito vezes desacelerado, estendido na duração, uma vaga desenvolve também uma atmosfera de encantamento. O mar muda de forma e de substância. Entre a água e o gelo, o líquido e o sólido, cria-se uma matéria nova, um oceano de movimentos viscosos, um universo compreendido em si mesmo, quinhentas vezes aceleradas, as nuvens atravessam o céu como flechas rígidas e friáveis, que se desfazem no seu percurso e cujos pedaços se fundem entre si ao acaso, para formar outros projecteis, destinados a florir de repente, a explodir por sua vez. Física insólita e estranha mecânica que, contudo, não são mais do que um retrato — visto de um certa perspectiva — do mundo em que vivemos». (Epstein, «La féerie réelle», *Spectateur*, 21 de Janeiro de 1947, retomado na recolha *Esprit de Cinéma* [1955], por sua vez retomado em *Écrits*, tome 2 [1975: 45]).

suas possibilidades, na sua capacidade de penetrar e fazer suas as forças anímicas e vitais do universo, imperceptíveis e fora do alcance das capacidades da percepção humana (vemos o que o cinema viu e que não éramos capazes de ver — a instabilidade do mundo).

Este pensamento do figural, pensamento poético, de que o cinema, segundo Epstein, mais do que qualquer outro meio ou arte, se faz eco,

não se dá como encarnação de uma ideia, mas produz a definição paradoxal de uma figura-desfigurante e desfigurada: na medida em que o que ela dá a ver não é o resultado acabado de um processo de *mise en forme*, mas o espaço aberto ao processo em obra, à sua dinâmica e ao seu devir (Schefer 1999: 919).

O pensamento moderno do cinematógrafo exprime de facto este devir enquanto devir do mundo, concebido sob todos os seus aspectos, visíveis e invisíveis. A potência poética do cinema tem a ver, pois, com a revelação desta «geometria do instável», como lhe chama Epstein, em que a fotogenia se insinua, inesperadamente, e de forma fugidia, na sequência dessa intromissão do tempo como variável, ora acelerado, ora desacelerado, no curso normal do movimento, desestabilizando as nossas noções e respectivo reconhecimento do que é estável, imóvel, estático, e do que é animado. As formas tornam-se móveis, como o próprio movimento, ou tendem para a imobilização ou inércia, o universo contrai-se e distende-se, ao sabor de uma fluidez total e de uma dissolução das formas propriamente figural.

Referências

- AUMONT, Jacques. 1998. «Cinégénie, ou la machine re-monter le temps», in Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Cinémathèque Française. Pp. 87-108.
- DUBOIS, Philippe. 1998. «La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein», in Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Cinémathèque Française. Pp. 267-323.

- DUBOIS, Philippe. 1999. «L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20», in François Aubral & Dominique Chateau (dirs.), *Figure, Figural*. Paris: L'Harmattan. Pp. 245-273.
- DURAFOUR, Jean Michel. 2009. *Jean-François Lyotard: Questions au Cinéma*. Paris: Puf.
- EPSTEIN, Jean. 1974. *Écrits sur le Cinéma 1921-53*, tome 1. Paris: Cinéma club/segghers.
- EPSTEIN, Jean. 1975. *Écrits sur le Cinéma 1921-53*, tome 2. Paris: Cinéma club/segghers.
- LEBLANC, Gérard. 1998. «La poétique epsteinienne», in Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Cinémathèque Française. Pp. 25-38.
- LYOTARD, Jean-François. 2002 (1971). *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
- SCHEFER, Olivier. 1999. «Qu'est-ce que le figural?», *Critique*, n.º 630, Novembro.



L'Origine du Monde (1866), Gustave Courbet

Luiza Neto Jorge: do poema como grande plano

PEDRO EIRAS

Cito na íntegra um poema de Luiza Neto Jorge, «Filmagem», publicado no livro *Os Sítios Sitiados*, de 1973:

FILMAGEM

Pulmão arpado no meu oxigénio, parando
a meio do ar incendiado, incêndio no teu pêlo.
no fundo bosque enterro os dedos

Desenrolo pelo teu dorso um invólucro devastador
de lençóis abruptos e tu pesas
sobre o revolto sítio
onde aferida me sinto
ao teu pesar.

Que timbre haverá a proteger cada sílaba
dentro da tua íntima palavra

Que estrela abundante encerra o perpétuo coração
de Nefertite

E tu, lépido corsário, e tu ainda, concentra-te
canta contra tua própria intrepidez.

Põe tua mandíbula a devorar-te, agora, nu.
Recorda à pressa o que mais sussurrar no teu passado
de rústico amator de fêmeas, aquilo que maior
cometimento foi entre coragens e cruezas do teu
corpo aquelas manadas que detiveste
com o sexo fervente erguido
a mim

As paisagens que foste incendiando só para filmares
o novo astro a pôr-se
no meu púbis.

(Jorge 1993: 210-211)

Eis, então, o poema na íntegra, na sua resistência aguda à interpretação, à paráfrase, à teoria. Renuncio imediatamente a interrogar referências como Nefertite, a estrela, o corso, certo jogo alucinante da multiplicação dos sujeitos (eu, tu, mas também «e tu ainda», as fêmeas, as manadas evocadas pela fantasia — ou pela memória, ou pela fantasia da memória). Renunciarei a analisar todos esses actos da conquista erótica, para interrogar apenas o título deste poema — e, na estrofe final, aquilo que descreverei como um grande plano.

O poema intitula-se «Filmagem». Não «Filme», coisa feita, tomada, vista — mas «Filmagem», acto de fazer, de estar ainda a fazer, *in fieri*, coisa im-*perfecta*. Que haja filme (ou que venha a haver filme) está implícito, mas o título do poema coloca-nos menos perante uma coisa intemporal, ou qualquer participio passado de coisa já filmada — do que perante aquilo que vai acontecendo, se vai filmando, experimentando. E quando um poema se intitula «Filmagem» apetece perguntar: quem filma o quê? quantos filmam? quem faz o que é filmado? será aquele que faz também aquele que filma? quem, ao fazer, filma aquilo que faz? Perguntar até: ao filmar-se o que se faz, será que a filmagem transfigura o fazer — e portanto o que se faz transforma-se num fa-

zer que não existia antes? Será que a filmagem inventa um *eros* que não havia antes do filme?

Não poderei responder a tantas perguntas, e a resistência deste poema à interpretação promete mais a multiplicação dos enigmas do que qualquer progressivo desvendamento. Contudo, dir-se-ia que algo será registado, mostrado, desvendado; a estrofe final, em particular, deve dar a ver:

As paisagens que foste incendiando só para filmares
o novo astro a pôr-se
no meu púbis.

Digamos assim: num poema intitulado «Filmagem», e onde o verbo «filmagem» introduz a última imagem, a leitura do leitor deve imitar a visão do espectador, «o novo astro a pôr-se / no meu púbis» deve ser lido como imagem poética e imaginado como plano de filme. Pelo jogo efrástico do texto, o poema torna-se argumento de cinema e o leitor de palavras alucina o filme do desejo.

O erotismo de «Filmagem» depende inteiramente desta *máquina de oscilar* entre coisas filmadas, filmagem de coisas, e coisas que só existem por serem filmadas. *Máquina de oscilar* entre desvendamento da imagem e desvio da metáfora, entre perseguição semântica da fantasia (corsário, devoração, fêmeas, manadas, paisagens incendiadas), presença imediata do objecto do desejo (o pénis, o púbis), e metáfora verbal (o novo astro). Ora, *oscilar* entre poema e filme, entre fantasia e realidade, entre metáfora e letra, não é uma etapa dialéctica do poema a resolver, mas a própria experiência plena da poesia de Luiza: ler não é um ganho de informação, mas um interminável *oscilar* entre sentidos. Resistência à interpretação: o leitor multiplica sentidos, para se perder, ou para *aprender a cair*.

Ora, o erotismo (o real, a fantasia, a alucinação, o *amour fou* surrealista), a resistência à interpretação por multiplicação de sentidos, o múltiplo diálogo do poema com o cinema — atravessam toda a poesia de Luiza Neto Jorge. Para ler «Filmagem», recorde que Luiza escreveu também um poema intitulado «Ban-

da sonora para curta-metragem erótica», em *O Seu a Seu Tempo* (Jorge 1993: 143). O nono dos *19 Recantos* reenvia para um universo simultaneamente fílmico, corporal, divino:

Do lado de cá nem só havia o sangue
e do lado de lá nem só a atmosfera
nem só por baixo sol e, flutuando, o écran panorâmico
mas a pele entre espelhos imagens sobrepostas
de uma transfusão
progressiva
como no filme em que deus se investia
sobre outra divindade de demónios longínquos.

(Jorge 1993: 189)

Finalmente, eu próprio já propus (Eiras 2013) uma leitura de *O Ciclópico Acto* num diálogo comparatista com o vídeo *Pickelporno* de Pipilotti Rist (1991), mesmo se a visualidade intensa do poema de Luiza Neto Jorge não remete de forma imediata para o universo do cinema ou da videoarte.

Munido desta rede de textos, gostaria de voltar à estrofe final de «Filmagem» e ao filme que, na éfrase do poema, o leitor é convidado a imaginar. Ora, a escrita de Luiza exige duas operações de leitura coordenadas. Por um lado, a poesia submete a eventual unidade de acção a uma multiplicação de imagens descontínuas; em vez de seguir uma peripécia una, o leitor alucina um filme mental formado por múltiplos planos quase independentes: «Pulmão arpado no meu oxigénio, parando / a meio do ar incendiado» ou «incêndio no teu pêlo». Em si mesma, cada imagem implica o movimento e o devir, mas a sequência de imagens não pretende descrever uma acção teleológica, a evolução para um clímax, uma trama complicada entre indivíduos identificáveis. Nenhum simples enca德amento de verbos, de acções, de *strip-tease*; mas sim sequência de visões, soberania de cada visão. Por outro lado, cada imagem gera uma escala própria. E quando o leitor lê os versos «Pulmão arpado no meu oxigénio, parando / a meio

do ar incendiado», é convidado a alucinar um grande plano, a escala sublime de um pulmão que ocupa todo o espaço. Tal como, no fim do poema, ocupa todo o espaço «o novo astro a pôr-se / no meu púbis».

Ora, a escala não existe em si mesma: ela depende da escrita, da sequência de imagens, movimentos, devires, dos planos que a escrita leva o leitor a alucinar. Nesse sentido, nada é mais frágil do que uma escala, e o tamanho dos objectos resulta, em cada instante, das muitas operações de escrita. Quero dizer: o poema é uma definição da escala, e o próprio erotismo depende das proporções experimentadas. Vejamos um exemplo extremo. Em *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, Slavoj Žižek define o século XX como a época histórica que sofreu por excelência a perda da experiência do Real: numa matriz lacaniana, o Real é inacessível ao sujeito preso no universo simbólico; numa matriz marxista e benjaminiana, o Real é inacessível ao ser humano alienado pelo capitalismo global. Donde diversas procuras desesperadas de experiência do Real, que vão da guerra segundo Jünger ou do excesso segundo Bataille até à soberania do erotismo num filme como *Ai no Korîda (O Império dos Sentidos, 1976)* de Nagisa Oshima. De seguida, Žižek coloca uma hipótese:

a figura suprema desta paixão [pelo Real] não será aquela que os *sites* Internet de *hardcore* nos propõem quando nos convidam a observar o interior de uma vagina do ponto de vista da microcâmara instalada na extremidade de um vibrador...? É nesse ponto extremo que se produz a inversão: quando nos aproximamos de mais do objecto do desejo, o confronto directo com o real da carne nua transforma o fascínio erótico em repulsa (Žižek 2006: 22).

Eis-nos, de novo, perante a questão da escala, ou de um grande plano grande de mais, paradoxalmente desmesurado: como na violência segundo Bataille, já não se trata sequer de representação, mas da tentativa de presentificação da própria coisa obscena, isto é, aquém ou além da cena, poética ou fílmica. Já não se trata de dar a ver, e ainda menos de dar a fantasiar: trata-se, antes, da vontade

histórica de devir o próprio ponto de vista *hardcore*, em direcção ao *core* duro do Real. Além disso, a presentificação pretende aceder ao carácter único da coisa obscena, mas através do controlo técnico e em série: uma micro-câmara num vibrador provoca mecanicamente a excitação, o absoluto inefável do Real é também a produção técnica de um estímulo automático... Donde um paradoxo, segundo Žižek: «quando nos aproximamos de mais do objecto do desejo, o confronto directo com o real da carne nua transforma o fascínio erótico em repulsa». Seria preciso interrogar com mais demora esta «repulsa»: comprová-la, explicá-la, perceber em que circunstâncias ela toma o espectador — e, do mesmo modo, seria preciso estudar o espectador, suas expectativas, fantasias, romance familiar e cena originária, etc., etc. Finalmente, também não sei se existiu «fascínio erótico» prévio, ou se não deslizámos, sem aviso, para o controlo pornográfico. Mas retenho, da leitura de Žižek, a ideia de existir uma demasia, um instante em que «nos aproximamos *de mais* do objecto do desejo», em que a escala do grande plano explode.

Seja essa a definição da pornografia. Da antologia *Poemas com Cinema*, revisito o poema «Filmes pornográficos» de Jorge de Sena, onde há uma «máquina espreitando bem de perto / por ângulos recônditos os gestos, / os orifícios penetrados e / quanto os penetra até que o esperma venha», onde «são vistos como nunca vistos / os actos cometidos ou espreitados», até «o olhar [ser] tornado a mesma máquina / que tão de perto o foi filmar ampliado» (Sena 2010: 70-71); ou, de Alexandre O'Neill, o poema «Pornocine»: «Das cruas sodomias / pé ante pé a câmara se aproxima. / Por ângulos interessantes, / quase se espiritualizam os amantes» (O'Neill 2010: 73).

O filme pornográfico ou pornocine começa no grande plano tecnicamente controlado da «máquina espreitando» ou aproximando-se, a ponto de ela mesma se confundir com um órgão erótico, penetrante (filma-se o que se faz, mas o próprio filmar é um fazer — numa fusão entre o vibrador e a microcâmara, conforme o exemplo de Žižek). Este grande plano obsceno é ameaçado por dois perigos: por um lado, a demasia que transforme o gozo do Real em repulsa, e, por outro, o risco de um «ângulo interessante» que catastroficamente

te «espiritualize os amantes», sugere Alexandre O'Neill. Em suma, até o grande plano obsceno exige uma escala rigorosa, sempre ameaçada por falta ou por excesso, sempre frágil. Quero dizer: a ameaça da falta implica a distância, o plano panorâmico, desinteressado; a ameaça do excesso implica a quase fusão, o desespero de uma imagem que se quer fundir com a coisa real; e já não tenho tempo para uma terceira ameaça, clínica, científica, da distância nem a menos nem a mais, mas que retira ao objecto o desejo. Penso, não em grandes planos do cinema, mas num grande plano de Gustave Courbet: o quadro *A Origem do Mundo* (1866).

Antes de regressar uma última vez a Luiza Neto Jorge, interrogo ainda a escala do grande plano através de Gilles Deleuze. Em *A Imagem-Movimento* (2009: 148-157 e *passim*), Deleuze retoma a descrição do grande plano por Béla Balázs e Jean Epstein, não como a ampliação de um objecto, rosto, parte do corpo no espaço circundante, mas como a abstracção do objecto em relação a qualquer espaço prévio, a instauração do objecto na sua singularidade própria, sem qualquer dívida a coordenadas exteriores. Contra uma descrição linguística ou psicanalítica do objecto parcial, metonímico, castrado, Deleuze pode então propor a desterritorialização radical do grande plano, que inventa um novo espaço-tempo para fazer surgir uma imagem-afecção. Por outras palavras: quando o grande plano interrompe e suspende o contínuo espaço-temporal, inaugura um lugar de micro-movimentos expressivos, a afecção pura.

Assim, à interrogação da escala que desenvolvi até este momento, com a sua inerente fragilidade, a tentação do Real e o perigo da repulsa, será necessário acrescentar a descrição do grande plano por Deleuze. O grande plano, como imagem-afecção, não significa apenas que mudámos de escala, dimensão física, espacial (mudar de dimensão espacial significa apenas espreitar, penetrar, forçar historicamente o Real inacessível ou repulsivo); o grande plano segundo Deleuze introduz, antes, uma escala radicalmente outra, fora do espaço, desterritorializada. Posso acrescentar agora que a proximidade nem sequer é essencial para esse salto no desejo, mas que aí se insinua, por fim, uma nova, última e paradoxal forma de distância.

Regresso a Luiza Neto Jorge, ao fim de «Filmagem». Eis a cena: dois corpos, eu, tu, a realidade imediata e a memória — «Recorda à pressa o que mais sussurrar no teu passado», a enumeração erotizante de memórias: «aquelas manadas que detiveste», virtuais, mas convocadas aqui e agora (e, nesse sentido, presentes: reais). Até o grande plano final, que evoco pela última vez:

As paisagens que foste incendiando só para filmares
o novo astro a pôr-se
no meu púbis.

Jogo erótico: *o novo astro põe-se no púbis*; mas também jogo fílmico: *recorda as paisagens que foste incendiando só para filmares...* A velocidade intensa da escrita de Luiza deixa entender que o jogo fílmico é o jogo erótico, o jogo erótico é o jogo fílmico.

Em suma: este grande plano do fim do poema encontra o Real, sem a perseguição histórica e contraproducente que Žižek denuncia; inventa-se nestes versos um novo espaço autónomo, a singularidade de uma afecção pura. E a nova escala desta imagem constrói-se sobre uma sequência de metáforas: paisagens, incendiando, novo astro, pôr-se. Escala macroscópica do devir de paisagens ou movimento de astros; mas o que realmente define a escala não é da ordem dos tamanhos — e sim da ordem do desejo. E quando o grande plano inventa assim a sua própria escala fora do espaço exterior — uma escala não pudica, nem histórica, nem clínica, mas construída sobre o deslizamento do sentido —, direi então que, na própria filmagem dos corpos reais, as metáforas introduzem a mais subtil e irredutível distância do desejo¹.

1 Muito obrigado à Mathilde Ferreira Neves pelas sugestões bibliográficas. A escrita deste ensaio foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto «PEST — OE/ELT/UI0500/2013».

Referências

- DELEUZE, Gilles. 2009. *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- EIRAS, Pedro. 2013. «Poros, ciclopes, questão de escala», *Constelações. Estudos Comparatistas*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Afrontamento. Pp. 105-123.
- JORGE, Luíza Neto. 1993. *Poesia. 1960-1989*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- O'NEILL, Alexandre. «Pornocine», in Joana Matos Frias, Luís Miguel Queirós, Rosa Maria Martelo (orgs.), *Poemas com Cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp. 72-74.
- SENA, Jorge de. 2010. «Filmes pornográficos», in Joana Matos Frias, Luís Miguel Queirós, Rosa Maria Martelo (orgs.), *Poemas com Cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp. 70-71.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2006. *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio d'Água.



La Jetée (1962), Chris Marker

O corpo em câmera lenta caindo
(depois do filme fez um poema)

JOANA MATOS FRIAS

*o que eu vejo ao lembrar
de você é um buraco.*

só um buraco.

um buraco cegando tudo.

diante do buraco, as hélices desenhando a
cena em pleno ar:

imagina

que desce durante o giro, o corpo em
câmera lenta caindo.

Marília Garcia

Com cinco livros publicados desde o inaugural *Encontro às Cegas*, de 2001, a poeta brasileira Marília Garcia pertence já de forma bastante evidente àquele conjunto mais ou menos suspeito de poetas que, no entender de Christophe Wall-Romana na abertura do seu estudo dedicado à *cinépoesia*, formam uma «comunidade implícita» de escritores, fundada historicamente por Mallarmé (Wall-Romana 2013: 3-4) e muito encorpada nos vanguardismos modernistas, como denunciava o diagnóstico feito por Jean Epstein logo em 1921: «O cinema satura a literatura moderna» (Epstein 1921: 169). Quase cem anos volvidos sobre este juízo, no caso da autora brasileira, como veremos, o processo homológico que Wall-Romana entende ser constituinte basilar do próprio conceito de *cinépoesia* torna-se, na verdade, num mecanismo primordial da criação, não só ao nível da produção poética mas, muito especialmente, no plano da reflexão poeto-lógica de que os seus versos raramente prescindem.

Deixarei de parte, para este efeito, o livro de estreia de Marília Garcia, começando por me concentrar no segundo volume da obra, *20 Poemas para o seu*

Walkman, publicado em 2007. O título, que assumidamente parafraseia o célebre título do poeta argentino Oliverio Girondo, *20 Poemas para ser Leídos en el Tranvía*, de 1922 (conforme esclarecem alguns versos do último livro da autora, *Um Teste de Resistores*, de 2014: 37), instaura no entanto de imediato um regime distinto de relação com a matéria verbal, ao substituir o acto de leitura por um acto de audição, por um lado, e ao converter a imobilidade do leitor que se deixa transportar graças à deslocação do eléctrico na mobilidade do ouvinte que, explorando o seu literal estatuto de *walkman* ou *walkwoman*, pratica uma espécie de *flânerie* contemporânea¹, como de resto explicitou a poeta ao visitar intratextualmente esse projecto também no seu mais recente livro:

Escrevi o livro *20 poemas para o seu walkman*
querendo que o leitor ouvisse os textos o ritmo o andar
daqueles poemas
queria que o leitor sentisse o deslocamento
o literal do *walk-man*
o homem andando
um fio que vai conduzindo as coisas
em cada cena estamos em um lugar diferente

(Garcia 2014: 35)

falei para ele que eu também pensava no *walkman*
com a possibilidade de um mundo em deslocamento
da escuta do mundo em deslocamento
[...]

1 Como lembra Rosa Maria Martelo no seu livro dedicado a *O Cinema da Poesia*, a «modernidade estética, foi, de resto, particularmente sensível ao modo como a emergência de novas técnicas possibilitou novas relações com o espaço» (Martelo 2012: 59).

O rudolfo caesar me disse nesse dia
seu poema tem 15 passos e eu fico sempre pensando
em quantos passos tem cada poema que leio

(Garcia 2014: 37)

Independentemente da nova unidade de medida que aqui se propõe — o *passo* (recordando-nos também que, na origem, o *pé* é a unidade rítmica do poema) —, o factor que verdadeiramente interfere nesta *flânerie*, distanciando-a das experiências similares dos deambuladores urbanos do século XIX e dos três primeiros quartéis do século XX, é, antes de tudo o mais, a escolha do *dispositivo*, termo e conceito muito caro à poeta que, numa breve composição do mesmo livro, *Um Teste de Resistores*, (se/nos) questiona:

Um dispositivo que produza a repetição
pode produzir novas formas de
percepção?

(Garcia 2014: 22)

Trata-se, é certo, do *dispositivo* no seu sentido mais literalizável, aparentemente afastado da significação alargada que lhe conferiu Foucault (cf. Foucault 1980: 194 ss.), mas também da sua interpretação por Agamben (cf. Agamben 2007: *passim*), mesmo que o *walkman* possa ser aqui considerado como um mecanismo que, à semelhança de todos os equacionados pelos dois pensadores e de acordo com a formulação de Agamben, tem a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar ou controlar o comportamento do ser humano ou, neste caso, do *homo viator* convertido em *homo aestheticus* (o que, em certa medida, nos poderia ainda conduzir aos «dispositivos pulsionais» de que preferiu falar Lyotard). Estamos de facto perante uma relação de poder distinta da prevista pelos dois filósofos, com uma particularidade: é que o *walkman* de Marília Garcia funciona como metonímia da linguagem verbal em regime poético, já que a transporta, e apresenta-se também como uma espécie de mediador entre o sujeito e a visão do mundo em movimento — ou a visão em movimento do mundo —, ao

substituir «o som ao redor» (para invocarmos o título do aclamado filme de Kleber Mendonça Filho a que a poeta também faz alusão) pela «banda sonora» escolhida e assim imposta à percepção auditiva. Neste sentido, os *20 Poemas* comporiam assim um «campo de escuta» em confronto e sobreposição com a redundância dos ruídos naturais na sua relação com o «campo de visão», a fim de implantar a poesia como som montado em *contraponto*, numa revisitação bastante surpreendente daquilo que Eisenstein pretendeu atingir com o cinema sonoro. Isto é, o *walkman*, que se oferece ao ouvido, transfigura a experiência física e visual da relação do sujeito com o espaço e a paisagem, colmatando assim a falha que a autora denuncia noutros versos do livro:

uma parte de tudo é fixa
e escapa do campo de visão
e escuta.

(Garcia 2007: 13)

Em última instância, o *walkman* com poesia dentro deve ser assim visto como uma possível concretização, na actualidade, daquilo que Walter Benjamin, num pequeno texto sugestivamente intitulado «Revisor Tipográfico Aju-ramentado» («Vereidigter Bücherrevi-sor»/«Attested Auditor of Books»), designou por «moving script» (Benjamin 1979: 63)², conceito cujo sentido Miriam Bratu Hansen precisou nos seguintes termos, levando assim Wall-Romana a substituir a tradução original do alemão para o inglês por «wandering script» (Wall-Romana 2013: 32):

Mais do que ser simplesmente uma «escrita movente» [*moving script*], *Wandelschrift* implica dois sentidos nos quais a escrita se tornou simultaneamente mais movente e móvel: uma nova mutabilidade e plasticidade da escrita (*Wandel* no sentido de mudança), que anuncia um ressurgimento das qualidades imagéticas, sensuais, miméticas da escrita; e a conotação do verbo

2 Na tradução portuguesa, «escrita convertível» (Benjamin 2004: 27). (N.E.)

wandeln (andar, caminhar, vaguar), que sugere a migração da escrita para o domínio da tridimensionalidade, do espaço público, o que torna a leitura uma experiência mais tátil e distraída (Hansen 1999: 333-334).

Se o princípio estruturante desta experiência pode ser equacionado a partir de um conceito alargado do *travelling*, que assim se amplia da esfera da visão para a esfera da escuta, o que também ressalta desta poética do *walkman* associada ao conceito proposto por Benjamin é o papel determinante da banda sonora na relação que o sujeito estabelece com o seu campo de visão em movimento, o que, na poesia de Marília Garcia, atinge uma significação muito particular em contextos em que o referente do discurso poemático tem uma assumida origem fílmica (cf. Deleuze 1985: 292-341). Vejamos, desde logo, o segundo poema do livro *20 Poemas para o seu Walkman*:

M.A.

*é como o perigoso encadeamento
das coisas murmurou ao sair
da sala.*

antes de filmar
tudo observou a posição do sol naquela
tarde com casas árabes e imaginou
a seqüência dos diálogos
em camadas. quase uma língua em
curvas ou

ficar parado no escuro. as duas diante
da lente não se viam jamais: alternavam
a posição (a de branco
sorria sob o fundo de algas)
depois enquadrou o deslocamento
para hong kong num vôo
atrasado. como seguir tentando um ângulo

inverso se quando passam os dias
tudo piora? como seguir o horário
girado que adquirem depois
de anos de escassez?
sentou num dos bancos
de frente para as duas

(há algo que custa dizer
e não sabe o que é,
um peso geral de
coisas talvez)

de onde vem o nome
patagônia? e os pingüins? como
precisar a seqüência daquelas
imagens? e como fazia para
nadar tão perto das
rochas?

(Garcia 2007: 9-10)

O poema parte de um objecto que lhe é extrínseco e que é convocado desde o título semi-cifrado: *Eros*, de 2004, composto por três curtas-metragens realizadas respectivamente por Michelangelo Antonioni (cujas iniciais dão título ao poema, o que nos levaria a pensar que é o segmento *Il Filo Pericoloso delle Cose* que orienta predominantemente o sentido do diálogo inter-semiótico, como confirmam os primeiros versos), Steven Soderbergh e Wong Kar-Wai. Curiosamente e não decerto por acaso, o primeiro elemento em destaque na sequência discursiva do poema é a matéria verbal, configurada como acto performativo no inicial «murmurou» atribuído ao realizador — como se: murmurou, «faça-se o filme», e o filme fez-se —, mas configurada sobretudo como a primeira camada no desenho interno do filme, já que o mesmo realizador imaginou, não imagens, mas palavras:

antes de filmar
tudo observou a posição do sol naquela
tarde com casas árabes e imaginou
a seqüência dos diálogos
em camadas. quase uma língua em
curvas

Os versos enfatizam uma evidência que o filme ilumina, já que na sua seqüência inicial há um confronto entre o plano da banda sonora constituída pela música e o plano da banda sonora constituída pelas vozes e ruídos emitidos em cena, o que provoca a diferenciação entre as várias camadas sonoras do filme na sua relação com as imagens. Estratégia que se intensifica a ponto de, nas cenas finais, a banda sonora musical se transformar na própria configuração do erotismo que o filme pretenderia re- ou apresentar: «quase uma língua em curvas». Mas o que os versos também enfatizam é a inviabilidade do carácter linear do significante poético face à possibilidade não-linear da banda sonora fílmica, que se pode executar por camadas sobrepostas: por oposição ao que sucede na escrita, como lembra Francis Vanoye no estudo *Récit Ecrit, Récit Filmique*, no diálogo fílmico o sujeito da enunciação é designado pela imagem; a voz e os gestos informam o espectador; e os ruídos e as falas podem sobrepor-se (cf. Aumont & Marie 2013: 205). O que talvez explique o enorme fascínio que, a partir deste texto, a poesia de Marília Garcia claramente manifesta pela presença e/ou ausência da componente não-visual do objecto fílmico, como se torna flagrante nos exemplos que se seguem:

DUAS VOZES

II. *En extraneza de mundo*
no carro metal-chispante
seus cílios riscando o ar
denso e cada um ensimesmado.
estranharam-se em silêncio durante
tanto tempo (essa cidade nasceu
de uma série de erros e derrotas) na

película pareciam dizer: como você
suportou todos esses anos?
[...]
dizer aterrar é melhor do que
aterizar nesse lugar
e ficar parada numa esquina
à espera do código

(Garcia 2007: 45)

CLASSIFICAÇÃO DA SECURA

II
alguém que não consegue se mover
e uma semana de vozes cortadas, deve
se acostumar aos movimentos em câmera
lenta, à descida pela escada em
espiral:
recorta os sons de cada
quarto e apaga as perguntas que
mais detesta responder. como aquela
noite no ônibus, ruídos do rádio e
pedaços de frases atiradas,
sempre girando as horas.

(Garcia 2007: 47)

DO OUTRO LADO DA TELA

I.
acontece de estar
num deserto de estar num
lugar inclassificável ao vê-lo
cruzar a praça arrastando
uma rede árida de memória no

momento em que o apito marca
os passos e você levanta a mão
para falar
como se precisasse
de um impulso ou se dissesse
*que hacen falta los subtítulos
al hablar.*
[...]
o máximo que já esteve
do outro lado
do oceano: o máximo
de distância através da tela, a imagem
embolotada que tenta chegar
mas é lento e cortado, um filme
antigo sem voz

(Garcia 2007: 67-68)

Sugestivamente, as ocorrências transcritas, incidindo cada vez mais sobre a ausência (e não a presença) da componente verbal na película («pareciam dizer», «vozes cortadas», «fazem falta os subtítulos», «um filme antigo sem voz», remetendo-nos para uma leitura possível do aforismo de Robert Bresson segundo o qual *o cinema sonoro inventou o silêncio*), se i) por um lado agudizam o efeito do *corte* (termo a que já voltaremos) e a significação em aberto que a ausência da camada linguística necessariamente suscita, como sintetizará a poeta em versos de um outro texto:

depois levanto um braço o guarda-chuva preto
moldura para descongelar cada um dos 24 degraus
para descongelar a ordem do verso seguinte.
panorâmica, golpe e locutor:

— você vai sempre pelo som?

— que som?

ii) por outro lado, não menos importante, fazem-se acompanhar de uma intencional estética do *ralenti* que parece sustentar a absoluta necessidade da desaceleração rítmica das imagens («movimentos em câmara lenta», «imagem embolotada», «lento e cortado»), que assim podem reconfigurar a experiência da temporalidade mediante um procedimento especificamente fílmico, a que muito invertidamente chamamos, com toda a ligeireza, «câmara lenta».

Sabemos como, desde a escola do movimento puro dos anos 20 do século passado, assente, muito a partir da prática e da teoria de Germaine Dulac, na exploração do ritmo e do movimento, a arte cinemática teve o poder desconcertante de alterar por completo os padrões apriorísticos da relação do sujeito com a *duração*, conseguindo, graças aos meios técnicos, executar aquilo que porventura Bergson num primeiro momento teria considerado absolutamente impossível: a representação do *tempo qualitativo* por meio de um *tempo quantitativo*, procedimento que terá tido certamente a sua síntese mais expressiva nas diversas aproximações do cinema à espaço-temporalidade condensada própria do campo onírico. Em virtude da exploração de um vasto conjunto de possibilidades técnicas oferecidas pela câmara (rápida, não lenta), mas sobretudo do conjunto mais vasto ainda de possibilidades criativas oferecidas pelo trabalho do realizador assente na *montagem*, o cinema ofereceu-se efectivamente, desde os primórdios, como a única possibilidade de *esculpir o tempo*, para usarmos a conhecida metáfora de Tarkóvski, bem como a única experiência na qual, segundo a apreciação de Gilles Deleuze em *L'Image-Temps*, o tempo nos é dado como percepção. Razão pela qual, de resto, começou o cinema muito cedo a ser equiparado à poesia, como aconteceu no número especial de *Les Cahiers du Mois* de 1925 onde foram divulgados alguns *cinemas-poemas* de Phillippe Soupault e onde Beucler afirmava peremptoriamente que «o filme poderia tornar-se o poema por excelência porque se situa na duração pura» (*apud* Virmaux 1968: 258), glosando assim a tipologia anteriormente proposta por Epstein no estudo de 1921 a que já aludi, onde o cineasta aproximava as duas artes também por meio da «estética da sucessão» e da «estética da rapidez mental»:

Nas ILUMINAÇÕES de Rimbaud, uma média de uma imagem por segundo de leitura em voz alta; nos dezanove poemas elásticos de M. Blaise Cen-

drars, a mesma média; talvez ligeiramente mais baixa. Por outro lado, em Marinetti (italiano), não encontramos mais do que uma imagem por cada cinco segundos. A mesma diferença que nos filmes (Epstein 1921: 175).

Ora o que o *ralenti* vem introduzir nesta percepção é justamente o efeito de *quase-pausa* que por sua vez confere um estatuto fático à imagem, forçando o olhar a deter-se nela a partir de um procedimento analítico que decompõe os corpos e os espaços em cena, alterando a própria percepção do movimento e a autonomia expressiva do gesto, o que justifica a utilização no mundo anglófono do mais rigoroso «slow motion» (cf. Virilio 1994). Quando Marília Garcia invoca a «câmera lenta», portanto, há uma declaração estética, de raiz verbal, que parece afirmar a possibilidade de a própria linguagem em regime poético confrontar não só a temporalidade quotidiana como a temporalidade original do filme que se vê, o que não deixaria de se oferecer a uma interpretação de alcance também ideológico. No caso desta obra e dos diversos diálogos que ela estabelece com o universo cinematográfico, não admira que um tal apreço manifesto por esse procedimento acabe assim por conduzir à aparição no poema de uma obra-prima fílmica cuja composição se funda justamente na quase total imobilidade das imagens e da sequência fotogramática, *La Jetée*, de Chris Marker:

6.

o filme *la jetée* do chris marker
é todo feito a partir de fotografias imagens fixas
que vão passando pouco a pouco
como um filme antigo
o cinema hoje também é feito a partir de imagens fixas
mas são usadas 24 imagens por segundo
o que produz a ilusão do movimento
no filme do chris marker
ele usa a mesma imagem por vários segundos
deixando o espectador ver as imagens fixas
ele chama esse filme de *fotonovela*

uma linha aos olhos é uma sequência
de pontos

(Garcia 2014: 19)

22.

o filme *la jetée* do chris marker
é todo feito a partir de fotografias imagens fixas
que são repetidas por vários segundos
e dão a ideia de uma fotonovela
há uma única cena em movimento no filme inteiro
nessa cena
a mulher do passado
[...]
ela acorda e olha para a
câmera

(Garcia 2014: 38-39)

O exercício ecfástico executado sobre a obra-prima de Marker, que tecnicamente pareceu fazer recuar o processo cinematográfico aos primórdios da cronofotografia de Muybridge e Marey, vem realçar dois elementos que, num outro poema do livro *Um Teste de Resistores*, são reconduzidos à teoria produzida por Giorgio Agamben sobre a montagem, a partir da análise do cinema de Guy Debord. De acordo com a proposta de Agamben, explicitamente convocada por Marília Garcia no seu último livro, as duas «condições transcendentais da montagem» seriam a *repetição* e a *paragem*, a que a poeta prefere chamar *corte*, responsáveis, no cinema contemporâneo, por a montagem se exibir enquanto tal. Se, no entender do pensador italiano, esta repetição não é, de modo algum, «o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna», já que a «força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi», pelo que «repetir uma coisa é torná-la de novo possível», o certo é que a «paragem», entendida como «o poder de interromper», é aquilo que nos mostra, e as palavras são de Agamben, «que o cinema está muito mais próximo da poesia

que da prosa»: «Poderíamos retomar a definição de Valéry», propõe Agamben, «e dizer do cinema, pelo menos de um certo cinema, que é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido» (Agamben 2004: 317). Ora, é esta «potência da paragem» que, se está no corte subjacente ao trabalho do enquadramento e da montagem, está também nesse despertar da personagem de Marker que, no final da cena e do poema, «acorda / e olha para a / câmara», num procedimento quase anti-cinemático, já que neste filme a imagem-movimento, única, é que se apresenta como interrupção, como corte. Trata-se de um procedimento equivalente, apesar de não idêntico na forma da expressão, ao que a poeta destaca na sua leitura de *Pierrot le Fou*, de Godard:

1.

no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard
tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne
estão fugindo em um carro conversível vermelho
por uma estrada ensolarada
no litoral sul da
frança

nesta cena de *pierrot le fou*
a câmara filma os dois a partir do banco de trás do carro

nesta cena de *pierrot le fou*
o ponto de vista do espectador é de quem está de fora
porque os dois estão de costas para a câmara
apesar disso a estrada vai se abrindo à frente
e o movimento carrega todo mundo pra dentro da história

nesta cena de *pierrot le fou*
o diálogo que ocorre entre ferdinand e marianne
tem um tom bastante leve
para a gravidade do assunto

eles discutem o que farão agora
depois de fugirem juntos depois que ele largou mulher e filha
depois de se envolverem com tráfico de armas
com um assassinato e de roubarem este carro
ferdinand quer parar em alguma praia tranquila
e ficar com marianne por um tempo
ferdinand diz mais de uma vez que está apaixonado
mas marianne responde que eles precisam de dinheiro
ela sugere que procurem seu irmão para conseguirem grana
e poderem ir para um hotel chique se divertir

nesse momento ferdinand se vira
olhando para trás na direcção da câmara
e diz — *estão vendo*
ela só pensa em se divertir
marianne se vira também olhando para trás
na direcção da câmara
e pergunta pra ele — *com quem você está falando?*
ao que ele responde — *com o espectador*

esse curto diálogo de *pierrrot le fou*
contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
a dimensão da *montagem* no cinema
a mídia que poderia passar despercebida
no produto final
irrompe no filme criando uma descontinuidade

o que sinto ao pensar em você
ela disse
é um furo

se penso na poesia
quais recursos ao lado do corte
poderiam contribuir para tornar o poema
um poema?

(Garcia 2014: 13-15)

Sabemos que este «furo» transgressivo é da ordem da metalepse — aquela «entorse» no pacto de representação (cf. Pier & Schaeffer 2005) —, conceito sobre que não me irei deter aqui por se encontrar devidamente problematizado e aprofundado no ensaio de Rosa Maria Martelo publicado neste volume. Interessa-me então, neste momento, a *interrupção* ou o *corte* que a própria poeta opera, ao provocar um (sobre)salto da análise fílmica para a reflexão metapoética,

se penso na poesia
quais recursos ao lado do corte
poderiam contribuir para tornar o poema
um poema?

Quer dizer: é a partir do cinema que Marília Garcia pensa o poema — a *elipse* e o *loop* — como se torna evidente ainda numa outra composição:

3.
giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e *repetição*
parece que o giorgio agamben

está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
e *repetir* para pensar na poesia
corte e repetição

gertrude stein diz
que não existe repetição
mas *insistência*

(Garcia 2014: 16)

Em termos muito práticos, a poeta accionou estas duas operações ao ser desafiada a prestar uma homenagem a Ana Cristina César, por altura da publicação recente da obra poética completa da autora de *A Teus Pés*. A partir dos exemplos de corte e repetição em poesia fornecidos por autores como Oswald de Andrade (cf. Garcia 2014: 21-22), Marília reorganizou os versos do livro de Ana Cristina César por ordem alfabética, assim compondo a partir de «um jogo de leitura» e de uma personagem de Joseph Brodsky o texto «a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente» (cf. Garcia 2014: 33, 41 ss.). Em seguida, preparou um vídeo a partir desse poema, com base no recorte e na remontagem de excertos do filme *Je, Tu, Il, Elle* de Chantal Akerman, num processo que também sintetizou em verso:

o filme parecia um banco de dados
queria pegar uma imagem
que dialogasse com o poema
mas trazendo dele rastros restos
uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
[...]
montar repetir avançar

(Garcia 2014: 34)

O filme do filme e dos poemas, *A Garota de Belfast ordena A Teus Pés alfabeticamente*³, à semelhança do que leva a cabo Godard num processo que nos é bem familiar, substitui os intertítulos próprios do cinema mudo (que seriam eventualmente equivalentes à pontuação de um poema, de acordo com o que chegou a sugerir Epstein; cf. Wall-Romana 2013: 39) pelos *intratítulos*, que, ao integrarem o texto escrito na própria imagem, levam a cabo, não um corte ou uma interrupção entre as imagens, mas um furo *na* própria imagem (Wall-Romana 2013: 41).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. 2004. «Difference and Repetition: On Guy Debord's Films», in Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge: MIT Press.
- AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Qu'Est-Ce Qu'Un Dispositif?*. Paris: Rivages.
- AUMONT, Jacques & Michel, MARIE. 2013. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia.
- BENJAMIN, Walter. 1979. «Attested auditor of books», *One-Way Street and Other Writings*: Norfolk: Lowe & Brydone.
- BENJAMIN, Walter. 2004. «Rua de Sentido Único», *Imagens do Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp. 7-69.
- BRESSON, Robert. 2001. *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles. 1985. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. 1989. «Qu'est-ce qu'un dispositif?», in *Michel Foucault. Rencontre Internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris: Seuil.
- EPSTEIN, Jean. 1921. *La Poésie d'Aujourd'hui: Un Nouvel Etat d'Intelligence*. Paris: Editions La Sirène.
- FOUCAULT, Michel. 1980. «The confession of the flesh» (entrevista), in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon.
- GARCIA, Marília. 2007. *20 Poemas para o seu Walkman*. Rio de Janeiro: 7letras | cosacnaify.
- GARCIA, Marília. 2014. *Um Teste de Resistores*. Rio de Janeiro: 7letras.
- HANSEN, Miriam Bratu. 1999. «Benjamin and cinema: not a one-way street», *Critical Inquiry*, n.º 25. Chicago: University of Chicago Press.
- LYOTARD, Jean-François. 1973. *Des Dispositifs Pulsionnels*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- MARTELO, Rosa Maria. 2012. *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta.
- PIER, John, & Jean-Marie, SCHAEFFER (dirs.). 2005. *Métalepses: Entorses au Pacte de la Représentation*. Paris: Éditions de l'EHESS.
- VANOYE, Francis. 1979. *Récit Écrit, Récit Filmique*. Paris: CEDIC.
- VIRILIO, Paul. 1994. *La Machine de Vision*. Paris: Galilée.
- VIRMAUX, Alain. 1968. «La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.º 20.
- WALL-ROMANA, Christophe. 2013. *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham University Press.

3 O filme pode ser visto no canal de Marília Garcia no Youtube: <https://youtu.be/BA4UgPVVwIQ>



Autografia (2004), Miguel Gonçalves Mendes

Acusar a marca de uma passagem: breves notas suscitadas por *Autografia: Um Retrato de Mário Cesariny*

EMÍLIA PINTO DE ALMEIDA

As notas que se seguem, pensadas a propósito de *Autografia: Um Retrato de Mário Cesariny* (2004), pouco terão a acrescentar a seu respeito, íntegro «acto testemunhado» (Cesariny 1966: 12) encetado por alguém que se despede: o *prestidigitador*, apesar da pompa, de algumas habilidades de última hora e, mesmo, do chapéu, prepara-se enfim para sair de cena¹. A audiência que solicita, em primeira, segunda ou terceira mão, vai tomando conhecimento do tom geral do espectáculo (a decorrer em três andamentos) que Miguel Gonçalves Mendes, cúmplice no número proposto, torna viável. Quase sem denunciar a sua intervenção — isto é, também, a sua própria assinatura —, dir-se-ia sobretudo protocolar, qual insólita *partenaire*, os passes do velho mestre, confiando ao espectador a dádiva dessa «autografia» assistida². Dádiva extrema, que denuncia o truque, o artifício em que consiste, ao mesmo tempo que o resgata e reinveste.

Desarmados, porque, em todo o caso, apanhados de surpresa — falarei agora em nome do público, ficcionando uma hipótese de leitura decorrente da minha experiência pessoal como espectadora —, emudecemos diante da veemência d'«a morte a trabalhar». É Cesariny quem, a dada altura (ao minuto 0:10:15), profere esta fórmula — rememorando «la mort au travail» de Cocteau? E será sob o signo

-
- 1 A pompa a que aludo, hipostasiada numa cartola surrealista, faz-se notar tanto visual como sonoramente: há púlpitos improvisados, palcos de circunstância, holofotes, estrelas; ouvem-se cornetas, uma orquestra, samba, aplausos, rugidos de leão...
 - 2 Apetece repetir, mimando o efeito expansivo ou difundido, propagado, dessa autografia assistida, diferida, apanágio de toda a obra de arte («na era da sua reprodutibilidade técnica»): «a dádiva dessa autografia assistida», «a dádiva dessa autografia assistida», «a dádiva dessa autografia assistida»... Para além disso — decerto por vício exegético —, apetece lembrar ainda que «autografia» é, desde logo, um nome possível para «assinatura», marca mediante a qual, depois de inscrita, a «escrita própria» se destina a outrem e se desdobra em «escrita outra», ou seja, se altera e se despropria.

dela que, a partir desse instante, receberemos tudo quanto o filme mostra. Sem darmos verdadeiramente por isso, passamos de espectadores triviais a espectadores em último grau, isto é, a «espectadores elevados ao quadrado» ou «ao cubo», a espectadores exacerbados, se é lícito considerar a morte — que, antes do derradeiro golpe, não pode senão manifestar-se enquanto representação — como «ficção suprema».

O *voyeurismo* radical ao qual, nessa medida, somos sub-repticiamente sujeitos não choca, porém, o nosso escrúpulo nem ameaça, tão-pouco, uma certa distância (especulativa) que nos resguarda, mantida através da meticulosa e sofisticada mediação de Miguel Gonçalves Mendes ou da qualidade ritualizada, teatralizada, estilizada, da prestação de Cesariny — lúcido até ao tutano do papel que desempenha³. Logro indevido? De maneira nenhuma.

O íntimo processo ali desvelado (ao minuto 0:02:54, os seus olhos fechados são exemplo dessa intimidade feita partilha, *performance*) funciona, afinal, como uma espécie de ampliação magnificada da cena que nos oferece, mesmo que evitemos reconhecê-lo, qualquer filme, qualquer fita. Não escrevera, de forma lapidar, Roland Barthes (2010: 93) sobre a conivência da película fotográfica com os sudários ou as mortalhas? Não lembrara André Bazin (1958: 68) a especificidade cinematográfica da morte ou a morte como acontecimento especificamente cinematográfico? Não reforçaram, na esteira de ambos, tantos outros críticos e historiadores a característica indicial dos meios analógicos, que os torna, em si mesmos, relíquia de sujeitos ou situações entretanto passadas, irremediavelmente perdidas?⁴

De volta a *Autografia* e aos termos desarmantes de Cesariny («a morte a trabalhar») — que ecoarão em jeito de aviso, em jeito de vaticínio —, caberia perguntar como lhes responde Miguel Gonçalves Mendes. Seria abusivo achar-lhes,

3 A propósito da qualidade teatral que refiro, convém lembrar como, citando um aforismo de Teixeira de Pascoas («a criança é a máscara do velho»), a dado momento de *Autografia*, Cesariny meditará acerca da «máscara» — sempre «máscara mortuária» e, por isso mesmo, «máscara da máscara».

4 O digital, sem necessidade da (contra)prova física do rolo ou da bobine, recolocará, a seu modo, estas e outras questões.

retrospectivamente, na sequência que ainda pertence ao «Prólogo» e se inicia ao minuto 0:01:52, abrindo o filme, um correspondente icónico potente?

Eis o homem (*ecce homo*): grandes planos entrecortados, fragmentados, do rosto, de um ombro. As costelas, o esqueleto insinuando-se sob a leve camisola interior, de manga cava. Uma mão, o busto, um braço lasso. *Close-up* sobre a respiração, o tórax, a transpiração. A nudez da pele, manchas e sinais. A magreza, o corpo exposto. Índices de velhice ostentados, pungentes de tão evidentes. O cansaço. Diante da impossibilidade de reproduzir o conjunto dos fotogramas visados ensaia-se esta enumeração, sugerindo que o «retrato de Mário Cesariny», anunciado no subtítulo de *Autografia*, possa também guardar, do exemplo da história da pintura, a vaga ressonância de uma *vanitas* barroca⁵.

Face a tamanha exposição, o pudor que qualquer um sentirá convida, de facto, à reserva. Como se, por mor da singularidade do espectáculo em causa, a nossa condição de espectador fosse efectivamente enfatizada — exacerbada, dizia há pouco —, apelando ao retraimento que a escuridão da sala de cinema, mais do que nenhum outro contexto, favorece.

A propósito da morte, noutra parte já havia avisado o «autoractor»:

a morte morte mesmo entra pelo tecto
tum
recondução do corpo ao estado de corpo
comissura dos lábios e da calíça

(Cesariny 2004: 91)

É certo que, pelo meio, nos vamos distraíndo da sua iminência tutelar. Afinal, exibem-se, relembram-se, modos de entreter e relançar os tempos, que permitem voltar atrás, andar para a frente, reverter, converter, reconverter. Penso em modos ou estruturas que conservam o ritmo, redentor e alucinante, dos per-

5 Em benefício desta interpretação — na qual não interessa todavia demorar demasiado —, recorde, no filme, a presença simbólica de um relógio de cabeceira, «tictactecendo», ou de um jarro de orquídeas, murchando.

manentemente renováveis ciclos da infância, e que comparecem neste filme: o carrossel; a roda da feira popular; a cantilena («era ainda pequenina, era ainda pequenina...»); a «máquina de passar vidro colorido» (caleidoscópio ou lanterna mágica?) do poema que deu o mote a Miguel Gonçalves Mendes e que inaugura *Autografia*; ou, de resto, o cinema, semelhante a eles na sua propensão feérica e iterativa, que aqui convoco para sublinhar o que pode ser lido como um apontamento meta-reflexivo.

De que falo, ao certo? O motivo do círculo, do redopio ou do ritornelo infantil introduz, com subtileza, um princípio onírico que subverte e torna indiscerníveis as esferas do real e do possível, da memória e da ficção, da percepção e da fantasia, do vivido e do imaginado, da invocação e da evocação, do extinto e do impendente, quebrando assim a exiguidade da linearidade temporal, e indicando a emergência de uma temporalidade paradoxal, heterogénea. Já se sabe, o encadeamento das imagens cinemáticas — reproduzíveis e passíveis de reproduzir indefinidamente — contraria a inexorabilidade do tempo cronológico, e propicia esse pequeno prodígio que é o de, sem termo, deixar surgir e bailar os fantasmas. Não apenas apresentá-los como fazê-los aparecer outra vez. Desaparecer e reaparecer outra vez.

O filme encena, aliás, toda uma série de jogos de *prestidigitação* afins em várias sequências, entre as quais uma particular, mostrando o progressivo esbatimento do recorte do tronco de Cesariny sobre um fundo branco até tornar-se pouco a pouco transparente e, finalmente, indistinto em relação a ele. Ou uma outra em que o seu peito se abre, translúcido, sobre as águas do Tejo, resultado de uma transição, por *fade-out*, muito bem conseguida. Ou essa outra, ainda, em que a sua silhueta aparece (desaparece?) projectada sobre o que é já projecção, contra uma parede branca, de uma das suas pinturas — não por acaso, uma figura humanizada, um esboço antropomórfico. Ou, finalmente, aquela sequência, contraponto da anterior, em que, sobre as suas costas se projectam, sobrepostas, imagens voláteis e misteriosas de motivos vegetais e animais.

O que é, no entanto, curioso é que a dimensão testamentária inequívoca de *Autografia* vá a par, ou subentenda, uma reflexão muito mais vasta acerca do tema da passagem, e que, acima disso, o filme deixe importantes pistas para

perspectivá-la enquanto operação artística fundamental⁶. Esta é, claro está, uma das ilações expectáveis do tipo de leitura que proponho, mas não será foruito o vínculo entre «morte», «marca» e «arte» que, a par e passo, aqui se vai desenhando⁷.

*

Fantasma: o substantivo, de origem grega, remete etimologicamente para o fenómeno da aparição. Ser de luz, vagabundo, errático, intervalar. Que melhor designação para o peculiar modo de existência dos vultos de súbito projectados na tela ou no ecrã?

Cesariny parece tirar algum gozo do reconhecimento dessa lógica fantasmática que, sem dúvida, permeia todo o *medium* artístico, embora adquira no cinema a sua variação mais conseguida — porque mais explícita —, ao lidar com corpos vivos, cujo movimento este último captura, virtualiza e infundavelmente restitui, por sortilégio da técnica. A inquietante sequência, que acima referi, em que o poeta submete o próprio corpo à diafanização que Miguel Gonçalves Mendes industria, deixa claro até que ponto o jogo é assumido. Por

6 Esta ideia, que *Autografia* parece apontar, não é alheia ao «pensamento poético» de Mário Cesariny. Com efeito, em vários dos seus textos, o poeta trata com detalhe a questão da «passagem», nomeadamente no conjunto de poemas «Planisfério» — hoje integrando *Pena Capital* —, em que, entre os demais, define a «passagem do anti-mundo, Dante Alighieri», a «passagem de Emile Henri», a «passagem dos amantes justicados», a «passagem a limpo», a «passagem» (apenas), a «passagem de Rimbaud», a «passagem dos elefantes» e a «alegoria do mundo na passagem de Arnaldo Villanova». Analogamente, também a expressão que compõe o título do presente ensaio, «a marca da passagem», é da autoria de Cesariny. Recuperei-a de uma carta que, em Maio de 1969, o autor escrevera a Maria Helena Vieira da Silva. Nela é possível ler a seguinte declaração: «Aparte isto, os meus quadros são coisas horríveis, talvez impossíveis como os poemas. Ou mais ainda. Aperfeiçoei agora a arte de tirar (tudo: as tintas, as superfícies, os volumes). Fazer desaparecer é a minha alegria. Deixar apenas a marca da passagem» (Cesariny *apud* Santos & Soares, 2008: 120).

7 Naturalmente que, a propósito de *Autografia*, muito haveria a dizer sobre a vida — nomeadamente sobre a «política da amizade» que, entre outras coisas, para Cesariny terá sido o surrealismo. Com efeito (não o explicitarei até agora), «Morte» é apenas um dos *leitmotiv* do filme, entre os quais: «Vida», «Amor», «Portugal/Saudade»...

isso atrás, glosando o título do poema, chamei-lhe «autoractor»: o papel que desempenha ao longo de todo o filme transcende em larga medida a simples posição de retratado, e há uma imensa ambivalência, nunca erradicada, quanto à natureza da sua participação. Quem conduz quem? Qual dos dois assiste o outro? E porque tenho vindo a sublinhar a questão da *prestidigitação*, do ilusionismo?

Dir-se-ia que é consentida e perfeitamente consciente a transmutação, a que, por nossa vez, assistimos, do homem de carne e osso em *personagem*, entidade espectral:

Senhor Fantasma, vamos falar

(Cesariny 2005: 126)

O estatuto fantasmagórico do pequeno mundo que cada filme/aquele filme oferece ao espectador — retomamos um argumento desenvolvido à saciedade por Jacques Derrida (Derrida 2001: 77) — é, aliás, declarado, como também é sublinhado o aceno, prometido na arte, a uma posteridade mais ou menos longínqua: «Eu há muito tempo, talvez, que não estou cá», alerta de repente (ao minuto 0:30:04) o sujeito da enunciação, entretanto deveras ausente, que não findará porém de se dirigir a quem acuse a interpelação da sua voz ou dos seus grafos⁸. Honra, assim, a vocação póstuma de todo o enunciado, de toda a inscrição, sobretudo a poética ou artística, capaz de sobreviver ao seu autor, brincando com o tipo aberrante de presença que o cinema lhe outorga, ao fim ao cabo suspendendo a tal despedida que comecei por nomear. Quer dizer, dilatando-a, adiando-a para sempre, até sempre.

O *prestidigitador* prepara-se para sair de cena; isso é inegável. Mas, por interposição de Miguel Gonçalves Mendes, e graças aos «mágicos» efeitos do ci-

8 É ainda a obra de Derrida, e a sua conceptualização da força de ruptura que caracteriza todo o signo, que tenho em mente quando imprimo ao meu argumento o rumo que aqui se prefigura. Leiam-se, nomeadamente, da obra *Marges de La Philosophie*, os ensaios «La différance» e «Signature événement contexte».

nematógrafo, jamais cessará de habitar o estranho intervalo entre «outrora», «aqui», «além» e «agora» que o cinema inventa. Real desrealizado ou irreal realizado? Pouco importará escolher uma das alternativas, sendo mais interessante mantê-las ambas no horizonte, aceitando a sua equivalência ou, mesmo, reversibilidade.

(Mestre Fantasma: Ah, ah, ah!)

Não deixa de ser significativo que aqueles quantos símiles, acima citados, do funcionamento repetido-diferido do cinema marquem presença em *Autografia*. Nem, tão-pouco, deixa de ser relevante a forma como, para além deles, o filme reflecte a sua espectralidade inerente ou, nessa medida, a sua qualidade *surreal* — uso a palavra num sentido quase-literal, pensando ora no assalto do que nunca foi/do que já não é e, por meio do cinema, assoma; ora no sobressalto do real, reduplicando-se numa miríade de possibilidades, a partir de então libertas do contexto inicial, e prontas a seguir um novo rumo, que o cinema, tanto enquanto arquivo como enquanto fábula, também propõe. Recordem-se, oportunamente, alguns versos de «tal como as catedrais»:

Consumada a Obra fica o esqueleto da mesma
e as inerentes avarias centrais
entre o céu e a terra à espera do descanso
[...]

e ela aí vai pelo mar fora cavando a sua avaria!

(Cesariny 2005: 150)

Chega a convencer esta hipótese, que de relance se entrevê, segundo a qual a arte permitiria a autonomização e a circulação perpétua de gestos subtraídos à lei da finitude, emancipados da circunstância original que os desencadeara, proliferando através do tempo e do espaço, e desafiando, se não mesmo questionando, o curso habitual das coisas...

Nada a objectar, no entanto, quando Cesariny se concentra no testamento de Thomas McVeigh, últimas palavras de um condenado à cadeira eléctrica (*Pena Capital*), tomadas de empréstimo a outrem e ali recordadas (ao minuto 0:08:0), em jeito de homenagem. Há como que uma insistência na radicalidade de um momento derradeiro, que o filme teima em não escamotear. E isso independentemente do resto, quer dizer, independentemente dessa vida outra, que continua para lá do biológico, e que corresponderia, *grosso modo*, à força errante da imaginação, dos desejos e dos anseios humanos, durando ou resistindo através da arte⁹.

Nada de subterfúgios, portanto, que valham diante desse destino comum — «esta visão materialista não destrói, antes aumenta, à maneira dos primitivos, a disponibilidade poética», escrevera algures Cesariny (Cesariny 1985: 211). A arte é tanto mais comovente quanto, afinal, gratuita e votada à efemeridade transversal a tudo o que existe:

De nós, ficam os filhos se fazes filhos, ficam livros e pinturas se escreves ou pintas, ficam esculturas, etc...

Não é grande consolação... para mim não é! Porque se houvesse a eternidade era uma coisa, não é? Mas não há. Não interessa quantos milhares de anos, ou milhões de anos, o planeta terra vai levar para explodir, não é? (...) [A]caba tudo por desaparecer, pronto, fsssst! (0:15:33).

Atesta a referida insistência num momento terminal, incontornável, contundente, o extenso obituário de amigos surrealistas, lido por Cesariny sobre fundo vermelho e ao som contínuo de um bombear mecânico evocativo de batimentos cardíacos. A sequência a um só tempo interrompe e enfatiza tudo o que para trás acerca da morte fora assinalado e cumpre uma função catártica na economia do filme (ao minuto 0:43:50):

9 Sigo, a respeito, uma já extensa tradição de autores que defende o comportamento votivo e fúnebre das obras de arte, desde Jacques Derrida, já aqui por diversas vezes convocado, implícita e explicitamente, a Marie-José Mondzain, passando por Régis Debray ou mesmo Georges Bataille.

António Maria Lisboa... suicidado!
Carlos Eurico da Costa... PIDE! PIDE!
Pedro Oom... morto de emoção quando libertaram os presos de Caxias.
Fernando Alves dos Santos... morto no espaço. Morto no mar!
Alexandre O'Neill... morto, morto!
João Moniz Pereira... morto!
Jean-Claude Guimarães... não sei quem é?!
Manuel d'Assumpção... morto!
João Vasconcelos de Pascoaes... morto!
José Sebagg... morto!
Mário-Henrique Leiria... morto!
Ricarte Dácio... morto! Matou a mulher, matou o gato e matou-se a si mesmo. Tenho muita admiração por ele e devo-lhe muito!
João Artur Silva... morto!
Ernesto Sampaio... morto! Porque não sabia viver sem a Fernanda.
Maria Helena Calafate... a noiva alquímica!

Lisboa... para mim desapareceu!
Morreu!
Sem enterro!
Vê-se passar os cadáveres!
Morreu tudo o que eu sabia... via...
Era no café! Ou na rua...

E o que dizer da casa, cujas paredes e recantos vemos serem despidos, acentuando a ideia de despedida latente, que atrás mencionei?

Tudo indica tratar-se de um exercício de despojamento extremo, de doação completa, para que o voo final seja mais solto ou mais livre (1:34:28). Não por acaso, o filme começa e termina com o ecrã clareado, em branco. Ocorre, a respeito, aquele antigo texto, de *Manual de Prestidigitação*, «discurso ao príncipe de Epaminondas, mancebo de grande futuro»:

Despe-te de verdades
das grandes primeiro que das pequenas
das tuas antes que de quaisquer outras
abre uma cova e enterra-as
a teu lado
primeiro as que te impuseram eras ainda imbele
e não possuías mácula senão a de um nome estranho
depois as que crescendo penosamente vestiste
a verdade do pão a verdade das lágrimas
pois não és flor nem luto nem acalanto nem estrela
depois as que ganhaste com o teu sémen
onde a manhã ergue um espelho vazio
e uma criança chora entre nuvens e abismos
depois as que hão-de pôr em cima do teu retrato
quando lhes forneceres a grande recordação
que todos esperam tanto porque a esperam de ti
Nada depois, só tu e o teu silêncio
e veias de coral rasgando-nos os pulsos
Então, meu senhor, poderemos passar
pela planície nua
o teu corpo com nuvens pelos ombros
as minhas mãos cheias de barbas brancas
Aí não haverá demora nem abrigo nem chegada
mas um quadrado de fogo sobre as nossas cabeças
e uma estrada de pedra até ao fim das luzes
e um silêncio de morte à nossa passagem
(Cesariny 2005: 146)

Talvez aquilo que mais impressione em *Autografia*, obra que, segundo creio, gira, justamente, em torno do fenómeno da passagem — de que a «passagem de testemunho», procurei indicá-lo, é só uma das muitas declinações possíveis —,

seja mesmo a abertura à vastidão, ao silêncio, que vai ganhando espaço, de maneira a que possamos ouvir o vento, depois a música (ou seria ao contrário?), e por fim o nada.

Referências

- BARTHES, Roland. 2010. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- BAZIN, André. 1958. «Mort tous les après-midi», *Qu'Est-Ce Que le Cinéma?* vol. 1. Paris: Éditions du Cerf.
- CESARINY, Mário. 1966. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia.
- CESARINY, Mário. 1985. *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CESARINY, Mário. 2004. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim [3.ª edição, aumentada].
- CESARINY, Mário. 2005. *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim [2.ª edição, revista].
- DERRIDA, Jacques. 1972. *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. 2001. «Le Cinéma et ses fantômes», entrevista de Antoine de Baecque e Thierry Jousse. *Cahiers de Cinéma*, n.º 50. Pp. 74-85.
- SANTOS, Sandra & António Soares (eds.). 2008. *Gatos Comunicantes — Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985)*. Lisboa: Assírio & Alvim/ Fundação Arpad Szenes — Vieira da Silva.



Manhatta (1921), Charles Sheeler & Paul Strand

Reconstructing Whitman: para uma revisita de *Manhatta* de
Paul Strand e Charles Sheeler, poema
cinematográfico modernista

MÁRIO JORGE TORRES

Quando, em 1855, Walt Whitman publica a primeira edição de *Leaves of Grass* [*Folhas de Erva*], abarcando apenas 12 poemas, o longo texto «Song of Myself», ainda sem título e não seccionado nas 52 partes que lhe conhecemos hoje, era mais extenso do que todo o resto do conjunto e constituía já um poderoso íman para qualquer futuro reconhecimento de que se tratava de um *work in progress*, em demanda de uma voz única, simultaneamente reflectora de uma América em expansão e precursora de todas as epopeias que o modernismo intuiria, enquanto modos fundamentais de afirmação de uma identidade.

O grande poema do Eu e da contradição estruturante («Do I contradict myself / very well then I contradict myself») já continha, no segmento 33 do que viria a ser a sua versão definitiva, a chave para a compreensão da intrusão do Eu lírico (e épico) nas fulcrais coordenadas da inserção no urbano, bem como da sua projecção para o futuro:

Space and Time! Now I see it is true, what I guess'd at,
What I guess'd when I loaf'd on the grass,
What I guess'd while I lay alone in my bed,
And again as I walk'd the beach under the paling stars of the morning.
(Whitman 1973: 61)

O espaço e o tempo apareciam já, pois, como determinantes de uma estética da repetição exaustiva, do obcecante catálogo, do regresso reiterado a imagens e a nomes de uma geografia mental que se estendia pelo território americano e se originava numa metrópole em construção, numa Nova Iorque tanto histórica como mítica, uma Manhattan que, grafada como Mannahatta, parecia remeter para as suas origens remotas, reclamando uma génese índia, mais mitológica do que real.

No entanto, a grande energia whitmaniana apenas encontraria o seu ponto culminante na terceira edição de *Leaves of Grass*, em 1860, no momento em que o poeta assume, por um lado, a sua dimensão profética de «wander-teacher» e, por outro, a vontade explícita de reagrupar os seus poemas em grupos claramente delimitados e titulados, apontando sobretudo para a complementaridade de dois bem sinalizados vectores: a celebração da camaradagem (ou *camaraderie*) em «Calamus» (uma releitura moderna que passa, como me parece óbvio, pelo crivo modernista que privilegia conotações homoeróticas e acentua o cariz fálico do título¹) e o elogio da procriação em «The Children of Adam». E é precisamente no contexto celebratório e excessivo de «Calamus» que encontramos a primeira pequena *city symphony* (*sinfonia da cidade*) que quero respigar da obra do bardo americano, «City of Orgies» (de início sem título, apenas com o número 18, e, a partir de 1867, tal como a conhecemos hoje). Mesmo sob a máscara retórica e algo megalomáfrica de uma anáfora negativa que aspira a sublimar e elevar o Ego do poeta-enunciador, com variações mínimas («not», «nor»), os versos 3, 4 e 5 apontam para uma incontestável apologia do espectáculo exposto da cidade, numa dimensão que parece prenunciar estratégias fílmicas: «Not the pageants of you, not your shifting tableaux, your spectacles, repay me, / Not the interminable rows of your houses, nor the ships at the wharves, / Nor the processions in the streets, nor the bright windows with goods in them». Com a cidade nomeada em evidente apóstrofe («Not Those, but as I pass O Manhattan, your frequent and swift flash of eyes offering me love»), o enunciador usa-a como radical personificação do amor carnal em quase metonímica transferência de atributos, destinada a recompensar o Eu do seu próprio contacto físico (e fálico): «Lovers, continual lovers, only repay me» (Whitman 1973: 125-126).

1 Cálamo é uma cana aquática, assim alegadamente designada a partir do mitológico Kalamos, cujo amor por outro jovem, Karpos, afogado no rio Meander, enquanto ambos nadavam, o teria levado, por amor do amante perdido e para dar asas à sua dor, a deixar-se igualmente afogar, tendo-se transformado em fálica planta que, tocada pelo vento, daria voz a um perpétuo murmúrio de lamentação. Para uma breve contextualização histórica do homoerotismo no poeta, veja-se o texto introdutório de David Groff a um álbum antológico, por ele seleccionado, de «Calamus» com ilustrações de fotografos contemporâneos (Groff 1996: 6-8).

Cinco anos depois (1865), Whitman publica *Drum-Taps*, a colectânea dos seus poemas de guerra, e nela inclui o que surge como o espelho refractor de «City of Orgies», seu duplo e par metamorfoseado pelo desejo incontroverso da lírica bélica, «City of Ships» (17 versos em vez dos 9 da sua contrapartida orgiástica). O tom muda, as apóstrofes multiplicam-se, embora o objecto explícito da invocação desapareça — Manhattan apenas surge subentendida — e seja substituído pela proliferação, retoricamente estratégica, de uma espécie de abstracta obsessão («city»), com 12 ocorrências, aliás abrindo e fechando o texto poético: «City of ships» (v. 1); «War, red war is my song through your streets, O city!» (v. 17). No verso medial, o v. 9 («Proud and passionate city — mettlesome, mad, extravagant city!»), a múltipla adjectivação e a dúplice carga aliterativa dão conta da transformação necessária, imediatamente depois do transposto registo arquitectónico possível, a dominar a primeira parte — «City of wharves and stores — city of tall façades of marble and iron!» — v.8. No verso seguinte, o v. 10, arranca a invectiva bélica que explica a correspondência falhada com as orgias poéticas (e não só) do passado recente: «Spring up O city — not for peace alone, but be indeed yourself, warlike!» (Whitman 1973: 295). O erotismo lírico transformara-se em belicosidade; Eros desencadeara Thanatos.

E, no entanto, é deste canto de guerra («now the drum of war is mine») que emerge o primeiro intertítulo («City of the world / (for all races are here) // City of tall facades / of marble and iron // Proud and passionate city») que instrumentaliza o poeta como bardo condutor do poema cinematográfico que o fotógrafo Paul Strand e o pintor (também fotógrafo, mas de menor amplitude) Charles Sheeler concebem para homenagear a cidade de Whitman, *Manhatta* de 1921, retrospectivamente a primeira das *city symphonies* de uma nova arte, a arte da montagem e da colagem de segmentos, da descontinuidade e da contiguidade ilusória, da virtualidade material das imagens projectadas, ou seja a arte modernista *par excellence*. De uma forma óbvia, os *cinéastas* não citam mas colam (a *collage*, sem ser exclusivo privilégio estético dos modernistas, funciona como um dos seus métodos preferenciais de transfiguração) partes dos versos 4, 8 e 9, este o referido verso medial, embora truncado e reduzido ao primeiro hemistíquio (o mesmo acontecendo, de certo modo, com o verso 4 que, embora esteja transcrito

na íntegra, fecha o texto parentético [curial artifício retórico da poética whitmaniana] que, no poema original, se desdobra no verso seguinte). Tal constitui, aliás, um particular modo de operar a cesura, uma vez que o verso livre whitmaniano amiúde se aproxima de uma prosa poética, implodindo as regras da tradicional escansão anglo-saxónica e ancorando-se numa extensão do fôlego prosódico, que favorece uma constante recomposição da unidade-verso.

O intertítulo inicial segue a norma estabelecida pelo filme e inscreve, portanto, os versos assumidos como renovadas unidades coesas, sem marcas de alteração, nem sinalização de cortes contra um fundo desenhado de uma Manhattan exibindo o paradigmático *skyline* do início dos anos 20. Se, por um lado, se aceita a depurada escolha do poema de guerra como parcial iniciador do percurso, porque a Guerra da Secessão assinala a charneira da nova América Imperial em que o Norte industrial e desenvolvimentista esmaga o Sul agrário e aristocrático, por outro lado, «City of Ships» nunca aparece mencionado como fonte escrita de um outro texto, curiosamente amalgamado em «Mannahatta», único poema de Whitman identificado no intertítulo inicial que contém uma espécie de genérico e de aviso à navegação, na versão restaurada do filme que estou a utilizar, com banda sonora moderna do compositor e *songwriter* Henry Wolfe (e a colaboração de Phil Carluzzo). Com efeito, e uma vez que se perdeu o negativo do filme, têm circulado inúmeras cópias, algumas das quais elidem um importante intertítulo, também com o mesmo fundo estilizado da Manhattan dos arranha-céus prenunciadores da arquitectura *art déco*, declarando taxativamente: «A Study of the Modern Babylon-on-the-Hudson Inspired by Walt Whitman's Poem "Mannahatta"».

Num pequeno mas esclarecedor artigo, resultante de uma comunicação integrada num conjunto de reflexões sobre a cidade e as expressões do urbano no cinema («Art of Comparison: Cinematic City 2014», com o sintomático título de «City Symphonies: Manhattan as a Contradictory Babylon of the Modern Times», divulgado na Internet a 13 de Abril de 2014, no que parece resultar num dos raros interessantes blogues cinematográficos), Alma Felic assume esta espécie de unicidade poética e detecta a sua função:

É notável a compactação de diferentes formas de arte combinadas nesta obra: para além da fotografia, da arquitectura e da imagem em movimento, os dois cineastas usam a literatura na forma de intertítulos baseados no poema de Walt Whitman, que fornece o ritmo para a organização do filme em vários capítulos que estruturam — como as partituras musicais adicionadas mais tarde — a percepção dos espectadores das paisagens urbanas (Felic 2014).

Ora, o que complica esta leitura é precisamente o facto de os referidos intertítulos começarem por reformular, como vimos, «City of Ships», quando, por outro lado, um olhar minimamente informado sobre o cânone whitmaniano permite identificar não um mas dois poemas intitulos «Mannahatta» — um mais longo (20 versos), o único que nos interessa aqui (Whitman 1973: 474-475), contemporâneo de «City of Orgies» na integração no colectivo de «Leaves of Grass» (1860, embora apenas ganhando a sua forma definitiva, bem como a sua integração num novo segmento temático, «From Noon to Starry Night», na edição de 1885); e um outro, curtíssimo, pouco conhecido e pouco estudado, publicado inicialmente, em 1888, no *New York Herald*, e adicionado logo de seguida à obra em progresso numa espécie de anexo, «Sands at Seventy» (Whitman 1973: 507). O que significa, pois, esta aparente incongruência textual? Basicamente que a construção dos intertítulos não obedece a uma canónica transcrição de um dado poema, mas a uma amálgama de oito poemas diferentes com distintas funções, tanto na determinação da imagem fílmica que desencadeiam, como na relação dos excertos seleccionados com o todo de que foram arrancados. E recordamos que a fórmula utilizada pelos *cineastas* se cifrava no ambíguo «inspirado por», justificando assim toda e qualquer liberdade representativa.

Todavia, ainda antes de entrarmos em consideração com a pluralidade e a dispersão das fontes textuais, queria relevar uma outra transmutação fundamental para nos apercebermos da descontextualização múltipla, operada pelos *cineastas-fotógrafos-pintores*: a Nova Iorque em construção de 1920-21 sobre a qual o filme elabora, do ponto de vista imagético, pouco tem a ver com a metrópole do período da guerra, algures nos anos de 1860. «As fachadas altas» possuíam outra dimensão e conformavam-se mais com uma modernidade da primeira época do ferro e com ornamentos de uma muito diferente gramática decorativa.

Importante se torna também sublinhar que estamos numa era de transição na mutação arquitectónica sofrida por Manhattan, a caminho da reconhecível silhueta dos anos 30 (1938), já que alguns dos edifícios mais emblemáticos só aparecerão no início dessa década, depois da revolução que a *Art déco* operou, a partir de 1925, na geometrização dos acabamentos ornamentais: o Chrysler e o Trump Buildings datam de 1930, o Empire State e o Waldorf Astoria de 1931, o Rockefeller Center de 1933. De qualquer modo, em 1921, o panorama do horizonte nova-iorquino contava já com elementos de valia, tanto em qualidade arquitectónica, quanto em altura: a Metropolitan Life Tower (1909) de inspiração veneziana, o Manhattan Municipal Building (1914), o Equitable Building (1915) e, sobretudo, o carismático Edifício Woolworth (1913).

E chegou a altura de esboçar uma básica descrição estrutural do filme de Sheeler e Strand, tanto no que respeita às suas coordenadas cinematográficas como no que respeita às reconfigurações da poesia de Whitman que as condicionam e precipitam. Num pequeno filme de cerca de 11 minutos existem 12 intertítulos de texto, encerrando o motor da imagem, quantas vezes ilustradora do verso ou versos que a precedem (embora outras vezes jogando com contrastes e contrapontos visuais) e propondo uma espécie de micro-sequências ou, se quisermos, uma curiosa tentativa de figurar 12 minúsculas estrofes fílmicas. Se o excerto montado de «City of Ships» constitui, como vimos já, um intróito, em que se insere o *skyline* da cidade com o barco que passa e a ponte enquanto símbolo maior da mitologia do empreendedorismo americano, uma espécie de plano de conjunto, o segundo cartão, respigado em «The Broadway Pageant» («When million-footed Manhattan unpent descends to her pavements» [Whitman 1973: 242]), inicia o que vai arvorar-se como o esquema programático das sinfonias subsequentes: o decurso de um dia na vida de uma cidade, a partir da amargem de um *ferry-boat*, já com a intervenção de um ligeiro *travelling*, ao cais de onde escoam as multidões que invadem as ruas, os edifícios, os cemitérios (contraposição primária de vida e morte), numa montagem artificiosa, mas com um ritmo muito diferente da vertigem que os formalistas germânicos ou soviéticos haviam de imprimir-lhe no decorrer da década de 20.

Aliás, é um pouco neste sentido que Alexander Graf, num breve mas excelente estudo sobre a relação entre as sinfonias urbanas e as vanguardas, «Berlin

— Moscow: On the Montage Aesthetics of the City Symphony. Films of the 1920's», complexifica o papel do filme como iniciador de uma tradição:

Contudo, não obstante se aplicar em *Manhatta* o formato «do amanhecer ao anoitecer» que se tornaria a norma nas *city symphonies*, e compor um retrato de uma cidade viva, populada por uma mistura de fotografia arquitetural abstracta e sequências figurativas em estilo de documentário, expondo assim a origem de Sheeler na pintura precisionista e a filiação do fotógrafo Strand com o pictorialismo de Stieglitz, o filme não revela um interesse significativo na montagem rítmica ou associativa que caracterizaria as *city symphonies* subsequentes (Graf 2007: 78).

As duas partes seguintes têm uma ideia em comum, um simulacro de *rac-cord* entre a construção dos edifícios de uma modernidade assertiva, com *travel-lings* descendentes que revelam o labor manual (desencadeada por parte do v. 7 de «Mannahatta» — «High growths of iron, slender, strong, splendidly uprising toward clear skies» [Whitman 1973: 475]) e a presença de trabalhadores, máquinas e andaimes, numa elaborada encenação poética do trabalho a que não falta mais uma adequada caução literária do bardo oitocentista, em paráfrase que reagrupa versos e unidades isoladas: «The building of cities, / — the shovel, the great derrick, / the wall scaffold, the work /of walls and ceilings». Desta vez, tratava-se de excertos soltos de um dos poemas não intitulados da primeira edição que, em 1881, ganha a condizente designação definitiva de «A Song for Occupations» (Whitman 1973: 211-219), depois de, entre outros, ter tido títulos como «Poem of the Daily Work of The Workmen and Workwomen of These States» (1856) ou «To Workingmen» (1867)². E os trabalhadores apareciam filmados em estruturas geométricas com jogos de luz e sombras, reminiscentes da

2 O texto começava assim: «A song for occupations! / In the labor of engines and trades and the labor of fields I find the developments, / And find the eternal meanings. // Workmen and Workwomen! / Were all educations practical and ornamental well display'd out of me, what would it amount to? / Were I as the head teacher, charitable proprietor, wise statesman, what would it amount to? / Were I to you as the boss employing and paying you, would that satisfy you?» (Whitman 1973: 211).

fotografia de Paul Strand e do seu mestre Alfred Stieglitz, a comprovar uma linhagem visual de fundamental impacto na arte americana.

No melhor estudo que conheço sobre o filme e sobre os seus antecedentes, «*Manhatta: A National Self-Portrait*», um dos capítulos de *Manly Arts: Masculinity and Nation in Early American Cinema*, David Gerstner sintetiza a atitude estética de Stieglitz perante o lado mecânico da fotografia (e, por extensão, do cinema):

Tal como no caso do pintor, a mão do fotógrafo encarregou-se da qualidade estética única da obra. O simples acto de premir um botão significava perder o trabalho que conduzia a resultados mais altos nos «momentos» fotográficos, ou naquilo a que Stieglitz se referia como «equivalentes» entre máquina e humano (Gerstner 2006: 130).

E isto revela-se tanto mais curial quanto no filme se tenta conjugar a composição pictórica em movimento com a apologia da máquina e do trabalho manual de construção, enquanto metáfora do acto artístico composto que se vai construindo.

E Alfred Stieglitz funciona como um dos sistematizadores maiores de uma elaboração visual e mítica de Manhattan enquanto espaço estético autónomo da modernidade, também pela procura de uma abstracção das linhas geométricas como zona de luz entre as sombras ou de volumes e texturas expostas, na construção de uma metrópole universal, em simultâneo a cidade do futuro e a memória de uma história do desenvolvimento humano por detrás das estruturas modernistas de uma arquitectura de arranha-céus a desafiar a fixação do tempo. A sua Manhattan em construção articula-se na perfeição com uma épica do presente.

Aliás, numa importantíssima fotografia de Paul Strand, datada de 1916, «125, Viaduct Street», quase cinco anos antes da aventura cinematográfica que viria a emprender com Charles Sheeler, já podíamos verificar os rigorosos jogos de luz e sombra, traçando uma bela projecção dos ferros de uma ponte, num estudo genético para as geometrizações do filme.

Voltando à componente escrita dos intertítulos, o quinto, brevemente citando, embora truncando-o, o verso 24 de «A Broadway Pageant» (Whitman 1973: 243), poema de circunstância que celebrava uma parada antecipadora de

tratado entre os Estados Unidos e o Japão («Where our tall-topt marble and iron beauties range on opposite sides»), abria sobre panorâmicas de prédios e fumo (uma curiosa ambiência de mistério), com determinantes *travellings* ascendentes, colunas ainda de perfil oitocentista, telhados, numa clara explicitação da beleza de uma modernidade convulsa que conformava o discurso poético à grandeza das imagens para que Whitman já encontrara incomparáveis sínteses: no início da parte 2, no verso 21 do mesmo poema, aparecia «Superb-faced Manhattan».

Era um pouco deste jogo de correspondências, também implícitas, que se fazia a instrumentalização do poeta pelo futuro que, com o seu inteiro beneplácito (veja-se o poema «Poets to Come», a que voltarei no final), como pretendo demonstrar. Mais uma vez a par, o sexto intertítulo, retornando aos versos finais de «Mannhatta», supostamente o único suporte textual canónico («City of hurried and sparkling waters, city nested in bays» [Whitman 1973: 475] complementava o plano de conjunto da metrópole em movimento com planos de grua sobre gruas em óbvia vontade metacinetográfica, sobre as águas mencionadas pelo bardo (passado projectivo) e por pormenores de prédios piramidais que enunciavam a gramática estética do futuro prospectivo, a antecipar a *art déco* e até a citar uma estranha gramática da arquitectura azteca, em curiosa variação sobre um pan-americanismo cultural.

Os três segmentos subsequentes constituem uma espécie de tríptico com o do meio mais longo, e com extensos *travellings*, e os dois circundantes, como pequenas predelas, curtos e perfeitamente delimitados a elementos icónicos, em máxima concentração imagética. De «Song of the Exposition» (para a Exposição de 1871, outro longo poema circunstancial, muitas vezes considerado como um fracasso por muitos dos exegetas whitmanianos [Whitman 1973: 195-205]) surgia o verso decomposto e recomposto, que introduzia uma breve sequência ferroviária (a sétima): «This world [*earth*, no poema] all spanned with iron rails» (v. 164). Logo após, o segundo hemistíquio do mesmo verso («With lines of steamships threading every sea») gerava a introdução aos barcos com o moderno transatlântico a figurar o desejado anacronismo criativo, em contraste com os pequenos batéis do porto, desenhando o fumo que acompanhava a visão (Whitman 1973: 203). A fechar o conjunto, o verso 210 de «Song of the Broad-Axe» (de 1856, reformulado e transformado até 1881 [Whitman 1973: 184-195]), totalmente iso-

lado do vasto e dispersivo conjunto de que faz parte, ainda por cima amputado, para porventura aligeirar o tom e direccionar o olhar para o objectivo desejado, Brooklyn Bridge: «Shapes of the [sleepers of] bridges, vast frameworks, girders, arches» (Whitman 1973: 193). Vale a pena verificar como os planos ferroviários evocavam, de forma *realista* e moderna, exercícios visuais que remontavam ao imaginário impressionista, ligando a imagética whitmaniana no início da década de 70 (1871) a visões quase suas contemporâneas, de Édouard Manet (*Le Chemin de Fer*, 1874), Gustave Caillebotte (*Le Pont de l'Europe*, 1876) ou, sobretudo, Claude Monet (*La Gare Saint-Lazare*, 1877), uma outra modernidade no auge do desenvolvimentismo industrial do último quartel do século XIX.

De qualquer modo, a sequência da ponte é a mais curta de todas, um plano fixo, quase provocando o efeito de uma fotografia animada, de cerca de sete segundos, o suficiente para introduzir na lógica rítmica do texto fílmico um *ex-libris*, uma imagem de marca, rumo a um epílogo tripartido, sumarizando os dados reunidos até então.

Por outro lado, a ponte foi apenas inaugurada em 1883 (dois anos após a versão final do texto), embora tivesse começado a ser construída em 1869 (não esqueçamos, porém, que «Song of the Broad Axe» tem a sua génese, como já vimos, em 1856). E a questão magna passa pelo facto de, no contexto whitmaniano, não possuir, de todo, a força simbólica que viria a ganhar a partir do fim do século XIX e sobretudo com as reconfigurações do Modernismo, porventura iniciadas com as aquarelas e os desenhos de John Marin.

Todavia, a carga mítica assumida no filme vem-lhe talvez de um outro adicional tratamento pictórico, praticamente contemporâneo de *Manhatta*, o óleo de Joseph Stella onde se vê a ponte, iniciando uma posterior e obsessiva relação com o ícone e com a sua complexa presença no imaginário americano. Óbvio se torna que tal configuração mítica alcança talvez o seu ponto culminante no longo poema *épico* (de configuração whitmaniana) de Hart Crane (1930), também com respectiva caução fotográfica de Walker Evans, mas nunca esquecendo, desde o seu famoso proémio, uma relação privilegiada com a imagem cinematográfica em movimento.

A tripartição final passa por uma especularidade poética: os segmentos 10 e 12 usam estrategicamente excertos do mesmo poema, «Crossing Brooklyn Ferry»

— este provavelmente o supremo texto de Whitman sobre Manhattan e, do ponto de vista cronológico, a sua primeira *city symphony* (também da 2.^a edição de 1856, mas com outro nome e outra configuração na inscrição definitiva em 1881): no primeiro caso, o verso 46 — «On the river the shadowy group, the big steam tug closely flank'd on each side by» (Whitman 1973: 161) — no segundo, o verso 103 — «Gorgeous clouds of sunset! Drench with your splendor me or the men and women generations after me» (Whitman 1973: 164). Para além desta coincidência poética, ambas as secções partilham idêntica atmosfera crepuscular: a 10 concentra-se na aproximação inexorável de uma noite que se reflecte sobre as águas, desvelando o jogo de luzes e sombras, que propiciam o contraste; a 12, e última, repega no ambiente de fim de dia e de sinfonia urbana, colocando em destaque as nuvens que marcam a chegada efectiva da noite e do fim do programa poético exposto, lembrando enquanto motivo composicional a luz do farol de *Douro, Faina Fluvial*, dez anos depois (1931), embora no filme de Oliveira, também um ensaio de poema cinematográfico, haja uma ideia circular de regresso aos primeiros planos do filme.

Pelo meio, a «estrofe fílmica» 11 opera uma espécie de grande síntese do dia («Where the city's ceaseless crowd moves on, the live long day» — «Sparkles from the Wheel» [Whitman 1973: 389]), representando a estratégia formal de insistir no picado e nos planos de grua e traçando sobre a cidade olhares de pássaro (ou de Deus) que passam em revista desfiles de pessoas ou carros nas ruas, comboios nos carris ou, imagem suprema da síntese entre modernidade e tradição representativa, a presença das figuras humanas como minúsculas formigas nos interstícios das colunas fim-de-século que parecem espreitar o presente modernista.

Mas voltemos a Gerstner e à sua visão de *Manhatta* como um *auto-retrato* colectivo de uma específica atitude artística num dado momento histórico. A certa altura o crítico explicita:

O filme desenvolve quatro áreas de cariz teórico, relativas à relação dos artistas-cineastas com aquilo que se tinha como uma qualidade específica da arte americana: em primeiro lugar, o filme postula que o artista e os trabalhadores da cidade (artistas-artesãos) trabalham como construtores iguais da cidade através de ferramentas primitivistas e modernistas; em segundo lugar, os ar-

tistas-cineastas trabalham na tradição consagrada por Whitman de ênfase da mistura transcendente entre o trabalhador e o artista no mundo material; em terceiro lugar, o filme enfatiza o artista-cineasta como um corpo do século XX que detecta uma equivalência que é efectivada quando o olho do artista se funde com o trabalho e o aparato mecânico; e por último, o filme demonstra a máquina-cinema como uma ferramenta que realiza a experiência como uma expressão moderna e espiritual (Gerstner 2006: 158-159).

Esta relação política entre a representação do trabalho e a actividade artística enquanto tal tem muito a ver com a instrumentalização, diria mesmo, utilizando um conceito caro aos dadaístas, a desfuncionalização (e refuncionalização) do texto whitmaniano. O facto de o poema cinematográfico propor uma textualidade poética que nunca existiu, só por si uma colagem original de fragmentos, levanta uma questão adicional: o que tem a precedência na construção do conjunto, a imagem ou o intertítulo? Para tentarmos responder à pergunta deparamos com a singularidade compósita do objecto, intersecção entre poesia, pintura, arquitectura, urbanismo e fotografia, o que não virá a repetir-se com tal intensidade em nenhuma das *city symphonies* de que *Manhatta* parece constituir o antecedente primordial.

Portanto, se *Manhatta*, como bem defende Graf, não possui a densidade rítmica de Ruttmann ou de Dziga Vertov, contrapõe-lhes uma complexidade multi-artística a que cada um dos seus cineastas (sem esquecer o poeta do passado) empresta a sua contribuição específica, muitas vezes a necessitar de contextualização exterior ao filme para entender a total extensão iconográfica: Paul Strand é o grande geometrizador das luzes e das sombras em «Porch Shadows», de 1915, e estabelece, por vezes, estranhas contiguidades com a decomposição objectual de Marcel Duchamp, como em «Wire Well», de 1920.

Charles Sheeler encontra na pintura, mas também na fotografia, mais ou menos contemporâneas do filme, correspondências geométricas particulares, um olhar complexo sobre a Manhattan da transição que o filme regista e cauciona, em original releitura sobre os limites do figurativo, nas fronteiras nem sempre claramente delimitáveis entre artes visuais, entre figurativismo e abstracção, entre

texturas bidimensionais e a tridimensionalidade que o cinema pressupõe, quando experimenta sobre as hipóteses da profundidade de campo. E tudo isto a caminho de posteriores ensaios sobre um figurativismo geométrico que fazem do seu Precisionismo, já nos anos do pós-guerra, um desenvolvimento perfeito, em termos de cores, texturas e volumes, das premissas que a germânica Nova Objetividade apenas intuía.

Walt Whitman, embora deslocado no tempo, desenraizado pelo modernismo (e não só americano — veja-se os casos de Álvaro de Campos ou Federico García Lorca, para nos restringirmos ao domínio poético), encontra-se no centro deste labirinto intercultural, onde as artes e as linguagens mais diversas se interseccionam em constante recomposição: os tempos, as artes, os signos visuais e os conceitos convergem para um poderoso poema cinematográfico, maior do que a História, mais intenso do que o desejo do real ou do que a abstracção das formas convocadas.

No fundo, cumpria-se em celulóide e luz o próprio desiderato de Whitman, mesmo no que respeita ao contexto multi-artístico de projectos futuros, em «Poets to Come», acrescentado a «Inscriptions» em 1881, como parte de um simulacro de dedicatória de uma epopeia moderna:

Poets to come! orators, singers, musicians to come!
Not to-day is to justify me, and answer what I am for,
But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than before known,
Arouse! for you must justify me.

I myself but write one or two indicative words for the future,
I but advance a moment, only to wheel and hurry back in the darkness.

I am a man who, sauntering along, without fully stopping, turns a casual look
upon you and then averts his face,
Leaving it to you to prove and define it,
Expecting the main things from you.

(Whitman 1973: 14)

O que o poeta não prefigurara era a pluralidade de artistas que viriam, em effigie, ao seu encontro futuro nesta cerimónia de espiritual (e carnal) reunião: não apenas os poetas, oradores, cantores ou músicos previstos, mas também os arquitectos, os urbanistas, os fotógrafos, os pintores, os cineastas, de quem se esperaria a prova, a definição, as coisas principais, numa palavra a justificação («for you must justify me») do poder visionário de quem vira (todo) o futuro antes do seu tempo.

E *Manhatta* cumpre a sua dupla função com inteireza e perfeição: redefine o poema cinematográfico, em constante demanda de formas e de soluções, e, no caminho, (re)escreve um poema que nunca existiu, feito de fragmentos de Whitman, ancorado numa nova prosódia e numa nova sequencialidade.

Pode, pois, defender-se, como Graf, que *Rien que les Heures* (Alberto Cavalcanti, 1926) é o verdadeiro arranque das vanguardistas *city symphonies*; pode sugerir-se até, como defende Helmut Weihsmann, que se pode recuar a 1912, ao alemão *Jenny* do dinamarquês Urban Gad, para descobrir vontades documentais urbanas imbricadas no melodrama; pode com toda a segurança do mundo concordar-se que a maturidade do sub-género apenas se atinge em 1927, com *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Berlim, *Sinfonia de uma Capital*) de Walter Ruttmann, ou em 1929, com *Chelovek s Kinoapparatom* (*O Homem da Câmara de Filmar*) de Dziga Vertov; pode detectar-se em *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole* (1929), embora mais tradicional na montagem documental, ecos codificados do modernismo brasileiro, ou em Manoel de Oliveira uma original correspondência poética para o Porto do trabalho fluvial; *Manhatta* permanece, porém, recusando a narratividade ficcional que progressivamente perpassa pelos mais complexos e longos ensaios de *city symphony*, como o exemplo mais perfeito, nos anos 20, da intersecção entre poema escrito e poema visual, do risco de assumir a não-narratividade dos planos herdados de uma fotografia, passível de ser animada, da pictorialidade bidimensional da arquitectura construída, em suma de um poema cinematográfico modernista que não enjeita a união de todas as artes em fusão e sincronia, mesmo a da música, nas bandas sonoras modernas que lhe têm sido acrescentadas.

E, curiosamente, se *Manhatta* se apresenta, em 1921, como um possível arranque para a *sinfonização* da metrópole nova-iorquina, no início desse movi-

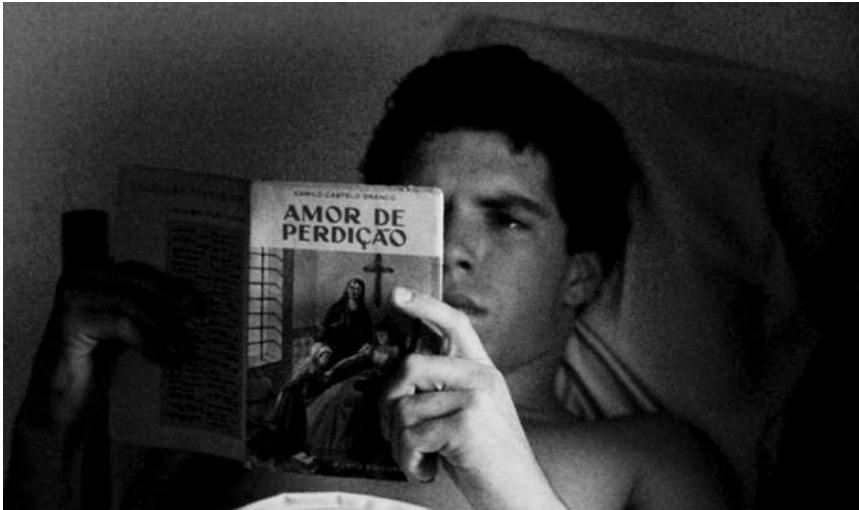
mento universal que vê o tecido urbano como a expressão máxima do canto da modernidade, em tempos de euforia modernista, é também em torno de Nova Iorque que assistimos a um dos derradeiros cantos do cisne da *city symphony*, tal como os anos 20 no-la impuseram: *A Bronx Morning* (Jan Leyda, 1931), desta vez a poetização visual do espaço citadino, em tempos de recessão e de disforia, que a Grande Depressão trouxera ao tecido social americano. E, por detrás de tudo, está sempre a sombra gigantesca do bardo da americanidade profunda: «Walt Whitman, a cosmos, of Manhattan the son, / Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding, / No sentimentalist, no stander above men and women or apart from them, / No more modest than immodest» — tal como se apresenta em nomeação explícita que acentua a distância entre o sujeito da enunciação e a autoria do enunciador, no início do segmento 24 do seminal «Song of Myself» (Whitman 1973: 52).

Regressando ao início, à contradição estruturante que mencionei, é tempo de completar a citação e de a localizar, porque ela é essencial para encerrar a medida da grandeza e da desmesura com que nos confrontamos, quando lemos o segmento 51 de «Song of Myself»: «The past and present wilt — I have fill'd them, emptied them, / And proceed to fill my next fold of the future. [...] // Do I contradict myself? Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)» (Whitman 1973: 88).

Referências

- FELIC, Alma. 2014. «City Symphonies: Manhattan as a Contradictory Babylon of the Modern Times». Online: <http://cinematicamsterdam.wordpress.com/2014/04/13/new/>
- GERSTNER, David A. 2006. «Manhatta: A National Self-Portrait», *Manly Arts: Masculinity and Nation in Early American Cinema*. Durham, NC: Duke University Press. Pp. 119-164.
- GRAF, Alexander. 2007. «Berlin — Moscow: On the Montage Aesthetics of the City Symphony. Films of the 1920's», in Alexander Graf & Dietrich Scheunemann (eds.), *Avant-Garde Film*. Amsterdam & New York: Rodopi BV. Pp. 77-91.
- GRAF, David. 1996. «Whitman's American Men: An Introduction to the Calamus Poems», *Whitman's Men: Walt Whitman's Calamus Poems Celebrated by Contemporary Photographers*. New York: Universe Publishing. Pp. 6-8.
- WHITMAN, Walt. 1973. *Leaves of Grass* (editado por Sculley Bradley e Harold W. Blodgett). New York: W.W. Norton & Company.

Figuras 2: materialidades da escrita no cinema



Um Amor de Perdição (2008), Mário Barroso

Cartas no ecrã: a representação da correspondência escrita em adaptações de *Amor de Perdição*

HAJNAL KIRALY

Desde Platão e Aristóteles não se tem deixado de *ilustrar* por meio de imagens gráficas as relações da razão e da experiência, da percepção e da memória. Mas jamais se deixou de aí tranquilizar uma confiança no sentido do termo conhecido e familiar, a saber da escritura.

JACQUES DERRIDA, *A Escritura e a Diferença*

A imagem do texto escrito nos filmes costuma ser vista pelos teóricos como uma «intrusão ruidosa» na imaginação fílmica e no mundo diegético. Geralmente acompanhada por uma voz narrativa ou uma voz *off*, tem sido considerada uma presença inquietante que, nas palavras de Mary Ann Doane, acarreta «o risco de expor a heterogeneidade material do meio» (Doane 1980: 35). O debate teórico acerca da «escrita no ecrã» surgiu em, pelo menos, dois contextos, recentemente conectados pelo aparato conceptual e terminológico dos estudos de intermedialidade: a reavaliação da tradição modernista e a procura de adaptações literárias. Como é sabido, a coexistência de palavras e imagens no ecrã tornou-se uma maneira de reflectir sobre a ontologia da imagem em movimento no modernismo cinematográfico, uma tendência representada da forma mais eloquente pelos filmes de Jean-Luc Godard¹. Além disso, a escrita e a leitura no ecrã são consideradas metáforas consagradas do filme concebido como uma performance de, justamente, escrita e leitura, um texto, e não uma obra (de arte) fechada. No contexto dos estudos de adaptação, os sub-géneros dos assim chamados «filmes de escritores» (sobre autores que escrevem precisamente a história que estamos a ver) e as adaptações de romances epistolares têm vindo recentemente a ganhar

1 Ágnes Pethö, no seu livro sobre a intermedialidade cinematográfica, dedica quatro capítulos a filmes de Godard da *Nouvelle Vague*: os jogos de palavra-imagem, os tipos de ênfase e a arqueologia dos meios (Pethö 2011: 231-340).

um significado fenomenológico e antropológico/cultural ligado à ausência ou à presença do corpo, às formas de olhar e de ser espectador, à natureza da imagem (háptica ou óptica), bem como à intermedialidade (imagem fixa vs. imagem em movimento, pictórico ou fotográfico vs. cinematográfico).

Este «modo modernista» de representação visual, que junta textos e imagens, não é uma invenção do cinema e nem sequer das vanguardas artísticas do século XX. Como mostra Svetlana Alpers no seu livro *The Art of Describing. Looking at Words: The Representation of Texts in Dutch Art* (1984), esta tradição já existia na pintura holandesa do século XVII, caracterizada pela inclusão de palavras com imagens, com a função de celebrar o fazer novo e sem precedente que é uma pintura, ainda que reconhecendo, ao mesmo tempo e, muitas vezes, na mesma obra, a inelutável ausência daquilo que só pode ser apresentado por signos. É um modo pictórico irónico e desconstrutivo (Alpers 1984: 172). Alpers mostra também como a pintura holandesa, antes do século XVII, servia apenas de dispositivo mnemónico que recordava um texto — bíblico ou mitológico — significativo, apresentando aos olhos a sua *substância*, e não a sua *superfície*. Esta distinção entre duas formas de representação visual dos textos parece apropriada para adaptações cinematográficas de obras literárias que procuram um efeito diegético pleno ao se focarem na história (a substância), ou que, ao mostrarem o texto em questão (ou a cena da sua escrita e leitura), se opõem à transparência cinematográfica e revelam a medialidade ou a intermedialidade (a «superfície» material do meio). As adaptações cinematográficas de obras literárias epistolares representam uma categoria curiosa por serem, muitas vezes, um híbrido, em que a carta, a sua imagem, a sua escrita e leitura pertencem tanto à história como à representação visual (e figurativa), interrompendo a acção e exigindo do espectador um tipo de olhar diferente. Este fenómeno corresponde ao que Ágnes Pethö chama

uma porosidade bidireccional da imagem em movimento, em direcção tanto ao que percebemos como o «mundo real» como à sua própria medialidade, reflectida numa espécie de intermedialização da imagem: no seu ser percebida «como se» filtrada por outras artes (como a pintura) ou reenquadrada, desmontada por outros meios (Pethö 2011: 5).

Nas adaptações de romances epistolares, o texto escrito, a carta, é frequentemente enquadrado por composições pictóricas da cena da escrita/leitura da carta.

Embora Belén Vidal o considere um tropo algo «gasto», a carta continua a ser uma das figuras centrais do chamado «filme de época»² (além das figuras do «tableau» e da «casa»), que ocupa um lugar de destaque numa tradição alternativa de experimentação com a «literariedade» do filme (Vidal 2012: 17). Nas palavras dela: «Devido à sua ambiguidade polissémica entre objecto material, texto e signo, a carta condensa, porventura, a manifestação mais concreta do figurativo no filme de época: exige literalmente ao espectador que “leia” a imagem cinematográfica e que “veja” (e escute) a escrita incorporada nas texturas orais e visuais do filme» (Vidal 2012: 163). Definida por Garrett Stewart como uma «écfrase invertida» — uma «inversão textual plena, pela qual a leitura retratada se torna o verdadeiro duplo especular da imagem lida» (Stewart 2006: 82) —, a carta no ecrã é uma complexa figura de (inter)subjectividade, tempo, ausência e desejo, usada no âmbito de tópicos narrativos tipicamente associados ao melodrama. Neste género, baseado na «retórica do demasiado tarde», a carta que chega em atraso é crucial na criação de tensões melodramáticas e tem uma influência drástica sobre acções e acontecimentos. Com base em artigos académicos sobre *Amor de Perdição*³, de Camilo Castelo Branco, proponho que neste romance o tropo da carta em atraso é uma figura que não tem efeito sobre acções e acontecimentos, deixando, assim, de ser um ingrediente melodramático. O mesmo pode ser afirmado relativamente aos outros tropos, tradicionalmente melodramáticos, da «carta não enviada» ou da «carta encontrada». As quatro adaptações do romance examinadas no presente ensaio — o filme mudo de Pallu, de 1921, o filme de Lopes Ribeiro, de 1943, a versão de Oliveira, de 1978, e, por fim, o filme de Mário Barroso, de 2008 — diferem na sua interpretação destes tropos, considerando-os ou soluções narrativas (melodramáticas) ou manifestações duma subjectividade moderna. Apresentarei também uma panorâmica da representação

2 Vidal prefere este termo a «filme histórico», «adaptação clássica», «filme de época» ou «drama de costumes», porque o considera «o menos conotado» de entre eles (Vidal 2012: 9-10).

3 Ver, por exemplo, os ensaios de Clara Rowland (2009) e Abel Barros Baptista (2009) sobre «a escolha de Simão», reflectida na sua carta não enviada.

visual e narrativa da ausência e da presença, da transparência e da opacidade, bem como das mutações do contexto cultural e simbólico da escrita e da leitura de cartas, tal como mostradas nestes filmes.

O impulso da narrativização: a carta nas adaptações clássicas do romance

Há duas cartas, no romance, que cabem formalmente na descrição de «carta em atraso», por começarem com a fórmula «à hora em que leres esta carta, estarei morto», mas sem carregarem consequências melodramáticas. Como defende Clara Rowland (2009: 75), estas duas cartas, em posição especular, não têm conexão com a acção. A primeira, escrita por Simão antes do seu crime, nunca é enviada, e a outra, a de Teresa, chega no final do romance, depois da morte da sua autora, apenas para resumir e encerrar uma história de amor que é melodramática para a protagonista feminina (ela é vítima das circunstâncias sociais, aceita-as e morre), mas irá culminar num drama individual no caso de Simão. Na leitura de Abel Barros Baptista, o erro do herói — a escolha de cair — é moderno, no sentido em que não causa a acção, mas cria um destino e um conceito de destino, interpretando uma acção reconfigurada retroactivamente⁴. Com efeito, Simão decide morrer simbolicamente como uma personagem melodramática que assume o seu fracasso, mas, ao mesmo tempo, através da «acção gratuita» de matar Baltasar, proclama a sua liberdade de escolha de ser punido por um crime que cometeu, em vez de ser reduzido à passividade e à impotência por forças que não pode combater e por circunstâncias que não pode controlar. Esta mudança da acção, que de melodramática se transforma num drama moderno, é perceptível apenas no filme de Oliveira: na cena do assassinato, um Simão (na primeira parte tão activo na luta às adversidades) totalmente indiferente não presta atenção à presença física e etérea de Teresa. Embora os amantes continuem a trocar

4 «não é apenas, como no modelo aristotélico, erro que causa a acção: é um erro moderno, que cria um destino e uma noção de destino por via da interpretação da acção, reconfigurando-a retroactivamente. Um erro moderno» (Baptista 2009: 112).

cartas depois de Simão ser preso, nas cartas deste o remorso por ter causado o sofrimento de Teresa prevalece sobre o amor romântico. Além disso, a versão de Oliveira é a única a representar a disparidade entre o que está escrito nas cartas e o que é feito (uma característica apontada por Baptista [2009: 95]) como uma discrepância entre palavras e imagens.

Tanto na versão de Ribeiro como na de Oliveira, a última carta de Teresa, que chega em atraso, é representada como uma aparição fantasmática dum corpo proveniente da morte: no filme de Oliveira, andando devagar do fundo escuro para a frente declamando o texto, e no de Ribeiro, como uma sobreimpressão. Segundo Vernet, a sobreimpressão tem sido, tradicionalmente, uma figura proeminente da ausência na cultura visual europeia. Ela acrescenta a evocação à representação, tornando visível o invisível no plano ficcional, mas no plano discursivo revela também um mecanismo do filme que permanece invisível no ecrã: junta, no movimento, dois fotogramas diferentes. É um dos casos em que a magia da tecnologia fílmica confere uma dimensão nova, poética à história (Vernet 1988: 104).

Enquanto a carta em atraso de Teresa aparece como uma figuração da temporalidade melodramática (é a última carta, que encerra a história) e corresponde, assim, à tradição de sublimação do amor romântico na cultura ocidental (Vidal 2012: 167), a carta não-enviada de Simão é destinada, respectivamente, ao leitor e ao espectador, o único capaz de compreender a mudança do amor romântico para um drama moderno da subjectividade. O acto de liberdade de Simão, que assegura a sua saída dum ambiente social sufocante, ecoa, de certa forma, aquilo que Lacan chama «a lógica oculta do amor cortês»: «uma maneira extremamente refinada de compensar a ausência duma relação sexual fingindo que somos nós que lhe colocamos um obstáculo» (Lacan 1982: 141). Numa interpretação psicanalítica, desenvolvida por Žižek, do papel da carta numa história de amor irrealizado, a carta torna-se o «terceiro objecto», que «se encontra no lugar da Coisa impossível» (Žižek 2005: 95). Como defende Belén Vidal: «A relação “dos amantes” é permanentemente estruturada através dum terceiro objecto, a carta. [...] A carta surge como uma espécie de limiar: entre o presente e o passado, o íntimo e o social, mas também entre a deslocação do pensamento e a

presença tangível do corpo no espaço» (Vidal 2012: 171,173). No caso do romance de Castelo Branco, esta «presença tangível» falta (os dois encontram-se uma vez só, num jardim escuro, durante poucos minutos) e, como observa Eduardo Prado Coelho, a relação enquanto tal é totalmente ausente do romance⁵. A este respeito, a carta não acrescenta nada à história, deixa apenas uma «mancha figurativa» nela, como sugere Žižek na sua pergunta retórica: «não é a própria carta, em última análise, essa mancha — não um significante, mas antes um objecto que resiste à simbolização, um excedente, um resíduo material que circula entre os sujeitos e mancha os seus possesores momentâneos?» (Žižek 2005: 8).

É interessante ver como adaptações de épocas diferentes da história do cinema, tanto em termos históricos como de competência narratológica, utilizam a carta ou como dispositivo narrativo (é o caso da versão de Ribeiro) ou como uma «mancha» redundante, apenas uma imagem absorvida pela figuração visual (é o caso da adaptação de Oliveira). O filme mudo de Pallu surpreende-nos com a sua aparente redundância: a imagem da carta é seguida, muitas vezes, por *inserts* que repetem o seu conteúdo. Além disso, esta redundância funciona frequentemente contra o *suspense* narrativo e o efeito dramático: por exemplo, os *inserts* anunciam, por vezes, uma série de acções futuras, como no caso do assassinato de João da Cruz. Este filme documenta um momento, na história do meio cinematográfico, em que, apesar de já existir, na prática, uma certa familiaridade com todo o arsenal de técnicas narrativas (planos paralelos, planos que ilustram o conteúdo das cartas, um vasto leque de tipos de enquadramento), era ainda difícil combiná-los fluidamente, de forma a atingir uma ilusão narrativa perfeita. De facto, todo o filme deixa-nos com a impressão de uma fragmentação intensa, devido a uma oscilação constante entre imagens fixas e em movimento, as imagens das cartas e os *inserts*, bem como a narração. Esta fragmentação e heterogeneidade determinam a natureza textual da versão de Pallu e são responsáveis pela sua intermedialidade, definida por Ágnes Pethö: «a experiência de certo tipo de justaposições, saltos, voltas ou desdobramentos entre as representações dos meios

5 «Toda a história se desenvolve em forma de uma espantosa obstinação que é a inexistência deste amor enquanto relação» (Coelho 1984: 97).

e aquilo que percebemos como realidade cinematográfica» (Pethö 2011: 5). Sente-se, aqui, uma clara distinção entre a representação visual (que associava o cinema à história das artes visuais) e a narração (que aproximava o cinema à tradição literária), dualidade que ainda existia nesse momento da história do cinema. Embora a imagem da carta servisse, tal como os *inserts*, para preencher as falhas de uma narração fílmica imperfeita, ela contribuía também para contrariar o efeito realista, ao mostrar a *superfície* da imagem, que devia ser lida e requeria, por isso, um tipo diferente de olhar do espectador. A prática de justapor imagens mudas e texto nos filmes tem a sua origem na tradição pictórica das legendas na pintura holandesa, que transportavam, segundo Svetlana Alpers, o texto para a imagem. Muitas dessas pinturas apresentam conversas: figuras com a cabeça inclinada, boca aberta, as mãos gesticulando, à espera que o observador forneça as palavras em falta (Alpers 1984: 211). Isto é ainda mais surpreendente no género do emblema, em que é como se «o texto junto à imagem fosse falado por uma das figuras» (Alpers 1984: 217). Tanto nesta tradição pictórica como no cinema mudo, o texto surge como «legenda da imagem».

No filme de Ribeiro, por sua vez, a carta desempenha essencialmente um papel anedótico nas cenas aventurosas sobre a correspondência secreta, criando *suspense*, ou cenas paralelas que colocam em contraste, por exemplo, dois tipos diferentes de carta (uma escrita por Teresa a Simão e a outra pelo pai dela a Baltasar). Aqui cada pormenor testemunha a já atingida competência narrativa do cinema e a sua capacidade de reforçar a ilusão de realidade com elementos folclóricos (fisionomia das personagens, vestuário, tradições exibidas e até o acto de cantar numa taberna, espectáculo típico do cinema sonoro). As cenas da escrita e da leitura de cartas são ainda outro factor de bravura narrativa destinado ao entretenimento, apoiando-se, assim, em viragens inesperadas na história. Introduce inclusivamente, na cena com a pedinte, um tipo de carta que não se encontra nas outras adaptações: a «carta interceptada», um tropo típico não tanto do género melodramático, quanto do *thriller* ou do drama histórico, em que o atraso da informação é crucial em vista da sucessão dos acontecimentos narrados. A versão de Ribeiro mostra ao mesmo tempo, e junto com a de Oliveira, o tropo da «carta encontrada», que se torna, em ambos os casos, uma figura de

auto-reflexividade, que levanta as questões da origem, da autoria, da fidelidade à obra literária e da autenticidade. Ambos os filmes fazem referência, no começo, à coincidência nas biografias de Simão Botelho e do seu sobrinho, Camilo Castelo Branco, que escreveu o romance sobre a história de amor fadada do seu tio na mesma prisão em que este fora encarcerado após ter cometido o crime de homicídio. Na versão de Ribeiro, isto é feito com um narrador em voz *off* que acompanha a cena da escrita, enquanto no filme de Oliveira a ligação torna-se mais visual com o motivo recorrente e dominante das grades que cercam o protagonista e a imagem do manuscrito, também associado a uma voz *off*. De forma semelhante, ambos os filmes mostram, na última cena, as cartas de amor que sobem até à superfície do mar depois de os corpos de Simão e Mariana terem desaparecido. Novamente, e pela última vez, a carta surge como um substituto material, um «terceiro objecto» no lugar do corpo ausente e, ao ser encontrada, torna-se uma figura romântica da continuidade histórica, da herança e da memória. Curiosamente, enquanto na adaptação de Ribeiro as cartas flutuam na água na forma de um livro, na de Oliveira aparecem espalhadas na superfície da água. Esta última imagem ilustra de forma eloquente as diferentes abordagens dos dois autores relativamente à questão do «original». Para Ribeiro, este é o Livro, o tesouro encontrado, a Obra de um Autor que é único e que não pode ser substituído nem modificado. Para Oliveira, pelo contrário, não há nada mais do que um texto fragmentado, que pode ser infinitamente recriado, lido e interpretado. Neste sentido, a própria carta é uma figura da memória⁶.

Na interpretação de Oliveira, as cenas da escrita e da leitura de cartas, assim como a imagem da carta, surgem como um excesso relativamente à narração, como um factor responsável pela discrepância entre a imagem e a narração, e, como tal, pertencem à estilização modernista.

6 O realizador tem enfatizado várias vezes, em entrevistas, que não acredita na autoria, apenas em «criadores» ou, antes, em «re-criadores». Ver, por exemplo, o seu monólogo em *Lisbon Story*, de Wim Wenders (1994), em que afirma que «a única coisa verdadeira é a memória».

Tematizar o olhar. A carta na versão de Oliveira

É preciso dizer que a representação de Oliveira das cenas de cartas ecoa uma das formas consagradas pela *Nouvelle Vague*, nomeadamente a leitura de textos em voz alta. Esta abordagem performativa da carta pode ser encontrada em filmes de Godard⁷ e é utilizada sistematicamente em *As Duas Inglesas e o Continente* (1971), de Truffaut, com o intuito de afectar a transparência narrativa. Como assinala Vidal: «A leitura em voz alta do texto escrito, da mesma forma que o gesto de o actor se dirigir directamente para a câmara, é não menos convencional que a voz *off* que dá acesso aos pensamentos e à escrita de uma personagem, contudo desafia a convenção pela qual o espaço ficcional seria afastado da narrativa clássica» (Vidal 2012: 174). Por outras palavras, «o “modo” de mostrar do realismo cede à literariedade fragmentária do “narrar”» (Vidal 2012: 175). Nesta abordagem cinematográfica, a carta torna-se uma figura concebida por Barthes, no seu *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, como uma «cena de linguagem». Ele escreve acerca de

figuras que [se] recortam tal como se pode reconhecer, no discurso que passa, algo que se leu, ouviu, experimentou. A figura está caracterizada (como um signo) e é capaz de memória (como uma imagem ou um conto). Uma figura está fundamentada se, pelo menos, alguém puder dizer: «Como isso é verdadeiro! Reconheço esta cena de linguagem.» (Barthes 1977: 12).

Ler o conteúdo subjectivo das cartas é comparável à solução teatral do solilóquio, amplamente usada nas adaptações fílmicas de dramas clássicos. Em virtude desta forma de expor pensamentos e intenções íntimos, o romance de Castelo Branco participa do discurso da subjectividade característico da prosa europeia moderna⁸. Especialmente na segunda parte do filme, um enquadramento preciso do corpo de Simão lendo e escrevendo a carta torna-se um elemento para repre-

7 Como observa Ágnes Pethö, «em muitos dos seus filmes, textos diegéticos não são simplesmente transpostos para o ecrã, mas são sempre sujeitos a um qualquer género de acção: sejam eles lidos em voz alta, traduzidos, reescritos, citados erradamente, etc.» (Pethö 2011: 8).

8 Sobre o topo da carta e o romance moderno, ver Vidal (2012: 76).

sentar o seu completo isolamento do mundo exterior e um triunfo da subjectividade. Nestas cenas, as cartas são superfícies para as quais a melancolia é projectada, tornando-se naquilo a que Agamben chama de «imagens objecto»:

objectos que «a intenção melancólica esvaziou de seu sentido habitual e transformou em emblemas do próprio luto, [que] já não significam nada mais que o espaço que eles tecem para a epifania do inapreensível. Dado que a sua lição consiste em que só se pode apreender o que é inapreensível, o melancólico só se sente bem entre esses ambíguos despojos emblemáticos» (Agamben 2007: 55).

Ao mesmo tempo, a personagem colocada num lado do plano, ficando a outra metade vazia ou obscura (como a querer assinalar a ausência do destinatário), torna estas cenas espelho ou «par» das imagens de Teresa escrevendo/lendo cartas. Esta simetria visual, que ecoa a cena em que os dois amantes se vêem pela primeira vez (em janelas uma frente à outra, como em espelhos), confirma a observação de Hamid Naficy sobre o jogo de ausências e presenças subjacente a estas cenas de narrativas fílmicas epistolares: «o próprio facto de se dirigir a alguém numa carta [...] transforma o destinatário numa figura ausente numa presença, que paira nos interstícios do texto» (Naficy 2001: 103).

Este tipo de «enquadramento» dos escritores das cartas e de aparelhamento destes com as imagens dos leitores das mesmas segue, na realidade, uma tradição cultural visual que remonta à pintura holandesa do século XVII, que retratava cenas de escrita e leitura de cartas. Como assinala Svetlana Alpers a propósito das pinturas de Gabriel Metsu sobre esse tema, «separados pelas suas molduras, nos seus quartos separados, esses amantes podem dedicar-se para sempre à representação do amor, em vez de se envolver no próprio amor» (Alpers 1984: 197). Metsu inventou o complemento, um homem que escreve uma carta para uma mulher, reconhecendo, assim, o problema da ausência ao mostrar aquilo que ou quem a carta representa. Além dum enquadramento pictórico dos correspondentes, as imagens de Oliveira surpreendem-nos pela falta de qualquer expressão facial ou corporal. Esta, que é considerada, muitas vezes, uma característica «bressoniana»

dos seus filmes, evoca também uma tradição de representação visual muito mais antiga, as cenas de escrita de cartas da pintura holandesa, que retratam a mesma atitude sem expressão. Na interpretação de Svetlana Alpers, isto está relacionado com um tipo de visualidade diferente e, por conseguinte, com a necessidade de uma nova forma de olhar: «o que é sugerido nas pinturas», diz ela, «não é conteúdo das cartas, os sentimentos dos amantes, os seus planos para se encontrarem, ou a prática e a experiência do amor, mas antes a carta como objecto de atenção visual, uma superfície para a qual olhar» (Alpers 1984: 196).

Há pelo menos três formas de tematizar o olhar no filme de Oliveira: 1. através da imagem da carta, que enfatiza a sua materialidade e exige uma forma diferente de olhar, ler, examinar ou decifrar diversos tipos de signos; 2. por dispositivos visuais que tornam presente o ausente ou enfatizam o acto de olhar ou de espreitar (espelhos, janelas, cortinas, pinturas), e, finalmente, pela representação de personagens que assistem à cena de escrita ou de leitura da carta, como alter egos dos espectadores. Com efeito, a película de 16 mm, cujas características a tornam adequada para objectivos poéticos, mas que não é muito duradoura, produz uma experiência visual mais sensual, com o olho tocando na superfície duma textura próxima da dissolução, aquilo a que Laura Marks chama de «visualidade háptica» (Marks 2002). Como observa Ágnes Pethö, o

modo sensual [...] convida o observador a entrar literalmente em contacto com um mundo retratado não à distância, mas à proximidade de sensações sinestésicas emaranhadas, dando origem a um cinema que pode ser percebido em termos de música, pintura, formas arquitectónicas ou texturas hápticas (Pethö 2011: 5),

tão característico da obra inteira de Oliveira. Ao mesmo tempo, as imagens de cartas, dobradas e amarrotadas, podem ser consideradas também imagens ópticas, com detalhes e cartas para identificar, encorajando o espectador a decifrá-las ou a «lê-las». A natureza textu(r)al, que aponta tanto para a sensualidade como para uma forma fragmentada de juntar os signos, estilos e tradições discursivas oriundos de outras artes (literatura, teatro, pintura, música) mais heterogéneas, dá origem a uma

obra de arte extremamente carregada. A propósito deste filme de Oliveira, Serge Daney chamou a atenção para o facto de muito poucos filmes, na história do cinema, terem levado a tal ponto a relação entre o que é mostrado e o que é visto⁹.

Espelhos, janelas, pinturas, cortinas, assim como as cartas, são figuras da ausência amplamente usadas em vários filmes de Oliveira. No caso de *Amor de Perdição*, estas figuras são complementadas, em muitos casos, por outra, descrita por Marc Vernet em *Figures de l'Absence* (1988), a saber, a da personagem a olhar directamente na câmara, para o outro lado da imagem, algo «lá fora», logo ausente. As personagens em plano frontal, declamando as cartas que não podemos ler, representam uma dupla figura da ausência, ao passo que o conteúdo das cartas lidas ou em voz *off* são também discursos sobre a ausência. Como assinala Vernet, o olhar para a câmara tem a função de excluir qualquer interlocutor que se encontre fora da imagem e que poderia atrair um olhar noutra direcção. Por outras palavras, aqui a personagem é interlocutora de si própria e o seu olhar equivale a um solilóquio, enfatizando a sua ausência, o seu isolamento num mundo de sonho (Vernet 1988: 46). A singularidade da versão de Oliveira consiste na representação desta ausência e no isolamento das personagens apesar da sua presença física no ecrã, em conformidade com o espírito da segunda parte do romance de Camilo, em que as personagens estão trancadas respectivamente numa prisão e num mosteiro, morrendo de doença e de melancolia. Como afirma Vernet, o olhar para a câmara revela também o Alhures, a Morte (Vernet 1988: 55).

As duas cartas em questão, a de Simão e a última, de Teresa, que encerra a história, não tendo qualquer função narrativa, aparecem também como puras figuras de ausência. A frase «quando leres esta carta, já estarei morta» recorda uma das obras mais paradigmáticas da história do cinema, em que a carta surge como elemento que vai contrariar a transparência narrativa: *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de uma Desconhecida*, 1948), de Max Ophüls. Tal como nesse filme, a carta sobre a vida e a morte é uma presença fantasmática que provém de outro mundo e, através da voz *off*, abre-se para o público e evoca o espírito da sua autora¹⁰.

9 «Poucos filmes, na história do cinema, terão levado mais longe a análise das relações entre o que é mostrado e o que é visto» (Daney 2001: 225).

10 Sobre as cenas de cartas no filme de Ophüls, ver Roger (2007: 35).

Por fim, a presença de outras personagens na cena da leitura de cartas tem sido tradicionalmente considerada, desde a já referida pintura holandesa, uma tematização da função do espectador e do voyeurismo, mas também uma representação do segredo e da intimidade. Nessas pinturas, a carta é ilegível, o seu conteúdo é secreto para nós: aparece como um buraco, ou, como propõe Svetlana Alpers, como um «vácuo no centro»: «A carta substitui ou representa acontecimentos e sentimentos que não são visíveis. As cartas, na eficaz formulação de Otto van Veen (que cita Séneca) no seu *Amorum Emblemata*, são rastros do amor» (Alpers 1984: 196). No filme de Oliveira, o olhar do espectador é representado, na cena da carta, pela presença silenciosa de Mariana e do seu pai, que não sabem ler nem escrever. Em vez disso, procuram ler no rosto de Simão os sentimentos causados pela carta, o que reitera a distinção entre «ler uma carta» e «ler uma imagem». Os analfabetos Mariana e João da Cruz são os mensageiros perfeitos, tal como o criado mudo do filme de Ophüls: põem as cartas em movimento, enquanto os seus autores permanecem parados. Este contraste entre a imagem da carta a ser escrita ou lida pelos amantes passivos e melancólicos, e a acção conduzida pelos seus ajudantes fica muito evidente na versão de Oliveira: este filme é concebido como uma tragédia grega, em que Simão e Teresa são o coro, com os seus corpos imóveis ecoando o texto das cartas, enquanto a acção é levada a cabo por Mariana e João.

Segundo Alpers, a representação da escrita e da leitura de cartas na pintura holandesa está relacionada com a circunstância cultural de existir uma alta literacia holandesa no século XVII, devido a uma maior necessidade de comunicar com as colónias, que se tinham tornado uma fonte de prosperidade para a população. No filme de Oliveira, tal como nas duas versões anteriores, o tropo da escrita e da leitura de cartas não tem a mesma dimensão cultural, e os aspectos políticos e económicos ligados às colónias são igualmente ignorados. As Índias, para onde Simão é exilado, surgem como um lugar «lá fora», difícil de alcançar, mesmo por meio de cartas ou navios. As cartas de Teresa interrompem-se enquanto o navio parte e Simão morre logo no começo da viagem. Em vez de ser representada como um artefacto cultural, um meio de comunicação, a carta (a sua imagem, as cenas da sua escrita e leitura), no filme de Oliveira, tem objec-

tivos puramente estéticos: além da sua função figurativa, remete para uma revalorização do tempo e da duração na imagem em movimento, uma mudança de paradigma deleuziana ostensivamente presente na obra de Oliveira. Nos termos de Deleuze, o «demasiado tarde» não é um acidente que acontece no tempo, mas «uma dimensão do próprio tempo [...] a que se opõe à dimensão estática do passado» (Deleuze 2015: 152).

O gesto edípiano de Barroso: a carta ausente

Como vimos, a maior singularidade do romance é que, apesar de pertencer ao género epistolar, os tropos melodramáticos da «carta não enviada» ou da «carta em atraso» são meras formas vazias, sem consequências narrativas, responsáveis apenas por comunicar pensamentos e sentimentos, ou por enfatizar a separação, o desejo e a duração. Como tal, este exemplo tardio do género epistolar pode ser visto, antes, como uma forma intermédia entre um romance romântico clássico e a prosa psicológica moderna que consagrou o fluxo de consciência e o monólogo interior. As três adaptações discutidas até agora fazem amplo uso das cenas de cartas, como um factor narrativo ou, no caso do filme de Oliveira, como uma *imagem* que concentra hipóteses estéticas sobre a representação do tempo e da ausência no ecrã. Contrariamente a isso, Mário Barroso, na sua versão, interpreta a carta como um fenómeno puramente cultural e tecnológico, e, omitindo-a por considerá-la anacrónica, substitui-a por conversas encetadas pelo telemóvel. Estas últimas correspondem à categoria de «sons no ar» de Chion, que, «em princípio situados no tempo real da cena, ultrapassam livremente as barreiras do espaço» (Chion 2011: 64). O dispositivo narrativo da voz *off* (chamado, ainda por Chion, de «voz acusmática»), com a voz fantasmática procedente de outro lugar, de outro mundo, torna-se rastreável, real, ligado a um corpo, e é revelado enquanto questão puramente técnica. A voz que nos alcança através de um telemóvel desempenha o mesmo papel que a carta nas anteriores adaptações de Castelo Branco: funciona contra a transparência cinematográfica, ao revelar a materialidade do meio.

Cerca de 30 anos depois da adaptação de Oliveira, com quem trabalhara várias vezes como director da fotografia, narrador ou actor, Barroso realiza a sua

longa-metragem, que não aspira a ser a Adaptação por excelência do romance de Camilo Castelo Branco, mas apenas uma delas, ambição que se reflecte no título, *Um Amor de Perdição*. Além disso, Barroso considera o filme uma «adaptação livre» do romance: não é um filme de época, mas ambientado na Lisboa actual e marcado pela cultura dos adolescentes da cidade, reevocando, neste sentido, *Romeo + Juliet*, de Baz Luhrmann (1996). O próprio romance é um intertexto repetidamente citado ao longo do filme, as personagens lêem-no, transportam-no, falam sobre ele e emprestam-no uns aos outros, como uma espécie de «código moral» ou de filosofia de vida¹¹ dum geração (uma das personagens afirma até ter visto o filme, embora não diga qual a adaptação do romance). Como tal, o amor espalha-se como uma doença contagiante e o número dos casais apaixonados multiplica-se, alguns fadados (o de Simão e Teresa, de Simão e Mariana, a relação incestuosa entre a mãe e o irmão de Simão), outros com a promessa de felicidade (entre Rita e Zé). Mas enquanto Barroso torna o livro visível, como um pré-texto do filme, elimina a carta por ela ser redundante, num gesto edipiano para com a obra-prima de Oliveira, em que a cena da carta é crucial em termos de estilização visual. Esta «castração» simbólica de ambas as adaptações clássicas e da «obra-prima» é complementada por uma nova visão sobre a representação da ausência. As cenas de cartas são substituídas por soluções visuais originais para a mulher «inatingível», «ideal», logo irrepresentável. Teresa dificilmente é tornada visível na sua inteireza durante todo o filme: reevocando, de forma engenhosa, a cena da janela da obra literária, em que os dois amantes se vêem pela primeira vez, a sua imagem é ou um reflexo num pára-brisas, no ecrã de um computador (como outra «janela»), ou aparece num quarto escuro, junto a janelões. Esta re-fracção pós-moderna do corpo ideal encontra-se em forte contraste com as cenas abertamente eróticas e sensuais, e com a intensa presença física da personagem principal, bem como de Mariana, de Rita, a irmã de Simão, ou de Zé, o seu amigo de aspecto exótico. Com efeito, enquanto as três adaptações anteriores, tal

11 Isto também tem a sua tradição na prática de adaptações literárias: ver, por exemplo, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (*Ghost Dog: O Método do Samurai*, 1999), de Jim Jarmusch, *The Jane Austen Book Club* (*O Clube de Leitura de Jane Austen*, 2007), realizado por Tom Swincord, ou *Vale Abraão* (1993), de Oliveira.

como o romance, mencionam as Índias apenas como um lugar remoto, Barroso traz as colónias ao co-produzir o seu filme com uma companhia brasileira e ao recrutar numerosos actores com uma história familiar colonial. Este interesse antropológico e cultural é muito próximo do de Ribeiro, mas sem a preferência deste pela autenticidade espectacular e histórica. Em termos de estilização visual e de enquadramento, a versão de Barroso é comparável à de Oliveira, mas, na vez de um distanciamento puramente estético, oferece uma abordagem à história de cunho mais moral (ao opor o «ideal» ao «imoral») e está mais preocupada com a presença (física) do que com a ausência.

O filme de Barroso elimina a carta e substitui-a pela voz acusmática e pela imagem estilizada de uma mulher ideal. As adaptações anteriores alternam a cena das cartas e a história, dando origem a uma relação palimpséstica: nelas, a escrita e as cartas são «absorvidas» pela imagem e pela narrativa, ou, no caso da obra de Oliveira, são imagens que se movimentam na superfície como se fossem cuidadosamente enquadradas, imagens fixas. Nas palavras de Ágnes Pethö: «a imagem fixa parece ser “dobrada” no movimento, enquanto o espectador é convidado não a decodificar a narrativa, mas a uma espécie de contemplação pós-cinematográfica de planos e cenas individuais» (Pethö2011: 6). A última sequência do filme de Oliveira, em que o texto escrito «se funde» com a imagem das ondas do mar não é nada mais do que uma figura que condensa o discurso modernista sobre *a escrita como imagem e a imagem como escrita*¹².

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. 2007 (1977). *Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultura Ocidental* (tradução de Selvino José Assmann). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ALPERS, Svetlana. 1984. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII* (tradução de Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: EDUSP.
- BAPTISTA, Abel Barros. 2009. «O erro de Simão», in Abel Barros Baptista (ed.), *Amor de Perdição: Uma Revisão*. Coimbra: Angelus Novus. Pp. 81-112.

12 Este trabalho foi desenvolvido com o apoio de uma bolsa de pós-doutoramento da FCT (ref.^a SFRH / BPD / 77553 / 2011).

- BARTHES, Roland. 1977. *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (tradução de Isabel Gonçalves). Lisboa: Edições 70.
- CHION, Michel. 2011 (2008). *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema* (tradução de Pedro Elói Duarte). Lisboa: Texto & Grafia.
- COELHO, Eduardo Prado. 1983. *20 Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- DANEY, Serge. 2001. «Notes sur les films de Manoel de Oliveira», in *La Maison Cinéma et le Monde I: Le Temps des Cahiers*. Paris: P.O.L. Pp. 225-227.
- DELEUZE, Gilles. 2015. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. Lisboa: Documenta.
- DERRIDA, Jacques. 1971 (1967). *A Escritura e a Diferença* (tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva). São Paulo: Editora Perspectiva.
- DOANE, Mary Ann. 1980. «The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space», *Yale French Studies* n.º 60. Pp. 33-50.
- LACAN, Jacques. 1982. «God and the Jouissance of The Woman. A Love Letter (1972-73)», in Juliet Mitchell & Jacqueline Rose (eds.), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. New York: Norton. Pp. 137-161.
- MARKS, Laura U. 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- NAFICY, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- PETHÖ, Ágnes. 2011. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- ROGER, Philippe. 2007. «Correspondances ophuliennes», in Nicole Cloarec (ed.), *Lettres de Cinéma: De la Missive au Film-lettre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- ROWLAND, Clara. 2009. «O Escolho do Romance», in Abel Barros Baptista (ed.), *Amor de Perdição: Uma Revisão*. Coimbra: Angelus Novus. Pp. 59-80.
- STEWART, Garrett. 2006. *The Look of Reading. Book, Painting, Text*. Chicago: University of Chicago Press.
- VERNET, Marc. 1988. *Figures de l'Absence: De l'Invisible au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- VIDAL, Belén. 2012. *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2005 (1994). *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. London & New York: Verso.

Tradução de Sonia Miceli



L'Histoire d'Adèle H. (1976), François Truffaut

L'Histoire d'Adèle H.:
apontamentos para uma cartografia da efabulação

AMÂNDIO REIS

Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier,
même des contrées à venir.

DELEUZE E GUATTARI, *Mille Plateaux*

1. Mapeamento e desnorte

A longa-metragem que François Truffaut assinou em 1975 abre com um aviso ao espectador: «A história de Adèle H. é verídica [*authentique*]. Ela põe em cena acontecimentos que tiveram lugar e personagens que existiram.» A ambiguidade desta declaração dificilmente a consagra como aquilo que ela parece ser: uma atestação de veracidade. Como T. Jefferson Kline faz notar quando o compara com o adjectivo «true», do inglês, o termo francês «authentique» está semanticamente mais relacionado com a colagem a um ponto de vista íntimo do que com um critério de rigor histórico (Kline 2010: 110), e não deve, portanto, ser tomado por reivindicação de verdade em sentido objectivo.

Há ainda que ter em conta o uso de indefinidos («*des événements*», «*des personnages*») que apenas reclamam a veracidade de algumas das personagens e de alguns dos acontecimentos retratados no filme, deixando assim a falsidade de outras e outros totalmente em aberto. Ou seja, esta mensagem pode ser lida como uma atestação geral de veracidade, mas ela contém já o implícito de uma dimensão ficcional que permanece indeterminada. De facto, a ênfase na *transposição para a cena* de «acontecimentos que tiveram lugar» e de «personagens que existiram» também sublinha — muito mais do que a fidelidade histórica — o distanciamento representacional subentendido na transmutação *em filme*. Portanto, lida como uma reivindicação de facticidade, a declaração inicial é con-

traditória justamente por focar o meio de representação e de artifício próprio do cinema, a *mise en scène*¹.

A primeira linha dos créditos finais retoma e ilumina a ideia que aqui se vem desenvolvendo: «Esta foi a história de Adèle H.» [*C'était l'histoire d'Adèle H.*]. Esta constatação, ao que parece redundante e indubitavelmente desnecessária, joga com a duplicidade fundamental derivada do facto de o filme de Truffaut se intitular também *L'Histoire d'Adèle H.* Assim, a declaração final despe a primeira das referências a uma realidade suposta, para a tornar absolutamente particular (Kline). Simultaneamente, ela é a chave para três possibilidades de leitura retrospectiva: este foi o filme de François Truffaut, que acabou (uma estranha perífrase para substituir a palavra *Fim*); aquela foi a história que Adèle Hugo *viu* (o que recupera a sugestão de veracidade, de alguma coisa que «aconteceu»); aquela foi a história que Adèle Hugo *contou*, e, por implicação, ela é também o seu filme. Esta última é uma hipótese que se afigura problemática, e que retomarei adiante.

A entrada na narrativa, através de um plano sobre um mapa-mundo e de um *zoom* sobre Halifax, na península da Nova Escócia, articula-se com um signo cartográfico que é um prolongamento da declaração inaugural, uma vez que, tratando-se o mapa da cidade de um documento histórico, que cumpre perante o espectador a função de localizar geograficamente a diegese, ele não atesta mais do que uma relação referencial com a verdade. O mapa não é Halifax, mas uma representação gráfica de Halifax que, em termos fílmicos, funcionará como ponto de transição, levando-nos à verdadeira cidade ou trazendo-a até diante dos nossos olhos. Porém, o *raccord* entre o mapa e a *live action* do desembarque de Adèle faz-se ainda através de um plano fixo da pintura de uma embarcação sobre as águas, atrás da qual vão surgindo as luzes de barcos reais e o porto de Halifax. Este elo figurativo entre as duas sequências sugere que a mudança do mapa para

1 Paola Malanga, entre outros, denuncia um desvio basilar de *L'Histoire d'Adèle H.* em relação à realidade que nos obriga a reconsiderar a declaração de «autenticidade» inicial: «Adèle não escrevia ao pai mas sim ao irmão, e Truffaut escreveu ele mesmo algumas páginas, como aquelas em que a jovem se define como “nascida de pai incógnito” ou apela às suas “irmãs” do século XX» (Malanga 1996: 396).

a cidade real (que, por sua vez, espelha a transição entre o anúncio de uma história verdadeira e o filme ficcional que está a começar) não acontece na passagem de um regime de representação à realidade propriamente dita, mas na passagem de uma representação a outra representação.

Em suma, Truffaut recorre a uma sequência de autenticações irónicas na abertura de *Adèle H.* que, afinal, reitera de diferentes maneiras a falsidade do que estamos a ver. Além disso, este jogo estava já anunciado no título do filme, no qual o nome de família da protagonista é reduzido a um «H» que é também o da palavra «Histoire», termo ambíguo que tanto serve à historiografia quanto à ficção. Truffaut conserva um vestígio de historicidade, a primeira letra de um patronímico, ao mesmo tempo que o elide, vinculando o nome de Adèle a uma inicial que é a mesma do nome dado à efabulação, sua origem alternativa.

2. Verdade e mitomania

Tal como a carta, o mapa corresponde à presentificação de uma ausência e insere-se num sistema de substituição das coisas pelas suas representações. Ele traz a cidade de Halifax, assim como as cartas que Adèle recebe trazem a voz de Victor Hugo (em *over*), as *money orders* são trocadas por dinheiro, e uma das cartas de Adèle leva o seu anúncio de casamento, materializado e tornado público no destino, mas falsificado na origem. A moldura cartográfica dos primeiros instantes do filme parece inclusivamente confluir com a sinalização taxonómica, sistemática, dos lugares da cena: «ROOM AND BOARD», «BOOK SHOP», «PUBLIC NOTARY», «BRITISH BANK OF NORTH AMERICA», etc. Esta híper-sinalização dos espaços artificializa a própria cidade de Halifax, tornando-a o cenário no qual vemos Adèle representar a sua busca e a sua farsa, ou seja, evidenciando a qualidade cenográfica de um espaço que é, em tudo o resto, apresentado realisticamente.

A série de *verdades em diferido* que encontramos nos primeiros minutos do filme prolonga-se até à visita da jovem protagonista ao notário, onde ela finge ser esposa de um médico, deslocada a Halifax como favor a uma sobrinha «un peu trop romanesque» que estivera mais ou menos comprometida em casamento

com um Tenente Pinson. A história apresentada ao notário parece corresponder à verdade em todos os pontos, excepto na substituição da protagonista por uma suposta sobrinha. A sofisticação da mentira permite-lhe até julgar reprovadoramente essa sobrinha como «um pouco romanesca demais», o que assenta muito bem a si mesma e, por conseguinte, constitui um primeiro momento importante de distanciamento e auto-análise da sua personagem.

A ironia da situação agudiza-se quando a surdez do notário obriga Adèle a repetir com veemência o exacto contrário do que sente: «O Tenente Pinson é-me perfeitamente indiferente... *O Tenente Pinson é-me perfeitamente indiferente*». No entanto, e noutra demonstração da complexa antinomia entre falsidade e autenticidade que percorre o filme, percebemos no final que esta declaração era premonitória da indiferença real que ela virá a nutrir por Pinson, ou se tratava, para enfatizar outra das suas dimensões, de uma *verdade em devir*. A relação entre o momento do ensaio da indiferença e o momento da sua concretização suscita, por seu turno, uma reflexão acerca dos diversos níveis de representação em *L'Histoire d'Adèle H.*, e alerta-nos para o que será um filme dentro do filme, entre o desempenhar de Adèle da sua própria *história* e a auto-reflexividade do filme de Truffaut em que essa história está incluída.

Naquele episódio assistimos à primeira de várias mentiras de Adèle relacionadas com a sua própria identidade ou com a de Pinson. Depois de encontrar o Tenente pela primeira vez na livraria («romanesca», de facto), ela explica ao livreiro: «[Pinson] é o cunhado da minha irmã». Esta afirmação marca o princípio de um processo de emulação de Léopoldine, a sua irmã mais velha, vítima precoce de um acidente mortal, e é outro exemplo da recombinação de figuras à qual Adèle recorre frequentemente, assumindo a posição de uma *meneuse de jeu*. O seu delírio deixará claro que o casal que ela forma com Pinson se confunde com o casal formado por Léopoldine e pelo jovem marido sacrificado por amor a ela. Assim, percebemos estar na livraria diante de uma mentira que é também uma verdade em diferido, e que participa complexamente nos processos de efabulação de Adèle e na sua fantasia erótica. Num jogo de faz-de-conta algo mórbido, a protagonista estabelece um parentesco póstumo entre o seu *marido* hipotético e a sua irmã falecida, assim interposta entre os dois aman-

tes, invocada como terceiro elemento necessário à conformação do que vem a ser, na verdade, um triângulo amoroso. Adèle precisa da reminiscência de Léopoldine e da sua tragédia para projectar em Pinson a imagem do marido ideal, e, inversamente, precisa de Pinson para concretizar no plano material a sua fantasia de uma história de amor que possa igualar a de Léopoldine (e, por conseguinte, igualá-la à irmã).

A Mr e Mrs Saunders, os seus anfitriões em Halifax, Adèle vai oferecer ainda uma outra história da sua relação com Pinson, num processo aleatório de ficcionalização da vida que parece acompanhar *pari passu* a vivência e a experiência. Apropriando-me das palavras de Lúcia Nagib em relação a *L'Homme qui Aimait les Femmes* (*O Homem que Gostava das Mulheres*, 1977), podia dizer que, também aqui, «a autobiografia [...] não é pois outra coisa senão autoficção» (Nagib 2013: 543).

3. Ideal e imanência

Num comentário novamente irónico, sem conhecer as implicações do que está a dizer, Mrs Saunders dá continuidade à ficção que Adèle havia iniciado com o livreiro. Ao deparar com uma fotografia da protagonista num álbum da família Hugo, e após elogiar efusivamente o «artista» e irmão de Adèle, Charles Hugo, a quem atribui todo o mimetismo conseguido — em vez de nele reconhecer uma simples qualidade tecnológica da fotografia — a hospedeira atenta no retrato de Adèle e comenta: «dir-se-ia que está viva». Uma vez mais, a frase tem um duplo sentido. Aplicada à fotografia, ela dá apenas conta da semelhança *vivificante* daquela imagem com a realidade. Dirigida a Adèle e modalizada no condicional, ela abre a possibilidade de a protagonista não estar inteiramente viva, ou não ser exactamente a sua pessoa de carne e osso, tratando-se antes, tal como a fotografia, de uma «representação» [*ressemblance*].

Esta segunda interpretação ganha fundamento imediatamente a seguir, quando Mrs Saunders segura nas mãos um retrato a desenho de Léopoldine Hugo e o toma por uma representação de Adèle, cometendo um erro que é rápida e afectadamente corrigido por esta última. É importante notar que, ao con-

fundir Adèle com a figura da irmã *morta*, Mrs Saunders está por um lado a corroborar a fantasia da jovem, e por outro lado a reconhecer o seu estatuto fantasmático, já declarado na anterior observação dúplice («dir-se-ia que está viva»), aplicável quer à sua fotografia, quer ao seu corpo. Um terceiro efeito do mal-entendido de Mrs Saunders será ainda, certamente, o de anunciar a destinação de Adèle para a morte.

Assim, podemos dizer que, tal como o retrato de Léopoldine, o corpo de Adèle é um objecto *referencial* e aspira a uma outra vida. A semelhança com a irmã, tão grande que se torna quase inverosímil e também inquietante — *unheimlich* —, não é mais do que o reflexo da obsessão de Adèle com ocupar o lugar da primeira, e o comentário de Mrs Saunders é uma prova, ainda que oblíqua, de que Truffaut está a condicionar o filme segundo o ponto de vista de Adèle sobre o mundo, num plano alucinatório (digamos, subjetivo, ou não-confiável) da representação, que emerge nos dois momentos em que ela sonha que se está afogar, tal como acontecera a Léopoldine.

Patrice Bougon defende que a retórica fílmica de Truffaut produz, sob uma capa de pretenso realismo, uma «visibilidade encriptada» (Bougon 2014: 180). O estudioso lembra ainda que a fantasmagoria de Adèle depende fortemente do regime epistolar que ela instaura no seio do filme, e que tem como um dos seus momentos mais representativos o episódio em que envia a Pinson uma prostituta juntamente com uma carta na qual revela oferecer-lhe aquela mulher. Parece-me pertinente a ideia de que, além de fazer coincidir a mensagem com a mensageira, ou o conteúdo da carta com o corpo que a transporta, Adèle se está a presentificar com este gesto, diante de Pinson, no corpo de uma outra que leva a sua voz — já que a carta é ditada por si mesma em voz *over* —, através de uma *dupla* «identificação fantasmática» (189).

Em *Baisers Volés* (*Beijos Roubados*, 1968), Fabienne Tabard também responde a uma carta de Antoine Doinel com o seu próprio corpo. Porém, se encontramos nestes dois casos exemplos importantes da exploração do nexos entre corpo e correspondência no cinema de François Truffaut, o gesto de Adèle mantém o segundo filme num regime cerrado de epistolaridade no qual se destaca a sua relação com o Tenente Pinson. Sendo apenas parcialmente uma forma de corpo-

ralização da carta, o corpo da prostituta é ele mesmo um outro referente para o corpo de Adèle, é um prolongamento da missiva, investido, portanto, de um carácter simbólico e de uma função dêictica. Talvez este corpo tornado congénere das palavras seja a manifestação menos óbvia do efeito *literário* que a Adèle que Truffaut nos apresenta tem sobre a realidade circundante, captada para o ponto centrípeto do diário que ela escreve em permanente tensão com a vida. Podemos dizer, assim, que a escrita de Adèle ultrapassa não só os limites da materialidade, entre as páginas do diário e os espaços e corpos ao seu dispor em Halifax, como também os limites da ficção, entre o diário ou livro de memórias de que é autora e o filme de Truffaut no qual é personagem. A distinção e a confluência a que me refiro dão-se ambas, portanto, entre a pertença da protagonista à história e ao seu próprio «historizar». Em todo o caso, o que Adèle percebe e por sua vez nos revela enquanto espectadores de cinema é uma espécie de imanência literária do real, e aí reside a sua natureza verdadeiramente «romanesca».

O retrato de Léopoldine e a fotografia de Pinson que ela conserva num altar — como boa praticante da «religião do amor», ou «religião dos mortos» (James 1996: 452), para recuperar a expressão que Henry James utiliza no conto adaptado por Truffaut em *La Chambre Verte* (*O Quarto Verde*, 1978) — participam de um conjunto central de imagens idealizadas no cinema de Truffaut, com uma ligação especial à figura de Muriel em *Les Deux Anglaises et le Continent* (*As Duas Inglesas e o Continente*, 1971)². Tal como Muriel, Adèle escreve pela primeira vez aos pais, e lê-nos essa carta em voz alta, enquadrada por um espelho, isto é, dirigindo-se, em primeira instância, a uma imagem de si mesma.

Pode destacar-se a proximidade entre *L'Histoire d'Adèle H.* e *Les Deux Anglaises et le Continent* ainda noutros termos. Alguns críticos apontam para a particularidade de ambos os filmes conterem figuras de pais ausentes, ou mortos, e para o facto de Mrs Brown oferecer às duas filhas um exemplar de *Les Misérables* (o único livro que vai aparecer também em *L'Histoire d'Adèle H.*) como leitura

2 Junji Hori fez uma leitura muito proveitosa neste particular das dinâmicas entre o cinema, a imagem fotográfica (ou «imóvel») e a «possessão por imagens» em boa parte da obra de Truffaut, estabelecendo uma analogia entre o altar de Adèle a Pinson e o altar de Antoine Doinel a Balzac em *Les 400 Coups* (*Os 400 Golpes*, 1959) (Hori 2013: 142-5).

de preparação para a chegada de Claude (Colville 1994: 291). Martin Lefebvre destaca as falas que se repetem entre uma obra e a outra (Lefebvre 2013: 52-53), no âmbito de uma «uma rede de referências internas através da qual cada filme está ligado a outro, ou espelha outro» (Lefebvre 2013: 44). No entanto, será porventura mais importante no estabelecimento deste elo a dinâmica entre a figura materna — Mrs Brown e Mrs Saunders, interpretada nos dois filmes pela mesma actriz, Sylvia Marriott — e as duas irmãs, uma representante da vida e do mundo físico (Ann ou Adèle), e a outra ligada a um plano da transcendência, enquanto figura que se furta à visibilidade ao mesmo tempo que se apresenta, na própria trama do filme, como *imagem* (Muriel ou Léopoldine).

Depois de um delírio durante o qual Adèle se revolta contra a «impostura do estado civil» e contra a «confusão de identidades», definindo-se, em termos quase «cavellianos», como uma *mulher desconhecida* («nasci de pai incógnito»), ela sofre um surto de ciúmes da irmã morta ao fim do qual lhe ardem os olhos. Tal como acontece com Muriel, a vista de Adèle deteriora-se pela escrita e pela leitura, mas o momento da queima dos olhos é, em ambos os casos, o sinal da chegada ao auge da obsessão, e ela decorre, de igual modo para as duas personagens, da alucinação de uma figura ausente.

Se na miragem de Muriel, que precede a sua cegueira, ela vislumbra o rosto de Claude contra a luz do sol, vendo-o ao mesmo tempo que não o consegue ver, Adèle alucina com o caixão dos amantes, e, em particular, com o vestido da irmã, «o vestido da jovem noiva». A aproximação com *Deux Anglaises* ilumina a ambiguidade desta pulsão e o movimento antitético em que ela assenta: febril e delirante, Adèle considera necessário destruir ou doar as roupas da irmã, símbolos místicos da devoção familiar e do amor ideal, que são, na verdade, o que ela ambiciona para si mesma, enquanto no primeiro filme Muriel alucina o seu objecto de desejo (Claude) ao mesmo tempo que o renega, ou que ele lhe é negado por força de diversas circunstâncias.

A auto-referência de Truffaut evidencia que o objecto de desejo de Adèle não é necessariamente o Tenente Pinson, mas talvez a ideia fixa de uma criança preterida: o vestido de casamento da sua irmã, o amor idealizado de Léopoldine e a sua condição de filha amada e respeitada. Pinson está subalternizado a este

plano, e é assim um falso alvo que no final, em Barbados, passa completamente despercebido pelo campo de visão daquela que tem em diversas instâncias, paradoxalmente, o *olhar da câmara*, mas cujo deambular pela rua remete para a alucinação e para a produção de imagens no interior de «um labirinto da memória» da sua personagem (Bruno 1981: 107).

O dispositivo de cinema em que consiste o olhar de Adèle — considerada por Junji Hori uma «iconófila em estado puro» (Hori 2013: 145) — acabará por ficar cego à imagem do verdadeiro Pinson, ou seja, o «referente» real da fotografia que ela venera (Hori 2013: 145), conservando apenas na memória a sua figura alucinada, numa inversão violenta do episódio de voyeurismo a que antes assistimos. Em suma, o amor maior de Adèle é o que ela tem pela sua ideia, e é isso que a leva à construção da sua própria história e possibilita uma correspondência amorosa unilateral, dirigida a uma imagem sem referente. Adèle não precisa da resposta de Pinson para viver a sua fantasia, que se agudizará em termos abstractos, no final, como uma *câmara subjectiva* absoluta, inacessível, que corresponderia em termos fenoménicos à opacidade da sua loucura e à encriptação do seu diário escrito em código.

Já houvera um indício de que é Adèle quem dita as regras do jogo epistolar que atravessa o filme — ou seja, de que ela escreve sobretudo de si para si —, aquando do envio da primeira carta a Pinson, por intermédio de Mr Saunders. O mensageiro regressa sem uma carta de resposta do Tenente, que, ficaremos a saber, não chegou a ler a dela. Adèle parece destroçada, mas perceberemos depois que a ausência de resposta acaba por ser um acidente essencial ao seu monólogo amoroso, ou, segundo Collet, à sua «história de amor com apenas uma personagem» (Collet 2004: 72).

Quando os dois jovens se encontram finalmente na casa de Mrs Saunders, é a própria Adèle que começa por tapar a boca de Pinson com a mão, cortando-lhe a réplica. Pinson parte da hospedaria um pouco depois e ela escreve-lhe imediatamente uma carta, que não tem qualquer intenção de enviar, na qual revela ter um grau de esperança no sucesso da relação e fala de uma versãoedulcorada da história que são incompatíveis com o que acabáramos de ver. Esta situação não é muito distante da que encontramos em *Letter from an Unknown Woman*

(*Carta de uma Desconhecida*, 1948), de Max Ophüls, desde que recebamos a história de Lisa com algum cepticismo, e consideremos o filme que nos é apresentado como nada mais do que a versão dela mesma da sua história, dada a ler a Stefan Brand quando já fora ultrapassado um limite temporal que permitisse a resposta e a contra-argumentação. Tendo apenas em conta os elementos disponíveis, não se pode descurar completamente a hipótese de que Lisa e Adèle sejam afinal *storytellers* com um plano semelhante de imposição da sua própria versão da trama amorosa.

A reminiscência da obra de Ophüls manifesta-se ainda no episódio em que, coincidindo o seu olhar com o ponto de vista da câmara, uma Adèle sorridente espia o Tenente Pinson durante uma cena de sexo com outra mulher. Além de oferecer uma prova do carácter masoquista de Adèle, a situação remete para *Rear Window* (*Janela Indiscreta*, 1954), de Alfred Hitchcock, e para o tópico do voyeurismo enquanto condição natural do cinema, certamente assimilado por Truffaut³. Nesta e numa outra cena, na qual observa Pinson e a amante através de binóculos durante um espectáculo de hipnotismo — e tal como acontece com Lisa em *Letter from an Unknown Woman* —, Adèle adopta o ângulo da câmara e o olhar do espectador e do realizador durante o tempo da «traição». Disto se infere que ambos os filmes propõem representar o ponto de vista indiscreto da mulher apaixonada e obsessiva, que coincide com o ponto de vista da câmara, que está por sua vez a gravar a história que ela conta, ou seja, que está inequivocamente ao seu serviço e é um reflexo da sua visão. No fundo, podia defender-se que os dois se inserem numa linha de filmes focalizados em mulheres apaixonadas, heroínas trágicas, inaugurada por Max Ophüls em *La Signora di Tutti* (1934), no qual a correspondência entre alucinação e filme, assim como a origem da trama *no interior da cabeça*, é cenicamente literalizada.

3 Na sua entrevista a Hitchcock, o realizador francês faz notar: «Somos todos *voyeurs*, quanto mais não seja quando vemos um filme intimista. Aliás, James Stewart, à sua janela, encontra-se na mesma situação do espectador a assistir a um filme» (Truffaut 1987: 162).

4. Nome e anonimato

Em *L'Histoire d'Adèle H.* é Mr Whistler, o livreiro, que oferece a Adèle *Les Misérables*, despertando-lhe a indignação pelo que ela interpreta como uma afronta e conduzindo-a ao movimento de elisão do nome do pai, quando fecha o livro sobre um grande plano do nome do autor na página de rosto. Este gesto terá um equivalente nos camarins do teatro, onde Adèle tenta convencer o hipnotizador a fazer Pinson casar-se com ela, persuadindo-o com o nome do pai, que escreve no espelho com um dedo, sobre o seu próprio reflexo turvado pelo pó, e apaga em seguida. Assim, o nome de Victor Hugo surge continuamente preso a uma dialéctica entre apagamento e afirmação. Ele é usado, por exemplo, como factor de legitimação da pessoa de Adèle e de exercício de influência perante o Juiz Johnstone, que ela consegue convencer da má índole de Pinson, desfazendo assim os planos de casamento entre o Tenente e Miss Johnstone.

Antes, no banco, víamos Adèle dizer a uma criança que se chamava Léopoldine. Em seguida, recebe do pai a autorização de casamento, volta atrás e confessa em inglês: «my real name is Adèle». Com a autorização de casamento, Adèle pode ser ela mesma porque acredita que a sua fantasia está à beira da concretização. Confrontada depois com o fracasso desse objectivo, a protagonista parece encetar um jogo em que, de uma maneira ou de outra, tem de sair vencedora, e passa a asseverar perante Mrs Saunders a importância do seu nome e do seu trabalho. É então que afirma opor-se por natureza ao casamento: «por nada no mundo renunciarei a chamar-me Mme. Hugo».

Numa cena emblemática de disfarce, na qual se infiltra travestida numa festa, Adèle surpreende Pinson e tenta convencê-lo a casar, revelando a autorização de Victor Hugo para o efeito. Perante a inflexibilidade de Pinson, ela recorda as cartas do passado em que era ele mesmo quem falava de casamento. Adèle parece pois nutrir uma ideia de permanência da escrita, incompatível com a mutabilidade do mundo e com a passagem do tempo. Pinson, por seu lado, oferece a perspectiva oposta. Em casa de Mrs Saunders, ele diz-lhe: «*eu amei-te*» [*je t'ai aimé*]; e fora da festa, no cemitério, trocando a familiaridade do tu pela formalidade do vós, continua: «conheci mulheres antes de si, conheci-as depois de si, e conhecê-las-ei ainda». A violenta divergência de senti-

mentos entre os dois recupera, portanto, o tópico da falta de sincronia na correspondência entre os amantes que marca centralmente *Jules et Jim* (*Jules e Jim*, 1962).

Adèle escreve aos pais, mentindo. Afirma que se casou com Pinson e que a partir de então quer todas as cartas dirigidas a si endereçadas a «Madame Pinson», com a palavra «Madame» bem visível. A leitura desta carta acontece numa sobreimpressão do rosto de Adèle no oceano, simulando o trânsito da missiva através do mar. O rosto da jovem é depois substituído por um mapa no qual se traceja a travessia desde Halifax até Guernsey. Por um lado, a sobreimpressão da face da emissária numa paisagem onde se imagina o percurso da carta sinaliza um momento fracturante da correspondência, e é uma técnica utilizada já com esse sentido em *Jules et Jim* ou *Deux Anglaises*. Por outro lado, ela sinaliza um marco no percurso da protagonista, registando a sua entrega a uma fantasia cada vez mais aguda, conduzida por si mesma numa tentativa penosa de agir contrariamente à realidade.

O nexo entre mapa cartográfico e rosto humano — isto é, entre o mapa da cidade e o rosto de Adèle —, quando pensado em articulação com a cena em que os rostos de Adèle e de Truffaut se encontram «*vis à vis*» (Malanga 1996: 397) no porto de Halifax, poderá decorrer então do que Tom Conley apresenta como o «cinema autobiográfico» de Truffaut, no âmbito do qual a própria vida é «concebida como um itinerário»⁴. Além disso, a sequência de *reenvios* da carta, estruturada em sobreimpressão, retoma a série inaugural de *raccords* e, como tal, enfatiza tanto o cariz materializador da carta/mapa, que traz consigo ora um espaço, ora um rosto, quanto, uma vez mais, dá conta da trajectória referencial que aqui está em causa, entre palavras, ou representações, e coisas.

4 «Para Truffaut, o cinema autobiográfico devia relacionar-se com a vida concebida como um itinerário, ou, em suma, como trama, mapeamento e aprendizagem afectivos da vida» (Conley 2007: 107).

5. Livro e filme

O encontro (ou o embate) de Adèle com François Truffaut vestido como um dos 16.^{os} Hussardos vem confirmar a importância da figuração do rosto na filmografia do realizador. Quase todos os críticos notam o carácter «hitchcockiano» deste *cameo*⁵, ou, numa leitura complementar da mesma situação, reiteram a obsessão maníaca de Adèle com Pinson, no lugar do qual aparece naquele momento o realizador, num jogo entre identificação e distanciamento⁶. No entanto, não me parece facilmente defensável que Adèle confunda com Pinson aquele homem de cabelo grisalho, por quem, aliás, tinha acabado de passar de frente. Tendo em conta a presença de um regimento inteiro em Halifax, apenas seria plausível que ela se deixasse confundir por um jovem no mínimo parecido com Pinson. Talvez o susto evidente no gesto de Adèle — no que parece ser uma constatação causadora de espanto que acompanha a revelação da cara de Truffaut ao espectador — derive do facto de ela o confundir por instantes com uma figura paterna, não necessariamente a de Victor Hugo, mas, num entendimento mais lato, a imagem arquetípica do pai ausente que assombra o filme e que pende sobre a protagonista, perturbando-a, segundo John Orr, na sua «intimidade» (Orr 2013: 161). Trata-se, claro, de uma intimidade afectiva e sexual, mas também — como se poderia depreender do confronto com *La Sirène du Mississippi* (*A Sereia do Mississippi*, 1969) e com a personagem dupla, *in disguise*, de Julie Roussel/Marion Vergano — intimidade (ou integridade) identitária.

Talvez aquele susto tenha, na verdade, um sentido mais literal, tão simples como, no interior da sua história, Adèle deparar com um outro criador, com o qual se vai confundir no final, sendo essa a misteriosa «identificação» a que alude

5 «Truffaut aparece em cinco dos seus outros filmes [...], e depois mostra-se à maneira de Hitchcock em *L'Histoire d'Adèle H.* (1975) e em *L'Argent de Poche* (1976)» (Colville 1994: 286); ou «em *L'Histoire d'Adèle H.*, a brusca, breve e silenciosa aparição de Truffaut talvez seja uma piscadela de olho às famosas aparições de Hitchcock nos seus filmes» (Rodrigues 2005: 34).

6 «[O] realizador coloca-se no filme, numa aparição à Hitchcock, no papel de um oficial confundido por Adèle pelo amado e inatingível Pinson [...], eis toda a dolorosa participação de Truffaut na história que está a contar, a sua identificação, mas também o seu distanciamento» (Malanga 1996: 397).

Paola Malanga. Seguindo esta hipótese, portanto, pode dizer-se que naquele momento Adèle se encontra consigo mesma, mas também com um duplo seu, que, ao contrário de toda a gente em Halifax, sabe quem ela é realmente, até porque, tal como nós reconhecemos nele o *autor* do filme, ele a pode reconhecer como *personagem* sua. Se pensarmos na economia de *L'Histoire d'Adèle H.*, este seria mais um exemplo de um espelho deformado que diz a verdade ao dizer/mostrar uma coisa diametralmente diversa. Esta leitura ganha sentido se tivermos em linha de conta que ao encontro se segue a primeira cena de escrita do diário, como se, a partir daquele momento, Adèle se sentisse autorizada ou talvez até incitada a praticar uma forma de criação concorrente com a do filme, e, por implicação, uma obra de arte que poderá ser convergente ou divergente.

Escreva então a protagonista *com* o realizador ou *contra* ele, o paralelismo entre Truffaut e o seu filme e Adèle e o seu diário é reforçado pela noção de *obra* que vai revestir este último. Durante a noite, a escritora defenderá ferozmente o seu manuscrito de uma mão furtiva nas camaratas dos sem-abrigo, exclamando: «não toque nisso. *É o meu livro*». A identificação enfática que Adèle faz do manuscrito como «livro», e não como diário, evidencia sobretudo a competição com o pai e entre os únicos dois livros deste filme, o seu e o romance *Les Misérables*, mas reivindica também o seu estatuto autoral no seio do filme de Truffaut, a história de Adèle H., ou seja, a *sua* história. Assistíramos já a um movimento semelhante de emersão da protagonista no texto filmico na cena em que o seu reflexo se sobrepõe ao nome apagado do pai, ou, em termos mais rigorosos, quando a sua imagem se revela nítida por via do apagamento do nome do pai no espelho do hipnotizador charlatão, não por acaso, a figura personificada da falsificação, da retórica e do faz-de-conta.

John Anzalone descreve a relação de Truffaut com as fontes literárias que adapta como umnexo intermedial em que o cinema é «uma forma de crítica literária» (Anzalone 1998: 52). Parece-me defensável a afirmação de que, à luz desta ideia, Truffaut assina o seu próprio filme *em nome* da protagonista — «Esta foi a história de Adèle H.», diz-nos a última legenda —, reconhecendo-lhe ao mesmo tempo a autoridade e a autonomia que não teve antes, através da truncagem do patronímico, reduzido a um «H». Este gesto de intervenção

crítica e criativa é da inteira responsabilidade de Truffaut, que, por meio dele, não só rebaptiza Adèle Hugo, reformulando a sua identidade enquanto personagem e via de *aproximação* à História, como encontra para si mesmo um pseudônimo.

Referências

- ANDREW, Dudley & Anne GILLAIN. 2013. *A Companion to François Truffaut*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- ANZALONE, John. 1998. «Heroes and Villains, or Truffaut and the Literary Pre/Text», *The French Review*, vol. 72, n.º 1 (Outubro). Pp. 48-57.
- BOUGON, Patrice. 2014. «Les lettres de crédit dans *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut (1975)», in Hamaide-Jager *et al.* (eds.), *La Lettre au Cinéma*. Arras Cedex: Artois Presses Universitaires. Pp. 177-191.
- BRUNO, Edoard. 1981. «Il senso della morte», in Mario Simondi (org.), *François Truffaut: L'Intrigo, Il Turbamento, l'Amore Nell'Opera di un Homme-Cinéma*. Firenze: La casa Usher. Pp. 103-108.
- COLLET, Jean. 2014. *François Truffaut*. Rome: Gremese.
- COLVILLE, Georgiana M.M. 1994. «Pères perdus, pères retrouvés dans l'œuvre de François Truffaut», *The French Review*, vol. 68, n.º 2 (Dezembro). Pp. 283-293.
- CONLEY, Tom. 2007. «Juvenile Geographies: *Les Mistons*», *Cartographic Cinema*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press. Pp. 106-124.
- HORI, Junji. 2013. «Truffaut and the Photographic: Cinema, Fetishism, Death», in Andrew & Gillain (137-152).
- JAMES, Henry. 1996. «The Altar of the Dead», *Complete Stories 1892-1898*. New York: Library of America. Pp. 450-485.
- KLINE, Jefferson T. 2010. «Cinema and/as Dream: Truffaut's "Royal Road" to *Adèle H.*», *Unraveling French Cinema from L'Atalante to Caché*. Oxford: Wiley-Blackwell. Pp. 109-130.
- LEFEBVRE, Martin. 2013. «Truffaut and His "Doubles"», in Andrew & Gillain (23-70).
- MALANGA, Paola. 1996. *Tutto il Cinema di Truffaut*. Milano: Baldini & Castoldi.
- NAGIB, Lúcia. 2013. «Film as Literature: or the Truffautian Malaise (*L'Homme qui Aimait les Femmes*)», in Andrew & Gillain (530-545).
- ORR, John (2013), «The Impasse of Intimacy: Romance and Tragedy in Truffaut's Cinema», in Andrew & Gillain (153-172).
- RODRIGUES, Antonio (org.). 2005. *François Truffaut — A Vida era o Écran*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- TRUFFAUT, François. 1987. *Hitchcock — diálogo com Truffaut*. Lisboa: Dom Quixote.



Casa de Lava (1994), Pedro Costa

Ser sombra entre sombras: inscrição e circuito no cinema de Pedro Costa

CLARA ROWLAND

J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme
qu'il ne me reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être fantôme
parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se pro-
mène et se promènera allégrement sur le cadran solaire de ta vie.

ROBERT DESNOS (1926)

«Alguma coisa que fosse literária, mas que não fosse literatura» (Costa 2012): numa entrevista ao *Público*, Pedro Costa descreve deste modo uma sensibilidade procurada na preparação de *Casa de Lava*, e encontrada através de uma série de justaposições e encontros inesperados — poemas franceses e mornas cantadas, imagens de operários e de Lenine, citações dispersas de Dostoiévski, Mandelstam, Eisenstein transportadas para Cabo Verde. Numa das cenas de repetição da carta em *Juventude em Marcha*, Lento, que não tem memória, acusa Ventura de não querer escrever as palavras que continuamente repete para que o outro as guarde «na cabeça». Se *Juventude em Marcha* pode ser descrito como o longo acto de escrita, por dois operários cabo-verdianos, de uma carta de Robert Desnos, a conjugação destas sugestões iniciais permite pensar, em termos mais amplos, a relação entre ideias de literatura e ideias de cinema nos filmes de Costa, interrogando a hipótese de um literário sem literatura a partir do modo como, em dois deles em particular — *Casa de Lava* e *Juventude em Marcha* —, se confronta a escrita com a materialidade do próprio cinema. A presença, nestes filmes, da obra de Desnos, num jogo de subscrição, apropriação, citação e tradução, parece fazer-se figura, ao mesmo tempo, de uma *recusa da inscrição* e de uma *deriva da escrita*, dois gestos de resistência a partir dos quais se define — é a sugestão deste breve ensaio — a matéria deste cinema.

1. Já não há correio, Ventura

Numa sequência da segunda parte de *Juventude em Marcha*, Ventura repete uma vez mais, na barraca que partilha com Lento, a carta de amor que, ao longo de todo o filme, procura ensinar ao companheiro. Lento recusa-se a ouvi-lo, interrompendo-o com notícias perturbadoras: soldados que caçam imigrantes, greves, violência nas ruas. É um cenário de terror, que cedo percebemos corresponder a uma descrição do 25 de Abril. Ventura, alheado, agarra-se à carta que vem ditando; indiferente, Lento responde-lhe: «Já não vale a pena. A carta não vai chegar a Cabo Verde. Já não há correio, Ventura».

É este o ponto de articulação da complexa estrutura temporal de *Juventude em Marcha*, bem como o seu momento de viragem: a Revolução suspende o correio e abre uma fractura irreparável na construção da carta e do filme. Não é a última vez que ouvimos a carta de amor, que voltará a ser recusada por Lento em mais de uma ocasião: «a carta é feia, Ventura». Mas é neste momento que ganha expressão a particular representação da escrita que estrutura o filme de Pedro Costa e que aqui me proponho interrogar: a de uma carta que, presa à sua origem, não tem envio possível. É isto que visualmente nos é mostrado, quando os gestos defensivos de Lento entrincheiram a barraca, tapando a partir de dentro a janela que tinha até agora servido de moldura e tela aos famosos planos que Rancière descreve como «naturezas mortas cinematográficas» (Rancière 2009: 57). Do lado de fora, a câmara regista a parede a fechar-se, demarcando interior e exterior perante a ameaça do que o filme representou como um fora de campo ameaçador (sons distantes, manifestações, buzinas). Por um momento, bloqueando a imagem de Ventura, o filme delimita os espaços e os tempos diferenciados que continuamente sobrepõe e associa.

Numa entrevista sobre o filme na altura da sua estreia, Pedro Costa diz que há nele duas partes: o passado e o presente das Fontainhas, que correspondem a um tempo antes e depois do 25 de Abril¹. O primeiro é o tempo da carta, o se-

1 «Há duas partes neste filme, um passado e um presente das Fontainhas, que coincidem também com o antes e o depois do 25 de Abril. O passado é fraterno, utópico, romântico. Neste tempo está a história da carta de amor que Ventura repete. O presente é resignado, infeliz, medíocre» (Costa 2012).

gundo o das casas brancas e impessoais em que serão realojados Ventura e os seus. É uma divisão complexa, que absorve, na verdade, mais tempos e espaços (referências a Cabo Verde, ao tempo da chegada, ao acidente, ao tempo das Fontainhas e dos outros filmes de Costa) e na qual o tempo anterior à Revolução *é feito coincidir*, em termos simbólicos mas também narrativos, com um tempo anterior ao realojamento. É uma estrutura comum a todo o filme, que continuamente se reorganiza em *antes* e *depois*, levando à coincidência entre elementos diferenciados. Um exemplo: se o passado *é* o tempo da construção do bairro (Costa falará dos *flashbacks* na barraca como a construção, ao mesmo tempo, do bairro, da barraca, da carta e do filme²), o presente, numa elipse, *é* já o da sua destruição. Neste tempo, paradoxalmente, realojamento e demolição coincidem, e os novos apartamentos, por deslocação, são construídos *sobre as ruínas* das casas do bairro, cujas figuras apagam com a brancura das suas paredes.

A mais significativa destas associações esclarece a dimensão epistolar do filme e conjuga o 25 de Abril como momento de viragem com a ruptura amorosa no presente das Fontainhas. O primeiro plano de *Juventude em Marcha* mostra os móveis de Ventura a serem lançados pela janela da casa em que vivia com Clotilde e que nunca conhecemos. Dirá Ventura a Bete: «a tua mãe foi-se embora. Já não quer acabar a sua vida comigo. Não quer vir para a casa nova. [...] É aquele pesadelo que eu sinto há mais de 30 anos». É com esta ruptura que o filme começa, lançando a ideia da casa nova, e é a partir desta ruptura que a memória do passado, e da barraca, se activa, instituindo uma sobreposição decisiva: se a revolução *é* o momento de interrupção que faz da carta de Ventura uma carta sem destino possível, o abandono de Clotilde, que abre o filme, tem a mesma função. Nesse movimento, Clotilde fica disponível para a destinação da carta antiga que conheceremos mais tarde (a carta que projecta para o futuro os mesmos «30 anos» que aqui são passado), precisamente porque se apresenta, desde o início, como uma figura radicalmente indisponível. Com a violenta maldição

2 «À certa altura, não me apetecia nada deixar a carta de fora. Havia sempre mais uma cena a fazer com a carta. Normalmente, com o Lento: aquelas partes em que eles estão (que para mim são *flashbacks*), que são a construção do bairro, a construção da casa, da barraca e a construção da carta. E a construção do filme» (Pedro Costa citado em Costa 2008: 34).

que marca o prólogo, a mulher situa-se fora do filme, e sobretudo fora do alcance da carta que o estruturará: figura da alteridade (dirá Ventura: «uma mulher com rosto de Clotilde mas não era Clotilde»), a personagem feminina fica para sempre exterior a qualquer circuito (como na narrativa dos tubarões que a apresenta): destinatária impossível, e além do tempo, da carta de amor, a sua apóstrofe, como a revolução, suspende permanentemente o correio. São os dois momentos de violência do filme, marcados aliás por duas armas (as facas de Clotilde e Lento); nesta correspondência, deixa de ser possível distinguir a revolução política da ruptura amorosa, a carta do problema da habitação.

É por isso importante que o texto da carta, apresentada como a carta de um pedreiro, descreva uma comunicação interrompida com imagens vindas do universo da construção. Quando Lento, na primeira das oito sequências que envolvem a carta, pede a Ventura, como a um escrivão, que escreva uma carta de saúde, Ventura começa, durante um jogo de cartas, a sua composição oral:

Nha crecheu. O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100 000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem.

Neste momento, Ventura interrompe-se para contar os pontos no jogo. Lento pede-lhe que continue, mas Ventura manda-o ir buscar uma caneta. «Na barraca não há canetas» — responde Lento. «É triste», comenta Ventura. A carta, porém, continuará a ser repetida ao longo do filme, através de regulares regressos ao espaço da barraca — oito, no total, nos quais Ventura pede a Lento que memorize esta carta que não parece poder ser escrita. Entretanto, as deambulações de Ventura no espaço presente das Fontainhas continuam, entre a casa nova e as visitas aos seus supostos filhos; no *flashback*, os corpos de Ventura e Lento são duplos do presente: o acidente de Ventura é introduzido, com a ligadura, em continui-

dade com a narrativa presente da sua queda nos jardins da Gulbenkian; o progressivo enfraquecimento de Ventura prolonga a narrativa do seu realojamento. A carta faz-se eixo dessa impossível continuidade temporal, tornando permeável a demarcação que institui entre passado e presente. De repetição em repetição, seu texto também evolui:

Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá dentro ver estas coisas más que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.

As imagens de promessa e construção de futuro — os «cem mil cigarros», «a casinha de lava» — são, num segundo momento, invertidas, no momento em que a carta inscreve no seu texto a possibilidade da sua negação: «A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua». O trabalho do pedreiro é posto em relação com o trabalho da escrita, mas numa radical perturbação das figuras inicialmente sugeridas: «Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento». A carta e a casa são agora figuras do isolamento e do medo; a construção de uma parede cava a separação. Nesta violenta deslocação, o filme parece interrogar o seu objecto: o que significa escrever uma carta sem envio possível? A carta de Ventura, na sua evolução, dá corpo a uma polaridade estrutural que afecta toda a comunicação epistolar: a que a faz oscilar, como elemento que supre e se funda sobre a ausência, entre o seu funcionamento como ponte ou como barreira, encontro ou separação, ligação ou distância

(Altman 1982: 186), ou, nos termos desta carta, entre um *longo pensamento* e um *longo esquecimento*. São no fundo os dois tempos (a construção e a destruição) do filme de Costa que aqui se representam, indissociáveis, além de qualquer divisão.

A possibilidade da suspensão do correio está assim inscrita no texto da própria carta. Há outro aspecto, porém, a ter em conta. Ventura, nesta cena, funciona, como se dizia, como um *escrivão*: a língua da carta, dirá Costa, terá por isso de ser o português, e não o crioulo que os dois amigos usam, língua do bairro³. Esta é, também por isso, uma *carta escrita*. Mas se inicialmente não pode ser inscrita por falta de meios, há uma cena em que Lento apresenta a Ventura «uma caneta verde e uma caneta preta». Ventura não escreve, e Lento começa a fazer riscos na mesa enquanto ouvem a canção num gira-discos dos Tubarões. A escrita aí aparece já como ruído, desvio, resistência à declamação da carta (o riscar na mesa faz saltar a agulha do gira-discos, e Ventura prende o braço de Lento ao som do refrão de «Labanta braço»). Mais tarde Lento dirá, quando Ventura lhe pergunta se já não quer a carta: «Não a consigo aprender, eu não sei escrever e tu não a queres escrever». A suspensão do correio que o filme institui, ou a possibilidade de interrupção do circuito, é assim mais radical: esta não é apenas uma carta que não pode ser enviada, é uma carta que *se preferiu não* escrever. Nesse sentido, e é esta a hipótese de partida deste ensaio, o funcionamento da carta de Ventura assenta inteiramente sobre a recusa da escrita. É neste gesto, sugiro, que o filme interrogará a materialidade possível para este literário sem literatura: desligada do seu suporte imediato, a carta de Ventura levará o tempo todo do filme a encontrar a sua forma de inscrição, momento de definição da matéria fílmica que será também a sua posição de repouso.

Lento, recorde-se, não tem memória: sem suporte que a transporte além do seu enunciador, é uma carta impossível a que Ventura carrega consigo, prolon-

3 «Por exemplo, a carta aqui é dita em português, porque o Ventura disse-me: “é uma carta de amor. Tem que ser dita em português, porque se ela vai ser escrita, tem que ser escrita em português.” Percebes? Ele dizia: “se fosse uma carta mesmo, ou seja, se o tipo até pagasse” (o analfabeto que pede ao tipo para escrever uma carta sobre seja o que for e depois lhe dá dez euros) “seria sempre em português”.» (Costa 2008: 37).

gando-a com a sua voz, no tempo do filme, e tornando-a indissociável da sua figura. Como indica Rancière, a carta «é na realidade o seu desempenho artístico, que ele gostaria de partilhar com Lento porque é o desempenho de uma arte da partilha, de uma arte que não se separa da vida, da experiência dos deslocados e dos seus meios para preencherem a ausência e para se aproximarem da pessoa amada» (Rancière 2009: 59). No entanto, como se viu, é a própria carta que impede a sua descrição como elemento de ligação ou preenchimento da ausência (*Os teus cabelos tão lindos caem-me das mãos como ervas secas*). A partilha impossível com Lento ecoa já a distância intransponível em relação à amada que a carta em si prescreve: esta carta é literatura também na medida em que falha a sua função. Num certo sentido, a impossibilidade de desprender de si a carta de amor que carrega e não pode enviar é o que faz de Ventura uma figura verdadeiramente fantasmagórica nos espaços e tempos que atravessa. Como Bartleby, Ventura aparece neste filme de Costa ao mesmo tempo como figura de resistência e como carta extraviada.

Curiosamente, o filme parece convocar algumas das estratégias clássicas da elisão da escrita no cinema: o predomínio da voz, a destituição do funcionamento *in absentia* da carta, para referir as mais comuns. Pense-se, por exemplo, no final de *Double Indemnity* (*Pagos a Dobrar*, 1944), que conjuga as duas. Mas se no filme de Wilder a voz gravada era ainda uma figura — significativamente deslocada para o regime sonoro — da escrita epistolar, e como tal era invalidada, no final, pela co-presença de remetente e destinatário (*closer than that, Walter*), no filme de Costa a presença de Ventura, remetente e portador, mais do que resolver ou neutralizar a tensão da carta, como em tantos exemplos do cinema clássico, parece antes absorvê-la. Recusando-lhe suporte e inscrição, o filme vampiriza a literatura que parece inicialmente recusar, assombrado até ao fim por esta vontade de escrita e de destinação. O facto de a conclusão do filme coincidir com a apresentação — paradoxal, num tempo póstumo — de uma escrita que, deslocada no seu meio de representação, depende da materialidade sombria deste cinema para encontrar a sua possibilidade, permite-nos perceber quanto há de literário nesta aparente recusa da literatura. Antes de avançarmos para esse ponto, porém, é preciso recuar à origem desta carta.

2. O nome dele no verso do postal

Essa origem pode ser lida como uma cena da negação da atribuição de origem. Porque se a carta não se desprende de Ventura, é também verdade, como sugere ainda Rancière, que pertence «tão pouco a Ventura como a este filme»⁴. Por um lado, a carta é em grande parte construída pela famosa carta que Robert Desnos enviou a Youki, sua mulher, do campo de concentração de Floha, em 15 Julho de 1944, pouco tempo antes de morrer; por outro, esta carta de Ventura aparecia já — em crioulo, e sem Ventura — como elemento-chave de *Casa de Lava*, de 1994. Define-se assim um dos problemas centrais de *Juventude em Marcha*: o da determinação de uma origem (Ventura e a *sua* carta) face à deriva da citação; ou, noutros termos, o da tensão entre a deriva incessante da citação e o problema da autoria (ou, como veremos, da paternidade). Na relação com Desnos, o cinema de Pedro Costa parece propor uma alegoria do funcionamento do seu trânsito apropriador e das violentas aproximações que definem este cinema «literário». É uma questão que surge já no título destes dois filmes: *Juventude em Marcha* tem a sua fonte numa frase pronunciada em *Casa de Lava*; e o título deste filme parece remeter para a própria carta, elemento que vem de fora, em que «la petite maison de la forêt de Compiègne» que Desnos prometia a Youki⁵ se transformou na «casinha de lava que tu tanto querias».

Pedro Costa refere em vários lugares que chegou às Fontainhas, bairro da trilogia, na condição de «carteiro»: depois da rodagem de *Casa de Lava*, foi incumbido pelos habitantes da Ilha do Fogo da tarefa de levar cartas aos parentes

4 Diz João Bénard da Costa que *Juventude em Marcha* é «a história de um homem que escreve uma carta de amor que outros já escreveram» (Bénard da Costa 2009: 59).

5 «Mon amour : Notre souffrance serait intolérable si nous ne pouvions la considérer comme une maladie passagère et sentimentale. Nos retrouvailles embelliront notre vie pour au moins trente ans. De mon côté, je prends une bonne gorgée de jeunesse, je reviendrai rempli d'amour et de forces ! Pendant le travail un anniversaire, mon anniversaire fut l'occasion d'une longue pensée pour toi. Cette lettre parviendra-t-elle à temps pour ton anniversaire? J'aurais voulu t'offrir 100 000 cigarettes blondes, douze robes des grands couturiers, l'appartement de la rue de Seine, une automobile, la petite maison de la forêt de Compiègne, celle de Belle-Isle et un petit bouquet à quatre sous. En mon absence achète toujours les fleurs, je te les rembourserai. Le reste, je te le promets pour plus tard. Mais avant toute chose bois une bouteille de bon vin et pense à moi» (Desnos 1981: 240).

que emigraram para Portugal⁶. *Letters from Fontainhas*, título da edição da trilogia pela Criterion, publicada em 2010, inverte a direcção do movimento, ao mesmo tempo insistindo na metáfora epistolar e na importância do trânsito. A mesma figura reaparece, também, no agora publicado *Casa de Lava Scrapbook*: o caderno de rodagem, misto de diário, colagens e notas de filmagem, que acompanhou Costa antes, durante e depois da preparação do filme. No espaço livre do caderno — «aqui podemos pôr o poeta Desnos a falar crioulo e esse tipo de encontro pode ser afirmado sem reservas», dirá Costa ao *Ípsilon* — a própria génese do filme é associada à apropriação epistolar de Desnos:

[A] primeira página foi a do postal com o selo de Cabo Verde onde se vêem três enfermeiras de costas contra as montanhas de Santo Antão e ao lado uma página do PÚBLICO com um artigo sobre vacinas perigosas que exportávamos para os PALOP... Tudo coisas que tinha à mão, jornal diário e uma vista de Cabo Verde. Colei o postal, o selo, as vacinas, as enfermeiras. E como andava a ler um livro do Robert Desnos, assinei o nome dele no verso do postal e de repente toda a história se iluminou e o filme encontrou remetente e destinatário (Costa 2012).

A impossibilidade da fixação da autoria é, aliás, um dos problemas que o filme descreve. A carta, que coincide palavra por palavra com a carta de Ventura, é a figura dessa perturbação. Curiosamente, porém, o problema que *Casa de Lava* coloca a partir da carta pode ser lido como o reverso (Rancière 2009: 57) do que comecei por identificar em *Juventude em Marcha*: se aí temos um acto de enunciação a que se recusa envio, suporte e fixação, *Casa de Lava gira inteiramente à volta do pedaço de papel que contém a carta* (e que coincidirá, visualmente, com o texto inscrito que recorre nos materiais paralelos de *Juventude em Marcha*, guião a partir do qual se lê a carta): o que organiza a narrativa de *Casa de Lava* é uma carta que, por não se lhe poder determinar a origem, não pode ser fixada ou retirada do seu circuito incessante. Encontrada por Mariana nos papéis de

6 Cf., por exemplo, Daniel Ribeiro Duarte (2010: 12).

Edite, a carta é associada ao nome do exilado político que esta acompanhou e que morreu no Tarrafal; está, porém, em crioulo. É Tina quem traduz a carta para Mariana sobre o corpo adormecido de Leão, num dos poucos momentos do filme que apresenta uma estrutura em voz *off*: a carta é lida inicialmente no hospital, passando depois a sua leitura a pautar imagens de Edite, que nos surge assim como destinatária. O exilado morto e o operário em coma são deste modo identificados (os potenciais autores — e é essa a oscilação central do filme) e os movimentos da câmara parecem gestos ambivalentes de atribuição, ensaiando mais uma vez, e desta vez do avesso, a vinculação entre carta e corpo — aqui, como uma vinculação ao mesmo tempo inevitável e indecidível. Mas este movimento não pode ainda parar: é revertido pela passagem de testemunho que tem lugar pouco depois, quando as cartas de Edite são confiadas a Tina, como uma senha, e mais tarde rasgadas sobre a lava do vulcão. Mariana, por sua vez, atribui a carta a Leão, que não sabe ler nem escrever. «Quem é que te escrevia as cartas?» é a pergunta repetida que fica sem resposta.

É também através de uma carta, anónima e cheia de erros, que o corpo de Leão é reclamado e enviado para a ilha, dando início ao filme. Mariana chega assim à Ilha do Fogo como a figura dos correios. Como ela própria diz sobre o corpo em coma de Leão: «Não fui eu que o inventei, só me pediram para o trazer». Nesse gesto, Mariana inscreve-se numa circulação que não é sua, portadora de um corpo entre a morte e a vida para um meio onde todos parecem ser filhos e destinatários. Ao mesmo tempo, leva o filme para o espaço da ilha: estamos longe da complexa estrutura temporal de *Juventude em Marcha*, sem que no entanto se diluam as violentas aproximações de espaços e tempos que marcam o cinema de Costa (o Tarrafal e as obras em Lisboa, a leprosaria e o hospital). Encausurado na paisagem isolada como num quarto das Fontainhas, o filme tem na carta, e no mistério da sua origem como exterior negado, o seu princípio de construção. O filme ganha assim, também aqui, uma estrutura epistolar, em que o correio, como sugeria Kafka, se descobre como «comércio de fantasmas» (Kafka 1983: 302): a comunicação na ausência que define a carta traduz-se aqui numa circulação espectral em que já não há demarcações. Num certo sentido, só há correio, aqui: ninguém é remetente, ninguém é destinatário; ou todos são reme-

tentes e destinatários. Como o cão que morre na praia, aliás: ao mesmo tempo «da família», é «cão sem dono» porque é «cão de todos». Deste modo, a subscrição do filme a uma ideia de literatura é abertamente sugerida. Mas também aqui se trata de resistência: a carta, ao contrário do que acontece em *Juventude em Marcha*, é dominada pelo trajecto, expondo-se, no circuito fechado da ilha, à desapropriação, ao desvio, à livre circulação e contaminação. Mariana é a única estrangeira: mas se é a ela que se refere a morna das sombras (*Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres, / d'être cent fois plus ombre que l'ombre*), tem razão o filho de Edite quando lhe diz, antes de se afundar na sombra em que Mariana aparece e desaparece, que «teria de morrer para que gostasses de mim».

A morna de Bassoé, o músico que toca «como ninguém», atravessa todo o filme e é apresentada no genérico final com uma dupla autoria: música original de Raul Andrade, letra de Robert Desnos. É o único lugar, nestes filmes, para este nome ausente. Nesta ilha de sombras onde «até os finados dançam», a morna é composta por Raul Andrade, que aqui se interpreta como o também músico Bassoé, também ele pai de todos e de ninguém. Mas a sua letra é traduzida para crioulo a partir de um poema de Desnos, creditado como co-autor. Ora, o que Tina canta em crioulo sobre o genérico final do filme é a tradução do «último poema» de Desnos, que correu mundo como o seu texto testamental. Mas também sobre este poema paira a sombra de uma falsa atribuição: o último poema-epitáfio de Desnos, supostamente encontrado no corpo do poeta em Terezin, é também um exercício de apropriação e tradução. Na verdade, o que Tina canta é a tradução para crioulo da apócrifa (re)tradução francesa de um poema que circulou, traduzido para checo, como epitáfio, logo após a sua morte de Desnos em 1945, e que se acreditou ser o seu último poema. Era na verdade a tradução parcial de um poema de 1926, *J'ai tant revê de toi*, que, passando pelo checo, voltou ao francês com a aura de um testamento⁷:

J'ai tellement rêvé de toi
J'ai tellement marché, tellement parlé,

7 Para uma descrição detalhada deste percurso, cf. Katherine Conley (1999).

Tellement aimé ton ombre,
Qu'il ne me reste plus rien de toi,
Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres,
D'être cent fois plus ombre que l'ombre,
D'être l'ombre qui viendra et reviendra
Dans ta vie ensoleillée⁸

Chegará mais tarde à Ilha do Fogo, outro reino dos mortos, do checo para o francês e do francês para crioulo. É talvez esta a figura mais forte do modo como a apropriação funciona no circuito postal do cinema de Costa: carta roubada, desvinculada da sua origem, torna-se disponível, num jogo de traduções e apropriações, para uma reconfiguração sem termo ou limite, confundindo o seu circuito com a narrativa fílmica que não lhe permite repouso. Desde o início, aqui, abraça-se a escrita como figura da fantasmagoria que o filme representa; e o trabalho da narrativa fílmica é não permitir a fixação da origem. Como dizia Kafka no texto citado, *os beijos escritos não chegam ao destino; os fantasmas bebem-nos pelo caminho*.

3. Nos quartos dos finados há sempre muitas figuras

Se *Casa de Lava* é um filme sobre a circulação descontrolada, livre, de um texto impossível de fixar, a autoria da carta parece representar a exterioridade em relação ao espaço da ilha. Como a apropriação da citação nestes filmes de Pedro Costa, a ilha absorve a carta desvinculando-a da sua origem e tornando-a disponível para uma reconfiguração que não poderá já ter termo ou limite. Nesse jogo, as posições tornam-se instáveis e nunca plenamente legíveis. A Mariana é dado oscilar entre a tentativa de recondução da carta a uma origem (a afirmação do exterior como rejeição do enigma) e a partilha da sua circulação. Em *Juventude em Marcha*, como vimos, o exterior é a posição de Clotilde, que se mostra no início do filme para se colocar, irremediavelmente e para sempre, fora dele. A carta de

8 Citado em Henri Béhar (1988: 164). A estrofe correspondente do poema de 1926 está citada na epígrafe deste trabalho a partir de *Domaine Publique* de Desnos.

Ventura, quando aparece no filme, vem já marcada por essa condenação ou recusa, que se traduz numa destinação sem envio de que Ventura é o único portador.

A recusa de um suporte ou, de acordo com o que já se adiantou, a construção da inscrição possível para esta carta de amor traduz-se aqui numa estranha continuidade. *Juventude em Marcha* tem, como se sugeria, uma estrutura complexa, que se opõe, em amplitude e medida, à concentração espacial de *No Quarto da Vanda*. Lisboa é mapeada na diversidade dos seus tempos e espaços — o Jardim do Campo Grande, a Gulbenkian, as Fontainhas, o Casal da Boba, o hospital, uma viagem ao Porto — sem que nunca se apresente como verdadeiramente descontínua. Pense-se no episódio da Gulbenkian, comentado por Rancière: transitamos do enquadramento da janela na barraca de Ventura para os quadros do museu; do mesmo modo, associamos o sofá vermelho à porta de Bete ao sofá em que Ventura se senta antes da sua doce expulsão. Se a câmara, em *Casa de Lava*, parecia marcar a fluidez das transacções nas personagens e nas suas relações (o trajecto da carta determina as recíprocas posições, parece dizer-nos a voz *off* de Tina), aqui parece colar-se à grande figura de Ventura que se movimenta na heterogeneidade de um mapa que só ele organiza. Não sendo possível a desvinculação entre carta e Ventura, o seu trânsito de portador é o trajecto do filme⁹, que se deve assim pôr em movimento na conjugação dos tempos e espaços que a carta solicita.

No presente, a sua errância tem uma direcção específica: Ventura visita os seus filhos. Mais uma vez reunindo autoria (da carta) e paternidade (podia ser uma descrição de *Broken Flowers* [*Flores Partidas*, 2005], o filme epistolar de Jarmusch), Ventura é ao mesmo tempo, como se dizia a propósito de *Casa de Lava*, o pai «de todos» e de «ninguém». E como a carta não tem destino (e Clotilde «não gosta de mim / não gosta de ninguém / não gosta dos filhos»), também o reconhecimento de Ventura como pai no presente é continuamente interrompido: «enganaste-te na porta e nos filhos»; «Ventura, a minha mãe está enterrada

9 Veja-se a sugestão de Pedro Costa no debate do *Doc's Kingdom* sobre o filme: «A ideia era essa: era o Ventura a andar por ali fora a dizer uma carta. Era isso que era bonito, era ele passar em frente à esquadra da Boba a dizer uma carta de amor alto. Resulta sempre, quando se passa à frente da polícia» (Costa 2008: 37).

no cemitério da Amadora». O movimento do extravio repete-se ao longo do filme, no passado e no presente, de recitação em recitação e de visita em visita.

No encontro final de *Juventude em Marcha*, antes do epílogo que junta em repouso Ventura e a filha de Vanda, as duas figuras da destinação — a carta e a paternidade — encontram porém uma resposta, no momento em que o filme se dobra sobre si, fazendo desta carta extraviada a figura da sua materialidade. Estamos no apartamento de Lento, que reconhecemos ser no casal da Boba pelas portas e fechaduras: a casa está completamente destruída por um incêndio. É outra das elipses radicais do filme, que radicalmente sobre põe realojamento e destruição: passamos da primeira morte de Lento na barraca para o apartamento destruído em que viveu com a sua família. A casa nova assemelha-se agora à casa de Bete, onde Ventura e a filha adivinhavam formas nas manchas nas paredes da ruína condenada: «nos quartos dos finados há sempre muitas figuras». Também aqui as paredes estão manchadas: o novo já não se ergue sobre a ruína, rejeitando a sua memória (como os sofás de Vanda que deverão ser deitados fora por assombrarem a casa); agora é a ruína que parece invadir o novo, inscrevendo-se de forma indelével nas suas paredes. Percebemos então que está em causa uma distinção fundadora de *Juventude em Marcha*: se Ventura recusa à sua carta a inscrição num suporte (a carta como objecto que circula além dele), também o tempo presente parece rejeitar as marcas de Ventura: o agente imobiliário limpava a parede branca das impressões invisíveis de Ventura, como o guarda da Gulbenkian limpava as suas pegadas. «Quando nos derem as salas brancas e os quartos brancos nunca mais vamos ver estas coisas», diz Bete a Ventura: nas paredes brancas da sua casa nova, Ventura é, para todos os efeitos, um homem sem sombra. Na casa de Lento, porém, as paredes têm as marcas das mãos queimadas no incêndio (e a descrição do desastre acentua esse aspecto), macabra impressão digital que vincula o corpo ao espaço da ruína: índice de presença, mas também de morte, esta é talvez a mais violenta figuração do tipo de escrita (indicial, fantasmática¹⁰, mas também *literária*) que a imagem no cinema de Pedro Costa põe em movi-

10 Pense-se na leitura de Laura Mulvey da relação entre *index* e *uncanny* em Bazin (Mulvey 2006, 54-66).

mento. Entre a inscrição do tempo e da morte nas paredes de uma casa destruída e o branco de um espaço onde as sombras não se projectam, o filme parece definir radicalmente (deslocando os termos de Rancière) o que entende por *uma arte que não se separa da vida*.

Percebe-se então que Lento seja só agora, na memória da sua segunda morte, o destinatário desta carta extraviada. Estamos num tempo que o permite: o encontro entre Ventura e Lento é também o encontro entre os dois tempos que a revolução cindiu. A vizinhança prometida no diálogo entre os dois é provavelmente a imagem mais fantasmagórica de *Juventude em Marcha*: é na casa dos finados que a memória pode, por fim, oferecer suporte a esta carta de amor. E assim Lento, no ponto de chegada do filme, devolverá enfim a Ventura a paternidade suspensa, recitando o texto que nunca pôde decorar. Conclui-se no tempo dos fantasmas este acto de escrita. Como em *Casa de Lava*, é preciso que as sombras se tornem sombras para que o correio possa enfim circular.

Referências

- ALTMAN, Janet. 1982. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press
- BÉHAR, Henri. 1988. *Littératures*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- BÉNARD DA COSTA, João. 2009. «O Negro é uma cor», in Ricardo Matos Cabo (ed.), *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro. Pp. 15-27.
- CONLEY, Katherine. 1999. «The Myth of the “Dernier Poème”: Robert Desnos and French Cultural Memory», in Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, NH: University Press of New England. Pp. 134-147.
- COSTA, José Manuel (ed.). 2008. *Doc's Kingdom 2006 — os Debates*. Lisboa: Apordoc.
- COSTA, Pedro. 2006. «Recordações da casa dos mortos». Entrevista de Óscar Faria. *Público, Y*, 24/11/2006.
- COSTA, Pedro. 2012. «Morrer mil mortes». Entrevista de Nuno Crespo. *Público, Ípsilon*, 27/04/2012.
- COSTA, Pedro. 2012. *Casa de Lava: Scrapbook*. Tóquio: Cinematrix.
- DESNOS, Robert. 1981. *Destinée Arbitraire*. Paris: Gallimard.
- DESNOS, Robert. 1998. *Domaine Public*. Paris: Gallimard.
- DUARTE, Daniel Ribeiro. 2010. «Para que tudo seja diferente» in AA.VV., *O Cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil. Pp. 11-15.
- KAFKA, FRANZ. 1983. *Briefe an Milena*. Berlin: S. Fischer Verlag. (Editado por Jurgen Born & Michael Muller)
- MULVEY, Laura. 2006. *Death 24x a Second*. London: Reaktion Books.
- RANCIÈRE, Jacques. 2009. «Política de Pedro Costa» in Ricardo Matos Cabo (ed.), *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro. Pp. 53-63.



Ying Xiong (2002), Zhang Yimou

Caligrafia e hieróglifo: a imagem do cinema em *Herói*, de Zhang Yimou

FERNANDO GUERREIRO

1.

Na altura da sua estreia, em 2002, levantou-se uma acerba discussão *política* em torno de *Ying Xiong* (*Herói*) de Zhang Yimou. Para vários críticos, no ocidente e no oriente, o filme constituía uma *alegoria* (ou mesmo um *elogio*) do *totalitarismo* do Estado chinês¹, sinal do alinhamento com o *poder* daquele que, em 2008, encenaria a abertura dos Jogos Olímpicos de Pequim.

Esta discussão tem sido relacionada com a definição de *quem é* o verdadeiro *herói* do filme.

Será Sem Nome, os «cavaleiros errantes» (*xia*) ou Qin, o primeiro imperador, uma espécie de «super-herói», cujo nome teria motivado o da própria nação, *China* (Louie 2008: 138b; Teo 2009:186)?

Stephen Teo refere que, no filme de Yimou, a *simpatia* é, pelo menos em parte, deslocada dos «cavaleiros assassinos» para o Imperador (Teo 2009: 187). Com efeito, ao «novo herói» problemático dos tempos «pós-modernos» não bastam as qualidades tradicionais de «acção» (*wu*), já que ele necessita também da faculdade da «razão» (*wen*)², sobretudo a «política» — caso, no filme, da personagem de Espada Partida que, pelo duplo exercício (estudo) da espada e da caligrafia, evolui enquanto herói e indivíduo.

No filme de Yimou há, portanto, uma inversão tanto das características do *wuxia* (filme de artes marciais) tradicional — assente no elogio do modelo (viril)

1 «O filme foi acusado de ser um veículo para o fortalecimento do regime ditatorial devido à sua representação positiva do Primeiro Imperador», Qin Shihuang, comenta Kam Louie (2008: 137b) (nesta e noutras circunstâncias, a letra acrescentada ao número refere a coluna na página).

2 S. Teo: «Tradicionalmente, *wen* e *wu* são vistos como características desejáveis do homem ideal, e a sua relação tem sido vista como sendo dicotómica e omnipresente (na sociedade chinesa) e tem sido constantemente referida em relação ao governo nacional e ao culto da personalidade, tal como Louie [Kam] e Edwards [Louise] nos referem» (Teo 2009: 116).

masculino —, como do *wuxia new wave* e a sua *feminização* do herói, seja pela acentuação da componente psicológica (*Dung che sai duk / As Cinzas do Tempo*, de Wong Kar Wai), seja pela introdução de uma heroína (o chamado *nuxia*) — aqui Neve Esvoaçante, com a sua resistência em aceitar a reintegração na ordem imperial=masculina, prolongando uma tendência desenvolvida por King Hu e Tsui Hark nos seus filmes.

No quadro da estrutura edipiana da intriga, o confronto entre Sem Nome — qualquer um ou todos, ao fim e ao cabo o representante por excelência do colectivo dos heróis — e Qin, o pai primitivo=tirano, a simbolizar e entronizar (confirmar no trono) para que se realize a unidade territorial, política e simbólica da *nação* sob o lema *tianxia* («tudo debaixo do céu», como é dito)³.

No entanto, o próprio filme, no seu carácter compósito e pluritabular, composto por camadas (registos) não só *memoriais* (do discurso) mas também *formais* (plásticas) — a que corresponde um tipo de *imagem* que se pode caracterizar por *Imagem Palimpsesto-hieróglifo*⁴ —, entrelaça a questão *política* (do indivíduo e da nação, do poder e da sua produção simbólica) com a da *escrita*.

Qin, o Imperador, a certa altura afirma a sua vontade de substituir o estado de perdição simbólica da multiplicidade dos falares e escritas — que gera a equívocidade (e arbitrariedade) das interpretações — por um regime *legalista* que traria consigo a ordem, e lei, de uma *língua* única⁵.

O próprio «herói problemático», Espada Quebrada, justificando a sua acção, afirma ter aprendido pela escrita que não devia matar Qin.

3 «O rei também representa a nova autoridade, virulenta e patriarcal», observam Berry & Farquhar (2006: 164). Xudong Zhang, por seu turno, refere-se a uma «noção pré-nacionalista de um império, uma civilização e um universo, todos num só» (Teo, 2009: 191).

4 Uma Imagem-total constituída como um *palimpsesto* de texturas e densidades, de massas e delineamentos de proto-formas (por vezes mesmo más-formações) em devir para ser uma entidade ou uma figura: ou seja, do ponto de vista da interpretação (também ela em acto, performativa), um *hieróglifo*, problema/enigma (moral e figurativo) que cabe ao espectador no ecrã da sua mente (re)definir pelo poder (capacidade de produzir imagens) do seu *imaginário* (Guerreiro 2012: 68).

5 Kam Louie refere uma campanha levada a cabo em 1973/4, durante a Revolução Cultural, pela reabilitação de Qin e das posições dos «legalistas» contra o confucionismo (ou seja, na altura, Lin Piao) (Louie 2008: 137a, 139a).

Com efeito, assim como o sujeito deve submeter-se/anular-se — é esse o seu *sacrifício* fundador (simbolizante)⁶ — para que se instaure o *real*, a *nação*, também no plano icónico dos caracteres/signos (símbolos) o confronto se situa entre dois termos: i) o de *espada: jian* — o caractere que Espada Quebrada desenha continuamente (na areia, papel) e que preside, suspenso de um telão por detrás de Qin, a toda a discussão final — e, ii), *tianxia* («tudo debaixo do céu») — caractere desenhado na areia por Espada Quebrada mas nunca visto e apenas *dito* (pronunciado, solto) como signo sonoro (musical) aéreo que faz corpo:substância com o *souffle* (vital) dos elementos da Natureza (ou os *humores* do indivíduo).

Daí a dificuldade (complexidade) da interpretação do filme referida por diversos comentadores⁷, bem patente, aliás, na sua estrutura narrativa construída pela sobreposição e pelo encaixe de enunciados discordantes que, contudo, não se anulam entre si: assim, temos várias *vozes*, planos de enunciação, não necessariamente congruentes e que, não só não são em si fiáveis, como não produzem no conjunto uma lição ou sentido inequívocos. Temos o discurso de Sem Nome para Qin (efabulado, não fiável), que se processa por palavras (*off* ou em diálogo) e por imagens; o discurso de Qin que, utilizando os mesmos processos retóricos, reverte o de Sem Nome; as falas encaixadas (por vezes com *flashbacks*) das vários personagens (sobretudo Espada Partida); e, por fim, o narrador exterior (heterodiegético) do final (talvez a *voz-sobre* [*voice over*] da História).

Por um lado, pode dizer-se que a História (o Estado= a Nação) se sobrepõe ao indivíduo⁸. Assim, num primeiro plano, o lugar do sujeito na História é o

6 «O filme sugere que a submissão a este princípio é, em si, heróica», afirmam Berry & Farquhar, que também sublinham que a questão tem a ver com «a escolha de não matar o pai/governador», isto é, de passar ou não ao simbólico (Berry & Farquhar 2002: 164).

7 Teo: «A estrutura de múltiplas leituras de *Ying Xiong* reforça este espaço e indica que a história é ambígua e a sua veracidade relativa» (Teo 2009: 187).

8 Pense-se na panorâmica final que coloca o plano, e com ele o espectador, entre o horizonte (ao fundo) da linha de montanhas (o ∞) e a cercadura da muralha (*da China*, construída por Qin) que funciona como o seu *cadre* permanente, que o contextualiza, circunscreve e limita: «o filme termina com imagens da Grande Muralha à luz do sol, prefigurando a glória de uma China imperial unida. A masculinidade heróica é absorvida pela ideia abstracta da nação chinesa e a sua figura de proa imperial, o rei de Qin», observam Berry & Farquhar (2006: 166).

espaço vazio — melhor, os contornos da silhueta que definem o *vazio* como substância da figura — deixado pelas setas na porta do palácio: o sujeito como *ausente*, mais ainda do que como o *espectro* (ou *fantasma*) da História.

Mas este é um espaço=vazio *a encher* pela *escolha* (destino) em que o sujeito se cumpre (para S. Teo, esse «espaço» «pode ser lido como uma significação profunda do espaço pessoal face ao poder militar» [Teo 2009: 188]). Uma *escolha* que, enquanto absoluto (impessoal), perdido *mas lá* (como as figuras) na imensidão da Natureza, revela/designa, em última instância, o *não-vazio* abissal, o *buraco negro* do poder e da sua violência⁹.

A questão é, deste modo, complexa — à *mise en abyme* labiríntica narrativa corresponde o carácter compósito e heterogéneo da Forma — e contém, como um elemento operante do seu dispositivo (xadrez) de complicação e emaranhamento do(s) sentido(s), uma *teoria da imagem e do cinema* que se relaciona com um pensamento tradicional (chinês) sobre os signos e os seus poderes¹⁰.

2.

Vários comentadores (de Ernst Fenollosa a Marcel Granet ou François Cheng) observaram que os signos=caracteres do chinês foram constituídos por simbolização dos elementos (forças) da Natureza. Para Fenollosa, no seu ensaio

9 Mary Farquhar observa que estes «heróis» «se sentem intimidados pela tenebrosa grandiosidade da máquina militar» (Louie 2008: 139a) e Zhang Yimou, de forma mais enigmática, comenta: «Na minha história, o objectivo é a negação da violência» (Louie 2008: 142a). Em *Man Cheng Jin Dai Huang Jin Jia* (*A Maldição da Flor Dourada*), a imagem (hieróglifo) final do «centro negro» produzido pelo veneno no meio do arranjo floral da mesa, refere esse «nó cego», recalcado mas lá, do poder e do seu exercício (Guerreiro 2008).

10 Uma noção de cinema ela própria compreendida no quadro tensional criado pela sua designação por *yingshi=jogo de sombras* — a expressão mais tradicional que remete tanto para o teatro de sombras como para a pintura (monocromática) de paisagem (*Apud.* Wang Wei) ou a caligrafia — ou por *dianying=sombras eléctricas* — a expressão mais moderna e a dominante a partir dos anos 30 (do século XX). Raymond Delambre comenta deste modo o segundo termo: «Um sintagma que *metonimiza* a cinematografia... O casamento dos caracteres convida-nos a uma dialéctica de sombra e de luz, até mesmo a conhecida estética chinesa do vazio e da abundância, talvez até a uma interacção entre pintura ou caligrafia e cinematógrafo» (Delambre 2008: 5). É o caso, pensamos, de *Ying Xiong*.

The Chinese Written Character as a Medium for Poetry (c. 1908), através deles proceder-se-ia a uma «metaforização» (material:essencial) do mundo («A linguagem escrita chinesa [...] absorveu a substância poética da Natureza e construiu com ela um segundo trabalho metafórico» [Fenollosa 1963: 24]), pelo que os «caracteres» seriam como que simplificações/abreviaturas (formalizações=estilizações mais ou menos icónicas [Peirce]) da Natureza («uma representação abreviada e fulgurante das operações da natureza» / «representações abreviadas de acções ou processos» [Fenollosa 1963: 8, 9])¹¹, o que está de acordo com a caracterização do chinês como uma *língua performativa*=*de acção* em que todas as palavras teriam o estatuto de *verbos*. Fenollosa refere-se a uma «qualidade concreta de *verbo* existente na Natureza e nos signos chineses», precisando: «um verdadeiro nome, uma coisa isolada, não existe na Natureza [...]. O olho vê nome e verbo como um só: coisas em movimento, o movimento nas coisas, algo que a concepção chinesa tende a representar» (Fenollosa 1963: 10).

No plano gráfico (significante), ir-se-ia do pictograma=desenhado ao ideograma=notacional, apresentando-se o Ideograma como um conjunto de traços (a combinar entre si), com marcado carácter visual/figurativo¹².

Não haveria, assim, descontinuidade ou ruptura entre o plano dos signos (caracteres) e o mundo (ou, no plano da experiência, entre o homem e o universo: para Fenollosa, as frases correspondiam mesmo, na origem, a «processos naturais» [1963: 12-13]), apresentando-se as palavras como entidades «vivas» («como na Natureza, as palavras chinesas são vivas e plásticas [elas ainda possuem vida], porque *coisa* e *acção* não são formalmente separadas»

11 «Estilização» que Marcel Granet filia numa tradição confuciana, para a qual «uma representação pode ser adequada sem procurar reproduzir o conjunto dos caracteres próprios ao objecto»; «ela é assim quando, de maneira estilizada, ela faz aparecer uma atitude tida como sendo característica ou considerada significativa de um certo tipo de acção ou de relações» (Granet 1980: 44). Por seu turno, para François Cheng, «os signos ideográficos visam menos copiar o aspecto exterior das coisas do que fazê-los figurar por características essenciais cujas combinações revelariam a sua essência, assim como as ligações secretas que as unem» (Cheng 1977: 14 [25]).

12 Eisenstein, no ensaio «Fora do Quadro» (cf. também «O princípio cinematográfico e o Ideograma», ambos de 1929), alude à passagem do «analógico» («naturalista») ao «formalizado» («estilizado») na escrita chinesa que considera «basicamente figurativa» (Eisenstein 2002: 35).

[Fenollosa 1963: 17])¹³, constituindo em si mesmas «reservatórios de energia» (Granet 1980: 38, 51), o que tem implicações no plano semântico.

Com efeito, mais *figuras* (símbolos) do que *descrições* (unidades discretas de conteúdo) ou representações analógicas (miméticas), os Ideogramas, no plano semântico, funcionam mais por *indiciação=evocação* (alusão:sugestão), ou seja, no plano da significação, nos termos de Fenollosa, por Metáfora («o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais» [Fenollosa 1963: 22]). A própria técnica de complexificação dos signos faz dos Ideogramas (ou Hieróglifos, na terminologia de Eisenstein) termos compostos e polissémicos (um «complexo de imagens» [Granet 1980: 37]), com a estrutura do «palimpsesto» (ainda Eisenstein), pondo sempre em relação diversos registos de sentido.

Deste modo, da relação entre real, caractere e figura (forma:desenho) resulta a importância dada na cultura tradicional chinesa à *caligrafia*.

De facto, os caracteres (ideogramas), enquanto simbolização de elementos da Natureza, pelo seu desenho:traçado — em que se fixa uma experiência secular e uma componente ética («a virtude dos vocábulos é como que sustentada pela virtude das grafias» [Granet 1980: 49]) — revestem-se de uma dimensão *ritual e sagrada* (em sintonia, afinal, com outras práticas rituais [o cultivo dos campos] ou artísticas [a dança])¹⁴.

Pela *escrita* (e *Herói* é um bom exemplo disso), através do jogo do cheio e do vazio escandido pelo Traço de Tinta — assim como pela adopção de um estilo abreviado, rápido e conciso (económico) que não rompe a unidade do ritmo (*souffle*) —, procura-se *fazer um com o real* (Cheng: «entrar em comunicação com os elementos» / «ligar os signos ao mundo original» [1977: 16(17)]) e *captar o seu segredo* («roubar um segredo aos génios do universo ao combinar os signos» [1977: 16-17]).

Do ponto de vista da construção do discurso, a articulação sintáctica da linguagem=frases (algo que pudesse ser o equivalente da perspectiva na organização

13 Excepto quando houver indicação contrária, os sublinhados são do autor.

14 M. Granet observa que o termo escrito «chama»=«traz a realidade»=«suscita o real»: «saber o nome, dizer o nome, é possuir o ser ou criar a coisa», «a palavra controla os fenómenos», acrescenta (Granet 1980: 40-41).

do espaço da Pintura ocidental) é também substituída pela organização topológica e espacial das palavras («A Natureza não tem gramática», observa Fenollosa [1963: 16])¹⁵ que privilegia os processos de justaposição atraccional (afectiva ou simbólica): ter-se-ia assim «um mundo de presenças [...] através do qual se pode circular ao sabor dos encontros e das descobertas» (Cheng 1977: 22).

Como se pode prever, esse *laxismo* sintáctico tende a reforçar a autonomia dos signos que, enquanto formas:figuras (ideogramas) mais complexas, geram imagens, associações de conceitos e sentidos que, *justapondo-se* mais do que se *articulando* (conectando) no espaço elíptico e poroso da linguagem, como refere Eisenstein — que associa esse modo de organização do discurso com a Montagem cinematográfica («Fora do Quadro») —, também mais do que *somar-se* (analiticamente) tendem antes a *fundir-se* (sintetizar-se) no plano da significação¹⁶.

Para Eisenstein (agora em «Dramaturgia da Forma do Filme») esse modo de significar do Ideograma/Hieróglifo (como «imagem de um conceito» [Eisenstein 2002: 32]) tinha afinidades com a *imagem cinematográfica*, ela própria, por si, também um *palimpsesto*.

Assim, na sequência das imagens de um filme, «cada elemento [...] é percebido não *em seguida* [sucessividade] mas *em cima* do outro [simultaneidade/sobreposição]. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objecto, da recém-visível posição posterior do mesmo objecto». Pela mesma razão, «uma palavra concreta (uma denotação) colocada ao lado de uma palavra concreta produz um conceito abstracto — como nas línguas chinesa ou japonesa,

15 «As palavras apenas revelam a sua verdadeira natureza através da posição que ocupam na frase; elas adquirem uma função de acordo com a sua ordem nela», comenta François Cheng (1977: 48).

16 Escreve Eisenstein em «Fora do Quadro»: «A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação de dois hieróglifos da série mais simples) deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, i.e., como um valor de outra dimensão, outro grau: cada um, separadamente, corresponde a um objecto, um facto, mas sua combinação corresponde a um conceito. De hieróglifos separados foi fundido — o ideograma. Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível» (abstracto) (Eisenstein 2002: 36).

onde um ideograma material pode indicar um resultado transcendental (conceitual)» [Eisenstein 2002: 53]¹⁷.

Compreende-se assim que os caracteres (ideogramas) chineses pela sua «vivacidade» e «visibilidade pictórica» (Fenollosa 1963: 9, 24), enquanto produtos de uma quase «imaginação directa» (Fenollosa 1963: 22), são sempre *mais* do que meros «signos»: «[eles] falam aos olhos», observa Granet (1980: 52), isto é, produzem, pela sua própria iconicidade, um efeito de *ilusionismo* (uma «verdadeira ressurreição plástica», «quase ilusão óptica», nos termos de Camilo Pessanha [1993: 60])¹⁸ que faria com que *se vissem* também coisas/actos neles («Ao ler em chinês não temos a impressão de estarmos a fazer malabarismo com dados mentais, mas sim de estarmos a ver *coisas* a funcionar e a determinar o seu próprio destino», sublinha Fenollosa [1963: 9]).

Mais do que *imagens* paradas ver-se-ia (assistir-se-ia imaginariamente a) *imagens em movimento* (Fenollosa: «o grupo possui algo da qualidade de uma imagem movente contínua» [1963: 9]), ou seja, *o cinema*.

3.

Em *Ying Xiong* encontramos também uma reflexão sobre a Forma no quadro de uma estética integral e poliarticulada em que os diferentes registos formais, discursivos e significantes (poéticos) são trabalhados (exercidos?) entre si

17 Assim, para Eisenstein, se o «monismo polimorfo» do teatro *kabuki* japonês — em que todos os elementos constituintes (som, voz, movimento, *décor*) tendem a equivaler-se — pode funcionar como modelo da construção: montagem da obra, o *plano* — ele próprio uma abreviação e um concentrado tensional de todo o filme — pode também ser caracterizado como um «*ideograma* multissignificativo» e, do ponto de vista do seu efeito, «a soma fisiológica de suas vibrações, como um *todo*, como uma unidade complexa de manifestações de todos os seus estímulos» (Eisenstein s.d.: 73-74).

18 Camilo Pessanha, na conclusão da conferência «Literatura Chinesa» (segundo o registo do jornal de Macau *O Progresso*, de 21 de Março de 1915), refere-se ao «poder que as palavras escritas na sua forma mais arcaica possuem, de acordar no espírito, dispostas em sucessivos planos, e como que fazendo fundo à ideia que cada uma delas traduz, as imagens das coisas desaparecidas a que essa significação andou associada» — e isto porque «a ideia que o elemento ideográfico de cada um desses caracteres simboliza é uma ideia concreta: homem ou astro, animal ou planta, cabana, veículo, etc.» (Pessanha 1993: 60).

numa relação (combinatória, experimental) performativa e em acto, de acordo, aliás, com o próprio carácter *activo* da língua chinesa, em que todas as palavras têm o estatuto de *verbos* (para Fenollosa, pela sua origem pictural=ideográfica, muitos caracteres «transportam em si *uma ideia verbal de acção*» [1963: 9]).

Aqui, logo no primeiro combate entre Sem Nome e Céu é-nos dada essa relação que põe em linha (sintonia) a espada, o xadrez e a música.

O xadrez remete-nos para um plano mais mental e estático da acção (*vd.* sequência a preto-e-branco com uma voz exterior a entoar sons ritmados), a que corresponde também o tempo de uma interiorização que valoriza nas personagens as características *wen* em relação às *wu*¹⁹, assim como o plano (figural) de abstracção (não há *sangue*) de uma identificação com a ideia (o arquétipo) que garante a justeza da acção.

Já a Música (Sem Nome pede ao velho músico que toque enquanto luta com Céu) introduz uma teoria da acção (movimento) e do ritmo: Sem Nome, aliás, compara o manejo da espada com a música, práticas que, segundo ele, seriam reconduzíveis a uma *poética mínima* do jogo de *complex chords* e *rare melodies* — ou seja, a um processo de reposição de esquemas e variações, a reproduzir até que se chegue a um *acorde (cómico) justo*. Quando a *corda* se quebra, a acção desregula-se e a consequência é a própria *morte* no contínuo (fluxo) da vida.

Nas cenas de combate — que, para lá do plano diegético, têm uma marcada dimensão cósmica —, o uso do *slow motion* (a injeção de tempo nas imagens) não só deslassa corpos e coisas — faz-lhes perder peso e densidade (gravidade), desrealizando-os ou predispondo-os para outra forma de locomoção, o voo —, como os transpõe para outra dimensão (do real) a que corresponde um tempo «descronologizado» e intemporal (não marcado), mítico (Louie 2008: 1414a)²⁰.

19 Kam Louie: «Jogar xadrez ao desenrolar o jogo na sua própria mente sem as peças é um tropo bem ensaiado que enfatiza a importância do controlo da mente, e, por isso, dos feitos *wen*» (Louie 2008: 140a).

20 Como é dito em *Chi Bi (A Batalha de Red Cliff)* de John Woo (2008), «quem conhece o tempo» — seja o atmosférico/cómico (das mutações da Natureza e clima), seja o da acção (pela arte da sua «suspensão» e da «espera» que cria momentos de «vazio produtivo») — «vence as batalhas». Estamos, assim, menos no quadro de uma Imagem-movimento do que no de uma Imagem-tempo (Deleuze) em que a forma cíclica ou os planos de pormenores (objectos, rostos, paisagens) suspendem ou param a acção, prolongam-na como duração visual extática.

Mas não só. Conjugado com a multiplicidade de velocidades e um efeito de cristalização (congelamento:*freeze*), o *slow motion* permite também uma atomização do real, a captação de partículas infra do tempo e do espaço (*vd.* a gota dividida pela espada que cai como lágrima no rosto de Neve Esvoaçante ou a gota que lentamente pinga e escande o primeiro combate de Sem Nome e Céu) que referem uma *matéria=tempo intersticial=cósmica* com a qual o filme, enquanto acto:processo, se sintoniza e vibra.

O efeito letal dos golpes, combates, advém dessa estática (cristalização) e desprendimento (por vezes, ultra-rápido) da violência aí contida, como reserva, densidade. Como se o *slow motion* — como uma espécie de reflexo recolhido e trabalhado pela imagem de cinema que funciona, na circunstância, como um equivalente do escudo de Perseu — nos devolvesse a violência=horror (enquanto ideia:teoria) do olhar (de Medusa) da História²¹.

E no entanto, para lá do uso do *slow motion*, encontramos em *Ying Xiong* uma teoria (em exercício) do *movimento no espaço*, entendido como *dança das formas=caligrafia* (coreografia) aérea e *traçado da Forma=escrita*.

E isto, tanto na *horizontal* (extensão) — de acordo com o princípio de lateralização escópica da pintura de paisagem (tradicional) chinesa (*vd.* o uso de *travellings* laterais nos combates)²² —, como na *vertical* — veja-se nesse movimento uma figura da dialéctica da História (Whissel)²³ ou, na figura do voo, uma forma

21 Escreve Siegfried Kracauer em *Theory of Film*, reflectindo sobre os «poderes» do cinema depois da revelação das imagens dos campos de concentração nazis: «De entre todos os *media* existentes, o cinema funciona melhor como espelho da Natureza. Daí a nossa dependência dele para reflectir acontecimentos que nos petrificariam se os encontrássemos na vida real. O ecrã de cinema é o escudo polido de Atena [...]. Talvez o maior feito de Perseu não tenha sido decepar Medusa, mas sim vencer os seus medos e olhar o seu reflexo no escudo» (Kracauer 1977: 305-306).

22 Em *Chì Bì (A Batalha de Red Cliff)*, como na pintura (tradicional), a representação do espaço (Natureza) não explora a construção em profundidade, preferindo o adensamento volumétrico (esférico), na vertical da construção de atmosferas, ou a *platitude* da lateralização: *vd.* a emblemática sequência no final do filme, com as cordilheiras ao fundo (barrando o ilusionismo da profundidade de campo) e a colocação dos personagens nas margens, de modo a estirar:lateralizar (bidimensionalmente) o plano.

23 «Desde o princípio, a *mise en scène* suplementa o movimento vertical para materializar a ideia de que a história procede de uma forma dialéctica através da intersecção de forças direccionalmente opostas», observa Kristen Whissel (2009: 842).

de dar a unidade (volumétrica) do espaço (do alto e do baixo, do material e do espiritual, do céu e da terra [Whissel 2009: 843]).

Chegamos, assim, a uma noção de *forma=ornamento=fluxo*, entendida mais como *processo (poiesis)* do que como *stase=figura* e cuja eficácia depende sobretudo da justeza da sua *execução=performatividade* como caligrafia=escrita («Uma *parte do discurso* é apenas *aquilo que ele consegue fazer*», lembra Fenollosa [1963: 16]).

Uma forma em que a fixação em signos icónicos (as armas, roupas, *décors*, etc.) ou expressivos — as texturas dos materiais na imagem (*vd. Hong gao liang* [Milho Vermelho, 1988], *Ju Dou* [1990]) e as cores (essa espécie de efeito de tingagem a que são submetidas diversas sequências do filme, trabalhadas de acordo com um tom dominante) — não só sublinha a sua iconicidade (enquanto epifania dos materiais:signos e materialização:concretização da sua *aura*), como também afirma o carácter *essencial* desses signos:superfícies, já que eles são já a manifestação de toda a sua *essência* (a conhecer, sentir).

Com efeito, se a câmara — por vezes com ligeiros efeitos (contemplativos) de *stase / ralenti* (o tempo da cena, como referimos, é o do *mito*, não o da *crónica*) — se detém e revela ao pormenor os materiais e as cores, é porque o que no plano das formas se confronta e decide é a própria *essência*, o sentido ético=metafísico das acções/comportamentos. Formas e simulacros constituem o suporte=veículo (os representantes, agentes) dessas essências (*vd. Man Cheng Jin Dai Huang Jin Jia* [A Maldição da Flor Dourada]).

Em *Ying Xiong* encontramos, portanto, uma concepção *caligráfica* de cinema, assente na relação, explicitada sobretudo nas falas de Espada Partida e Sem Nome, entre *artes marciais* (a *espada*) e *escrita* (desenho)²⁴.

24 A presença de *inscrições* (elementos escritos) nos filmes chineses (mas não só) refere, pelo menos, três aspectos: i) a convocação de um modelo de percepção mais complexo, incluindo a visão mas também o processo de simbolização da escrita; ii) a presença de uma cultura tradicional (da) escrita, e isto mesmo nas imagens da contemporaneidade — pelo que se teria, na imagem, sempre dois tempos e não apenas o *crónico* dos acontecimentos; iii) uma acentuação, pela escrita, da hiper-iconicidade da imagem (já que à sua visualidade se acrescentaria o carácter desenhado ou figurativo dos caracteres [Fenollosa]) e, portanto, do seu efeito (óptico) de *alucinação* (imersão na imagem).

É esse, aliás, o discurso de Espada Partida, personagem em quem, como vimos, as qualidades *wen* suplantam ou subtilizam as *wu*: a certa altura, face à irreduzibilidade de Neve Esvoaçante — personagem, talvez porque feminina, em que a *paixão* se sobrepõe à *razão* (Kam Louie refere-se à «impossibilidade de as mulheres compreenderem a *big picture*», o «político» [Louie 2008: 141b]) —, ele interroga-se: «É a espada a única resposta?» Com efeito, Espada Partida fundamenta na escrita (caligrafia) — que ele testa continuamente, no papel ou na areia (um suporte movente, que não fixa as imagens, tal como o real ou o tempo) — o poder da *acção* (=espada)²⁵.

Assim, não são as dezanove versões conhecidas mas a vigésima, ainda por conhecer, do termo *espada=jian* que teria a capacidade de revelar o seu sentido (espírito:essência). Mais adiante, Espada Partida afirmará mesmo que foi pela prática da «escrita» que chegou à necessidade de não matar Qin e de o ajudar no seu esforço de (re)união do reino — ou, dito de outro modo, de passar do plano da paixão=sentidos, a vingança, ao da razão, da política.

Substituição de *ethos* que se traduz também numa alternância de caracteres (signos:símbolos), constituindo agora o termo *tianxia* («tudo debaixo do céu») o horizonte de compreensão (e inteligibilidade) de *jian* (espada).

Ao contrário de *jian*, caractere visível e que preside à última discussão entre Sem Nome e Qin, *tianxia* nunca se vê escrito — é traçado na areia e logo apagado — e, sendo apenas dito, permanece como *souffle* (espírito), *caractere vivo*.

Tudo se passa, deste modo, na relação *Pincel* [=arma]=*Tinta*=*Traço*²⁶, uma relação regida pela coordenação entre o *espírito* (*wen*) e o *pulso* (*wu*), e cujo su-

25 «Eles aguçam as suas técnicas *wu* ao melhorarem a sua perícia *wen*», observa Kam Louie (2008 139b); Berry e Farquhar, por seu turno, referem-se a «o poder da espada que se esconde na caligrafia de Espada Partida» (Berry & Farquhar 2006: 165).

26 Escreve Ting Kao sobre a «polaridade» (princípio de reversibilidade, alternância e completude) do *Yin* e do *Yang*: «todas as coisas no universo são dominadas pelo Yin-Yang. Para a luz, o claro, é Yang, e o obscuro é Yin. Para as habitações, o exterior é Yang e o interior Yin» (etc.) (Cheng 1979: 57). No caso da Pintura, se ao Pincel (=espírito) corresponde o princípio Yang=masculino e à Tinta (=alma) o de Yin=feminino, ao primeiro termo, o Pincel (o Homem) caberia *animar* a substância do segundo, a Tinta, que, contudo, lhe dá corpo (luminosidade, cor, textura): «O Pincel para engendrar substância e forma, a Tinta para fixar a cor e a luz», afirma Han Chuo (Cheng 1979: 44).

cesso se manifesta tanto na figura (o seu produto formal:estético) como no desenho=traçado (característica que podemos estender à coreografia dos combates), também ele sentido como *figura* (de si e do mundo). Como é dito por Espada Partida, tudo se resume a *intuição* — uma concepção criadora (inventiva) assente na leveza (rapidez) do traço — e *simplicidade* — de acordo com uma filosofia e estética da rarefação e do vazio²⁷.

Encontramo-nos assim no quadro de uma concepção de *escrita* (e de cinema) como um campo de relações=tensões em que se inscreve a ética do *traço único*: um traço uno e múltiplo que não corta o *souffle* (espírito:ânimo) da acção (movimento), captando antes a *linha interior* (e não *exterior*) das coisas (o *li*) e que, extraindo as coisas do *caos* (da *não-forma*), repetindo o acto original da criação, recria o mundo²⁸.

A escrita (trabalho da forma) realiza, deste modo, a *iconicidade* dos signos (símbolos), constituindo os Ideogramas=Hieróglifos (os caracteres de *Herói*, o

27 O *vazio*, enquanto quinto elemento estruturante da concepção chinesa do real=mundo (em certa medida o equivalente do Éter nas cosmologias ocidentais [vd. Poe, *Eureka*, 1848]), está presente no campo das diversas *artes*: na Música, através do *silêncio* como lugar de ressonância; na Poesia, como *quebra* da sintaxe enquanto espaço de significação; na Pintura, como espaço *não-pintado* (recoberto), o espaço-*lá*, estruturante e ativo que liga ao *invisível*. «A minha arte consiste no seguinte: faço ver o meu vazio», afirma Chuang-tzu («Discurso sobre a espada» [Cheng 1979: 30]): «é sempre mediante o Vazio que o pintor faz sentir as pulsações do invisível dentro do qual repousam todas as coisas», comenta François Cheng (1979: 61). Catherine Cho Woo observa ainda que esta estética do «vazio», no caso do cinema, opor-se-ia à «ontologia realista» do modelo de imagem cinematográfica de André Bazin (Woo 1991: 21). Corresponder-lhe-ia mesmo, acrescentamos nós, uma espécie de 5D, esse fundo verde=neutro (matricial) que o digital (e as técnicas do 3D) veio evidenciar. Jia Zhangké, numa entrevista a *Les Inrockuptibles* (n.º 596, Maio de 2007), a propósito de *Still Life (Natureza Morta)* referia-se ao uso do *travelling* visando produzir um efeito semelhante ao da pintura de rolo chinesa (vd. também *Utamaro o meguru gonin no onna* [*Cinco Mulheres à Volta de Utamaro*, 1946] de Kenji Mizoguchi), precisando: «O digital também nos permitiu recuperar a sensação nebulosa, brumosa, difusa, assim como um verde dominante que pode ser encontrado na pintura chinesa» (Zhangké 2007: 36) (vd. também certos momentos de *Shi mian mai fu* [*O Segredo dos Punhais Voadores*] do próprio Yimou [2004]). Daí, compreende-se, tanto a recepção fácil (se não entusiástica) do Oriente ao digital — porque afinal corresponde a essa concepção *não-realista* do espaço —, como o lado *oriental* da cenografia da imagem de *Avatar* de James Cameron.

28 F. Cheng: «o acto de desenhar o traço corresponde ao acto de retirar o Uno do Caos, de separar o Céu da Terra» (1979: 43[84]).

motivo do crisântemo de *Man Cheng Jin Dai Huang Jin Jia*) a corporização (substantial) e a realização (figural) dessa ideia:arquetipo.

Trata-se de um processo que nos conduz do *senal* à *ideia*, de acordo com a *ascese* enunciada por Qin ao interpretar o ideograma (desenho) elaborado por Espada Partida da palavra *jian*: num primeiro momento, no plano físico, tem-se «uma espada na mão e uma espada no coração»; depois, no plano emotivo, «não se tem uma espada na mão, mas uma espada no coração»; por fim, num plano espiritual, «não há espada na mão nem espada no coração», a arma desaparece e o indivíduo *faz um* com tudo o que está à sua volta (Berry & Farquhar 2006: 167). O desejo particular, egoísta e privado da *vingança* desaparece manifestando-se no seu lugar um estado (*stase*) de paz, mas de uma paz violenta, real e eficaz, que articula e funda.

4.

Por último, há que referir o carácter *tensional*, e segundo Kristen Whissel «dialético» (Whissel 2009: 842), da Forma em *Ying Xiong*, de que são exemplo o imbricado dispositivo (narrativo) de Enunciação do filme — desdobrando-se em sucessivas (e labirínticas) *mise en abyme* —, assim como o carácter *fractal* (virtual-real) da sua forma (=cristal [Deleuze]), características responsáveis pela ambiguidade (e pluralidade) não resolvida da sua *lição* (sentido) que exige o trabalho de interpretação — e a consequente decisão/escolha (o que é também um acto *político*) — do espectador.

Por um lado, como referimos, tem-se o carácter *ornamental* (vazio-cheio, virtual-real, sensitivo-substantial) da forma — do motivo do *arabesco* a que se pode talvez reduzir a sua dimensão formulária —, mas não só, já que aqui encontramos também algo que, com Siegfried Kracauer, num registo mais *político*, podemos designar como a vertente *de massa*, o carácter de *ornamento de massa*, da forma²⁹.

29 Com efeito, a questão dramática (e política) do *poder* é também a da ordem simbólica da forma (=imagem cinematográfica) — pense-se no caso paradigmático da organização por Zhang Yimou

E isto, claro, tanto num plano mais *decorativo* — os efeitos de cor (púrpura, vermelho) nas armaduras do exército ou as suas coreografias e cantos nas cenas de batalha —, como também noutra, mais *deceptivo* ou mesmo *negativo* — a sombra da cor (luz) projectando-se em tons de cinza ou negro e engendrando composições grotescas que evocam o arabesco épico (asiático) do *Ivan, o Terrível* de Eisenstein (deste ponto de vista, a ordenação do cerimonial do cortejo fúnebre de Sem Nome, no fim, constitui uma tentativa de resolução, sintética e superadora, das duas tendências).

Isto é, passagem, também, do bidimensionalismo cromático e icónico da Pintura ao Cinema entendido como *Yingshi, jogo de sombras*.

Com efeito, como com a escrita, na pintura tradicional chinesa procede-se a uma simbolização (geral) da Natureza (a transformação dos elementos naturais em símbolos) em que se manifesta e revela o mundo. Daí, como com a caligrafia, a concepção da pintura como um acto ritual=sagrado (para F. Cheng, uma «filosofia em acção», «uma verdadeira religião do signo» [Cheng 1979: 23, 96]), já que, pelo acto da pintura — e o seu produto, o quadro *vivo* —, o homem *vive e faz corpo com o mundo*, colaborando na sua constante criação (como escreve um dos mestres citados por Cheng, Chang Yen Yuan, tratar-se-ia de «colaborar na obra da Criação através do Pincel» [*apud* Cheng 1979: 47]).

Na pintura de paisagem chinesa, com efeito, não existia uma regra de ordenação (geral: universal) da perspectiva (linear) mas pontos de vista locais e múltiplos («a pintura oriental é um sistema de perspectiva não-focal, anti-focal ou multi-focal» [Zhén 1999: 64])³⁰, afirmando-se assim uma *não-articulação* (num

do cerimonial de abertura dos Jogos Olímpicos de Pequim de 2008 e, talvez, na sua procura de uma *harmonização (performante)* da forma tanto no plano *humano* (das *massas*, como matéria plástica e da História), como no cósmico (através das flores de luz que o fogo-de-artifício semeava no espaço). Para Kracauer, o «ornamento de massa» surgia como uma «figura» (alegoria) do seu tempo («a estrutura do ornamento de massa reflecte a estrutura de toda uma situação contemporânea» [Kracauer 1995: 78]): constituiria «um sinal do seu sistema» [Kracauer 1995: 88], e isto porque, sublinha, «as expressões do plano superficial [plano das formas, figuras, mas também dos meios técnicos de expressão][...] devido à sua natureza inconsciente, proporcionam um acesso imediato à substância fundamental do estado das coisas» (Kracauer 1995: 75).

30 Hão Dǎzhěng observa que «a profundidade do espaço era um problema para a representação visual chinesa», já que, «ao observar a natureza, os antigos chineses tinham mais interesse na exten-

contínuo) do espaço que conduz à criação de um meio de descontinuidades e tensões que, fazendo corpo com o *vazio* (um princípio intersticial e activo da matéria)³¹, permitem tanto *saltos qualitativos* («porque estes vazios têm justamente por função sugerir um espaço não-medível, um espaço ou do espírito ou do sonho» [Cheng 1979: 67]), como a abertura ao exterior e ao ∞ .

Daí o diferente comportamento e as coreografias dos corpos nos filmes de artes marciais (*Wo Hu Cang Long* [O Tigre e o Dragão] de Ang Lee, *Shi Mian Mai Fu* de Zhang Yimou, ou *Qi Jian* [Sete Espadas], de Tsui Hark) ou nos filmes de acção de Hong Kong (*Dip Huet Seung Hung* [O Profissional] de John Woo, *Fong Juk* [Exiled] de Johnnie To, por exemplo). Dançar ou voar, neles, constitui a forma mais *natural* (de acordo com a sua noção de *Natureza*) de se mover num espaço (universo) sem direcções ou percursos instituídos. Nestes filmes encontramos uma ideia de *forma* não perspectiva e ortogonal — o espaço e a forma organizados de acordo com eixos axiológicos e polarizados compreendidos (em todos os sentidos do termo) num cubo (ou quadrilátero) fechado — mas antes concebida, nesse espaço *entre* (virtual-real), *matricial e mediano* (que funciona, na sua porosidade e descontinuidade, enquanto *meio de ligação*), como um rolo embrulhando-se e desenrolando-se segundo uma declinação espiralada (ou turbulenta [Yimou]) de modo a desenhar no espaço figuras e combinações semelhantes às de uma banda de Moebius.

são horizontal do que na profundidade» [Dǎzhěng 1999: 47]. Ní Zhén, por seu turno, alude ao «ponto de vista deambulatorio e panorámico [um ponto de vista flutuante e inconstante] e à moldura livremente expansível da pintura chinesa clássica», sempre à procura de uma «extensão espacial sem limites» (Zhén 1999: 65). A própria noção de «enquadramento», em cinema, entra em choque com essa concepção aberta (e porosa) da Natureza (Dǎzhěng 1999: 47). Daí a composição dos planos (cenas) de acordo com a centralidade do «plano médio» («formar a imagem à distância») que acentua a tendência dos elementos, no seu interior, para se disporem de modo a «fazer quadro», pictural ou teatral: «esta composição de espaço na qual o plano intermediário age como ponto de apoio pode ser descrita como sendo um espaço relativamente amplo no qual há uma simetria em todas as direcções, proporção em todas as direcções», comenta Lin Ni ntōng (Ehrlich & Desser 1999: 76).

- 31 Daí a centralidade da noção de «vazio» como um princípio *medial* estruturante e totalizador: «é o Vazio que permite o processo de interiorização e de transformação através do qual todas as coisas realizam o seu ser e o seu outro, e, assim, atingem a totalidade», observa F. Cheng (1979: 23).

No filme de Zhang Yimou, nesse espaço simbólico (sintético e sincrético) e não denotativo (analítico e descritivo), em que o simbolismo reforça a iconicidade (abstracção:tipificidade) das figuras: signos, vem inscrever-se o jogo de tensões existente entre as concepções de cinema como *dianying* (cromatismo icónico) e *jingshi* (jogo de sombras) — toda a parte final de *Ying Xiong* é marcada pelas oposições entre superfície e massa, cor (luz) e sombra, ornamento e vazio —, de que a última figura (emblema) seria a *forma negativa* (marca do seu *sacrifício*)³² da ausência do corpo de Sem Nome na porta exterior do palácio de Qin (o equivalente ao *monograma negro* de *Man Cheng Jin Dai Huang Jin Jia*, filme que constitui como que a *face oculta* de *Ying Xiong*)³³.

Um *vazio* que contrasta com o signo *cheio* do caractere *jian* (espada) que continua a presidir, estendido ao fundo da sala do palácio de Qin, ao desenrolar da acção. Temos, assim, o sinal e o seu reverso, vazio. Mas também o *vazio* (a ausência, subtilização do corpo de Sem Nome) como o *sentido pleno* do sinal *jian* (na sua última fala, Sem Nome recomenda ao Imperador que não se esqueça do «ideal do guerreiro»).

Uma *tensão* — é ela que, em última instância, é *ética:política* — que persiste nos últimos planos do filme em que, como referimos, coexistem a abertura ao ∞ da paisagem de montanha (o seu horizonte) e a cercadura material da *muralha* de Qin (=da China), ela própria não só *frame*=enquadramento de qualquer teoria (política) do sujeito, como significante=signo mudo (sua temporalização e territorialidade) do *sentido pleno* (ideal) da noção de *tianxia* (nação) na História.

Que esta tensão continua a trabalhar o cinema de Zhang Yimou mostram-nos filmes mais recentes como *San Qiang Par Na Jing Qi* (*Um Homem, Uma Mulher e Uma Loja de Comida*, 2009) (*remake* de *Blood Simple* [*Sangue por Sangue*]), o primeiro filme dos irmãos Coen, em que o grotesco da intriga se subtiliza

32 Para Kristen Whissel, «o espaço negativo que dá forma à figura erecta ausente do assassino simboliza na perfeição a ideologia segundo a qual a história nacional exige sempre a nobre auto-anulação das forças insurgentes que resistem ao seu movimento de avanço e que idealiza a (auto-)subordinação a um regime opressor» (Whissel 2009: 844).

33 Uma imagem que refere o *nó cego*, recalcado mas lá, da concepção do poder e da sua ordenação simbólica. Um *centro negro*, contudo, de que poderá sempre ressurgir o fluxo exuberante, violento e subversivo, das formas e sentidos.

pela cor no devir concreto-abstracto do delineamento telúrico da paisagem) e, talvez sobretudo, *Jin Ling Shi San Chai* (*As Flores de Guerra*, 2011).

Em relação a este filme, um crítico afirmou não haver «flores» nele, apenas «floreados», embora, direi eu, seja isso mesmo o que interessa, já que é pela *linha da cor* (o seu investimento pela luz: a *cor luminosa* do vitral) que Yimou procura chegar a um sincretismo e a uma síntese formal entre a iconografia e o simbolismo cristão-ocidental e a forma-ornamento oriental (chinesa).

Há mesmo um momento no filme em que se quebram os *espelhos* e em que as diferenças — no plano dos géneros, entre masculino e feminino, no dos valores, entre prostituição e virgindade, no das formas, entre o simbólico e o decorativo — se esbatem e fundem. Que isso suceda constitui mesmo o princípio ético e lírico — numa palavra, *épico* (como em John Ford [*7 Women / Sete Mulheres*], que esta obra lembra) do filme³⁴.

De *Ying Xiong* (e mesmo antes, claro) a *Jin Ling Shi San Chai*, a tese de Zhang Yimou continua a ser a mesma: a de que *todo o simbólico se dá e resolve pela caligrafia das formas no plano do decorativo*.

34 Em *Jin Ling Shi San Chai*, ao registo terra-cinza das imagens de guerra (a invasão de Xangai pelas tropas japonesas em 1938) contrapõe-se, como em *Hong Gao Liang* (1988) ou *Ju Dou* (1990), o trabalho sobre a *cor* (num plano do filme o *real* explode mesmo num efeito caleidoscópico de cores). Aliás, um *duplo* registo de luz/cor: i) o sensorialismo sensacional das roupas (padrões e tecidos) das raparigas (empregadas de bar, prostitutas); ii) a policromia (caleidoscópica, no seu efeito de *cor luminosa*) do vitral-rosácea da igreja em que se passa grande parte da acção: vitral que funciona como um ponto de vista superior e privilegiado (telescópico e teleológico?) por onde, por uma *fresta* (como que a sua lente: visor), o exterior/o real é apercebido (é por esse *óculo* que é vista a entrada das raparigas de bar na igreja, plano que é aliás retomado no fim do filme) e, também, narrado (já que ele corresponde à perspectiva da narradora, em *voice over*, uma das alunas sobreviventes). Se às *prostitutas* corresponde mais propriamente o registo da *forma-ornamento* (nomeadamente nos planos que as apanham num friso coral colectivo), em vários momentos produzem-se no plano (e na acção) *efeitos de síntese* dos dois registos de cor (e luz) que referem o *processo de metamorfose/transubstanciação* das formas e valores do filme. É o caso em particular da cena em que as raparigas (da vida) se mascaram/maquilham para serem imoladas em vez das alunas. Que, uma vez acabada a *metamorfose*, elas sejam *alucinadas* pelas alunas com um friso de mulheres, com as suas vestes de gala, entoando a canção das “raparigas de Nanquim”, indica bem que esse é o tema central (secreto, entretecido no novelo da intriga) do filme. Deste modo, somos transportados da *maquilhagem* (confusão de formas e géneros) — prática de início conotada com o trabalho da morte (o falso Padre John desempenhava a função de *esteticista* numa agência funerária) — à *aura* (luz>cor luminosa) do *símbolo=forma viva*.

Referências

- BERRY, Chris & Mary FARQUHAR. 2006. *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press.
- CHENG, François. 1977. *L'Écriture Poétique Chinoise*. Paris: Seuil.
- CHENG, François. 1979. *Vide et Plein: le Langage Pictural Chinois*. Paris: Seuil.
- DÁZHÈNG, Hǎo. 1999. "Chinese Visual Representation: Painting and Cinema", in Linda Ehrlich & David Desser (eds.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press. Pp. 45-62.
- DELAMBRE, Raymond. 2008. *Ombres Électriques: les Cinémas Chinois*. Paris: Éditions du Cerf.
- EHRlich, Linda & David DESSER (eds.). 1999. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press.
- EISENSTEIN, Sergei. 2002. «Fora do Quadro / O princípio cinematográfico e o Ideograma»; «Dramaturgia da Forma do Filme», *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Pp. 35-48; 49-71.
- EISENSTEIN, Sergei. S.d. «A Quarta Dimensão do Cinema», *Da Revolução à Arte / Da Arte à Revolução*. Lisboa: Editorial Presença. Pp. 69-80.
- FENOLLOSA, Ernst. 1963 (1920). *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (editado por Ezra Pound). San Francisco: City Lights Books.
- GRANET, Marcel. 1980 (1934). *La Pensée Chinoise*. Paris: Albin Michel.
- GUERREIRO, Fernando. 2008. «Grãos de pólen 5: Novas Imagens: O Ornamento de Massa», *Vértice*, 2.ª série, n.º 143. Lisboa. Pp. 119-136.
- GUERREIRO, Fernando. 2012. «Grãos de pólen: Um Ano de Cinema: A Imagem Palimpsesto-hieróglifo», *Vértice*, 2.ª série, n.º 164. Lisboa. Pp. 35-71.
- KRACAUER, Siegfried. 1977 (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Princeton University Press.
- KRACAUER, Siegfried. 1995. «The Mass Ornament» (1927), *The Mass Ornament*. Harvard: Harvard University Press. Pp. 75-86.
- LOUIE, Kam. 2008. «Hero: the Return of a Traditional Masculine Ideal in China», in Chris Berry (ed.), *Chinese Film in Focus II*. London: Palgrave Macmillan/British Film Institute. Pp. 137-144.
- PESSANHA, Camilo. 1993. *China: Estudos e Traduções*, Lisboa: Vega.
- TEO, Stephen. 2009. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WHISSEL, Kristen. 2009. «Tales of Upward Mobility: The New Vertical and Digital Special Effects», in Leo Braudy & Marshal Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*. New York & Oxford: Oxford University Press. Pp. 834-852.
- WOO, Catherine Cho. 1991. «The Chinese Montage: From Poetry and Painting to the Silver Screen», in Chris Berry (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*. London: British Film Institute. Pp. 21-29.
- ZHANGKÉ, Jia. 2007. «Caractère Chinois» (Entrevista de Serge Kaganski e Jean-Marc Lallane), *Les Inrockuptibles*, n.º 596. Pp. 35-36.
- ZHÈN, Ní. 1999. «Classical Chinese Painting and Cinematographic Signification», in Linda Ehrlich & David Desser (eds.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press. Pp. 63-80.



Une Histoire de Vent (1988), Joris Ivens

*Estudo de caso*¹:
Joris Ivens, *Une Histoire de Vent*
(filmado entre 1984-1988, ele morre um ano depois)

MARIA FILOMENA MOLDER

para a Rita Benis,
que me ajudou a ver pela primeira vez *Une Histoire de Vent*

1.

O filme abre com um avião seguindo em pleno voo, enquanto a primeira versão do motivo musical da Michel Portal se faz ouvir. Sobre a imagem inscreve-se uma epígrafe. Eis a sua transcrição:

O Homem Velho que é o herói desta história nasceu no final do século passado num país onde os homens sempre se esforçaram para domar o mar e dominar o vento.

Atravessou o século XX, câmara na mão, no meio das tempestades da história do nosso tempo. No entardecer da sua vida, com 90 anos, tendo sobrevivido às guerras e lutas que filmou, o velho cineasta parte para a China. Ele amadureceu um projecto insensato: capturar a imagem invisível do vento.

Não seria preciso acrescentar, pois o filme é que comanda, mas é preciso que se saiba, obedecendo aos seus próprios motivos, que este velho é asmático desde pequeno e que só dispõe de meio pulmão para respirar. Sendo que, se ele — um velho, herói de uma história, que ele próprio está a filmar, o cineasta — pudesse mover-se como o vento do Outono, como o aconselha o mestre chinês de artes marciais, deixaria de ter medo de respirar. Mas fica demonstrado que sem esse

1 Texto que constitui a última secção do ensaio «Motivos obrigados». Agradeço à *Porta 33* e ao António Guerreiro a sua encomenda.

medo não haveria o filme e, portanto, não se poderia selar o combate que de muitos modos ele trava com o vento. Trata-se de um filme sobre o medo de respirar, de expirar, e sobre o modo como esse medo foi transmutado em força criativa: esse medo é fonte da audácia de procurar encontrar-se com o seu adversário principal. Nas palavras escritas por esse cineasta soa assim: «ele amadureceu um projecto insensato: capturar a imagem invisível do vento». O que é isso?

O cineasta nasceu na Holanda, mas fala em francês durante todo o filme, excepto numa ocasião em que fala inglês com o escultor das carrancas do vento, e noutra em chinês: «— Devagarinho, devagarinho», no momento em que os seus transportadores, exaustos, fazem um movimento mais brusco numa zona montanhosa da China. Todo o filme se passa na China, mesmo quando as filmagens entram pela *Voyage dans la Lune* de Méliès (1902).

2.

Começemos pela inscrição que, a poucos segundos do filme começar, aparece no céu por onde corre um avião. Antes de mais, vamos deter-nos nestas palavras que são como um testamento.

De seguida, vamos ter com as velas de moinho holandês, a roupa que voa, os cavalos que trotam, crinas despenteadas, tudo isto em obediência ao vento que convida o menino a partir num belo aeroplano branco, mesmo a calhar para o seu tamanho. Para onde vai ele? «— Mamã, vou-me embora, para a China...» (o destino da viagem é quase murmurado para a mãe não se assustar). E depois tudo o resto.

No último filme que fez antes de morrer, Joris Ivens recolhe todo o tesouro da infância e põe a rendê-lo, para se livrar do medo de respirar que é, como o velho mestre chinês de artes marciais — com quem ele se encontra — observa, medo de morrer. Mas a maravilhosa dança que o mestre realiza para ensinar o velho cineasta a perder o medo, transformando-se na vibração das folhas que o vento do Outono sopra, não serve de nada a Joris Ivens. Pois é o medo que o faz fazer filmes, sem esse medo, sem a falta de ar e as suas visões e alucinações próprias, ele não se teria convertido no que é (mote nietzschiano que nunca será de mais

fazer variar). É preciso agora sublinhar que durante o encontro entre os dois aparece a estranha figura de um macaco-actor, acrobata e malicioso, que sobe a uma árvore e se põe a comer uma banana. Estando o mestre quase a acabar a sua maravilhosa dança, ele atira a casca da banana para o chão e o mestre escorrega e cai. Nessa casca de banana, porém, não está só guardado o segredo da arte de Joris Ivens, mas também o segredo da sua relação com a cultura chinesa.

A minha intenção é a de falar desses dois segredos, correndo os riscos inerentes à minha própria ignorância da cultura chinesa. Coloco esta ousadia sob a égide de Chillida: «Arte não é refúgio, mas intempérie».

3.

Primeiro, o tempo: este a quem a inscrição se refere nasceu no fim do século passado, isto é, no fim do século XIX (por enquanto, nós que estamos a ler isto ainda resistimos ao ser passado do século XX). Depois, o lugar: num país em que os homens conheceram desde sempre as ameaças do mar e do vento. E quem é esse que nasceu nessa época e nesse lugar? Um velho, apontado como «o herói desta história». Não nos devemos esquecer disto, de que vamos ver uma história, que é uma das maneiras correntes de falar de um filme, só que aqui salta-se para fora do corrente e da corrente. A história não é a do vento, mas «de vento». Uma, entre tantas, inúmeras histórias a que o vento dá origem e que arrasta consigo. Mas, como é um cineasta velho que a vai filmar, é também e sobretudo uma história do sopro dele, do *vento que lhe entra pela boca dentro* (Manuel Gusmão)², a inspiração. Neste filme a natureza segrega a arte, dá regra à arte, e a arte dissolve-se na natureza. Também vemos a arte a lutar com a natureza, e a natureza a dar vazão a todas as disposições e paixões do artista, ao seu desejo.

O velho é o herói, quer dizer, o que sofre de um desejo insensato, o que vai passar por, o que vai sofrer, um ser astuto e engenhoso, sempre à cata de estrata-

2 Uma das partes finais do livro de Manuel Gusmão, *Pequeno Tratado das Figuras*, Assírio & Alvim, 2013, é dedicada ao filme de Joris Ivens. As palavras em itálico são um verso/uma parte de um verso.

gemas para atrair o adversário, que se faz rogado e se demora a comparecer a combate. Como ajudantes principais terá a sua própria infância, Méliès, e a arcaica personagem mítica da cultura chinesa (de que já se falou), um macaco nascido de uma pedra, ágil, rebelde, imaginativo, desdenhoso e desobediente, gracioso: Sun Wukong³. Em tudo convém à ousadia do cineasta, esse outro chamado por ele, animal e divino, que adivinha os seus pensamentos, protegendo-o mesmo daquele de quem esperaríamos outra atitude (o venerável mestre de artes marciais). Mas não, o artista jamais será um sábio, mais próximo estará de ser o «pequeno animal imolado» de que Nietzsche fala. Como se verá é Sun Wukong que o salva do hospital, arrancando-o ao estado de moribundo e enviando-o sob a égide do dragão para a infância da Lua de Méliès. Também é ele que ajusta contas com o comissário do povo dos camponeses, arrancando da tomada a ficha do cabo do seu microfone, o intermediário que, sem qualquer declaração, permite a Joris Ivens ajustar as contas com a sua própria visão da China. No final deste interlúdio, vemos o velho cineasta, o herói deste filme, dirigir-se para uma porta encimada por dizeres chineses incompreensíveis para nós. Lentamente vira-se para trás e no seu rosto vemos impregnada a máscara de Sun Wukong. Ele acabou de se tornar no outro, fusão que é como que uma investidura da intimidade entre um ocidental, no caso, um cineasta holandês, e um oriental, no caso, uma divindade chinesa, o industrioso macaco mágico. Finalmente Sun Wukong aparecerá na cena da grande vingança de Ivens contra o director do Museu arqueológico, que não queria saber de cinema. De tudo isto se voltará a falar.

4.

Como todas as forças, o vento só se conhece pelos seus efeitos (em Santo Agostinho, o tempo é também uma força). Para o herói desta história, esses efeitos remontam à infância, mas ainda recuam mais fundo, à fisiologia, à sua asma.

3 Para um acesso mítico-popular a essa personagem, veja-se o filme *Gōng Fū Zhī Wáng (O Reino Proibido)*, 2008), de Rob Minkoff.

Tal como quem não conhecer a cultura chinesa, quem não for asmático, não poderá avaliar com precisão aquilo que vê e ouve. É o nosso caso.

O homem vem de uma terra que sempre lutou contra o vento e o mar, o homem revê-se nessa luta, agora que está tão perto da morte e surpreende o seu último desejo: ir à procura do seu adversário maior antes que seja tarde. O homem tem noventa anos e é realizador. Desde muito novo que aderiu ao comunismo e admirava os feitos maoístas. A China é o seu país de eleição e foram muitos os filmes que lhe dedicou. Agora também será na China que ajustará contas com os herdeiros de Mao. E que mostrará a sua profunda afinidade com a cultura tradicional chinesa e os seus segredos guardados nos mitos, que ele insere no seu amor pelo cinema da infância, na *Voyage dans la Lune* de Méliès, onde o vemos a sair pela boca da Lua, vestido como um mágico de outros tempos, o velho que se está a salvar de morrer por enquanto. Guardados nas descobertas arqueológicas dos exércitos do imperador chinês responsável pela construção da Muralha da China, e que ele tenta escalar num dos pontos. Guardados e bem guardados no deserto do Gobi onde ele espera por quem só ele espera, com impaciência, fadiga e teimosia (uma forma de falar da disposição que atira para diante os artistas). Guardados e expelidos pela figura humorística, protectora e expedita, do deus-macaco, do animal-actor.

5.

Voltemos atrás. Começamos por sentir uns golpes, umas chicotadas, que ferem os nossos ouvidos e não percebemos do que se trata, parecem suspiros de um animal gigantesco, que caem do céu numa torrente rítmica cortante e exaltante. A pouco e pouco, insensivelmente, a câmara move-se para cima e para a direita, e aquela espécie de instrumento musical, cordas largas que nenhuma mão dedilhou, começa a revelar-se familiar (ou quase). Então descobrimos num vislumbre, ainda antes de podermos confirmar, que se trata das velas de um moinho, asas de uma grande ave presa à terra.

A seguir, entramos no moinho, vemos o avião, um belo planador, cujo tamanho faz a boa escala com o corpo da criança que se prepara para a viagem, vemos

roupa pendurada, agitada pelo vento num dueto com as velas e de onde a criança irá retirar a camisa branca, provisões do voo. Vemos dois cavalos que se tocam e se medem para uma corrida desejada, as crinas esvoaçando, parentes do vento (Victor Sjöström e Lillian Gish são os melhores intérpretes deste parentesco). Continuamos a escutar o ruído dos panos presos como mastros aos varões de madeira, címbalos do ar em queda incessante.

Dentro do planador, o menino prepara-se para partir: «— Mamã, estou de partida» (grita ele) «para a China» (quase um sussurro, um segredo que o acompanhará até ao fim. Percebemos, nós, que temos umas vagas ideias sobre a China, que ela é a atracção do longínquo, da sede de estranheza, da familiaridade, talvez através do Tintin). Esta é a primeira cena, a da preparação da viagem, desde sempre. Mas esta cena é também a preparação para uma outra, que será sempre a primeira cena.

Primeira cena: um homem velho sentado, ligeiramente inclinado para a frente, numa cadeira de madeira, simples, no alto de uma duna, observatório de quem espera o encontro decisivo, o último encontro. O grande plano do rosto: é um velho, aquele herói de que se fala na epígrafe. Ele espera alguma coisa. Diante dele as incontáveis dunas do deserto do Gobi. Vemos as ondulações que o vento desenha na areia, coágulos de um antigo mar.

Sublinhe-se a importância dos sons, dos gritos aéreos dos saxofones, dos captadores de som, dos microfones, mas sobretudo da respiração, do fôlego entrecortado de Ivens. As estacas de madeira com os receptores (mais tarde com a carranca dos ventos) das ondas hertzianas. Liga-se a rádio improvisada que as acumula e as difunde. O homem põe auscultadores e ouve o boletim meteorológico chinês: tempestades, furações, tufões, incêndios, destruições pelas águas, fogos sangrentos, mortos, feridos, desaparecidos por todo o lado (França, Inglaterra, Texas, Japão, Nova Zelândia, México, mar da China), mas o clima vai melhorar na China, as temperaturas vão subir. Um satélite acaba de filmar tempestades solares. As grandes anémonas dos radares meteorológicos preparadas para receber as mensagens do ar e do fogo, que se movem obedecendo aos sinais.

Lado a lado, como falsos gémeos: um que excede sempre aquele que vive na desmedida de se medir com esse excesso.

Através das multiplicações do sol crepuscular nos espelhos irisados das dunas e nos olhos alucinados pelo calor, prepara-se a cena mítica da ameaça dos dez Sóis que estão a planear queimar a Terra, em que se vê o herói mítico chinês Hou Yi, a mando de sua Majestade Celestial, disparar nove setas irreprensíveis contra os Nove Sóis que se juntaram ao Sol, livrando a Terra de ser abrasada pelo seu fogo destruidor. Aqui, o excesso parece ter sido vencido pela desmedida.

Diante de nós desenrola-se agora o jogo entre o mestre de artes marciais e os seus aprendizes. É aqui que aparece pela primeira vez Sun Wukong, o matador de monstros e demónios, o que reordena o mundo⁴. Ele encarna o elemento desobediente, rebelde e desdenhoso do mundo divino, é como uma brecha humorística que impede o fechamento do mundo divino, que alberga assim, e por isso se mantém, aquele velho caos em que diariamente temos de nos banhar e em que nos temos de sentir bem (palavras de Wittgenstein, que são um antídoto contra qualquer espécie de esclerose), fonte de metamorfose e invenção.

Lembremos que o mestre de artes marciais, para mostrar ao velho cineasta o segredo do sopro — esse que ele quer descobrir, ele, como o confessa ao mestre, que é asmático desde criança, que tem tanto medo de expirar, e que só respira com meio pulmão —, depois de lhe ter declarado que, para ele, expirar e morrer são a mesma coisa, que consiste em imitar os movimentos das folhas do Outono, põe-se a dançar, como fazem as folhas outonais sob uma brisa leve. Enquanto decorre o encontro, entre saltos e outras acrobacias, vindo não se sabe de onde, eis o macaco mágico que do alto de uma árvore, vendo tudo com olhos curiosíssimos e trocistas, come uma banana. No meio da levíssima dança atira a casca da banana para o chão e o mestre escorrega e dá um belo trambolhão. Com agilidade, e co-adjuvado pelo cineasta em cujos olhos brilha uma troça em tudo próxima da do macaco: «— Ah! É só uma casca de banana!», dizem ambos, e saúdam-se reciprocamente, o cineasta, agradecendo a maravilhosa dança, o mestre em

4 Na cultura grega, uma das nossas culturas de origem, poder-se-ia encontrar uma afinidade com Apolo.

artes marciais, talvez desejando-lhe sorte, não sabemos, pois fala em chinês e não há legendas nessa passagem.

6.

A todo o momento ouvimos a respiração entrecortada de Joris Ivens — aliás, o som mais constante deste filme é o do fôlego humano, seja o dele seja o de outros, coisa que se repercute como uma ressonância ondulatória na música de Michel Portal (é uma sensação que retorna e retorna à medida que o revemos).

Depois do encontro com o mestre de artes marciais, o cineasta vai visitar o Buda das mil mãos, supremamente reconfortantes, e dos mil olhos, supremamente penetrantes — o Buda de Dazu (províncias de Sichuan e Chougqih)⁵ —, multidão que as lentes da máquina de filmar recebem e devolvem. O que importa sublinhar é que deste encontro meditativo, a que se entrega um homem que se aproxima da morte, irrompe a violência do vento, da enxurrada, do desmoronamento das águas, a violência da vida e do coração do artista, aquele que quer fazer frente à «força que devora força»⁶. Surpreendem-se os efeitos geológicos do vento e das águas, as paisagens que engendram. E a equipa das filmagens a caminhar, o cineasta vai numa padiola incómoda, carregado por dois homens.

7.

Vemos de novo a cadeira, agora a ser colocada e voltamos atrás (coisas que o tempo do cinema é capaz de fazer) como na vida. O homem viaja sempre vestido à ocidental, como um holandês ou um francês no Outono, sempre com o mesmo casaco, os mesmos sapatos, a mesma camisola de lã, a mesma *écharpe*, e a bengala.

5 Ele filma ainda o Buda de Lesham, vertiginosamente talhado por escavação de uma altíssima ravina, em que a natureza continua a fazer o seu trabalho.

6 Goethe. Tirado de um texto da juventude, de 1772, trata-se da recensão a um escrito sobre Belas-Artes de J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774).

Percebemos que ele decidiu passar o dia inteiro sentado na cadeira à espera do vento. Sente falta de ar (utiliza a bomba dos asmáticos), uma menina (filha de algum dos membros da equipa) expectante, interrogativa, atenta, sai da tenda para o ver. O velho tosse. Vai ter com ele o médico, cada um fala a sua língua, mas aqui traduz-se. O médico lembra-lhe que durante vários dias o vento não virá. Cai a noite, a lua está no quarto crescente. A cabeça adormecida do velho inclina-se sob o céu estrelado, antecipando já a magia de Méliès. Talvez, mais do que isso, seja já a visão da pertença ao infinito da abóbada celeste deste velho cineasta abandonado ao sono. Passará a noite ao relento.

Mais cedo do que todos os outros, a menina acorda, sai da tenda, e lá está o velho sentado na cadeira a desidratar-se, a sufocar de calor, e sonha, enquanto vai entrando na alucinação asmática. Vai por um caminho, uma vereda, ao lado dele um rapazinho, talvez aquele que ele foi, que ele ainda é, o guia. A respiração é cada vez mais pesada e penosa, mistura-se com as velas do moinho holandês da infância, com o vento da infância, o rapazinho acompanha-o, o caminho é ladeado de pedras, também temos vislumbres do macaco mágico que irrompe em facécias desfocadas, é a falta de ar, o menino que partiu para a China... Numa lentidão inexorável Joris Ivens começa a cair e a sua queda é uma das mais belas cenas de todo o filme: a menina que está a ver tudo, vai a correr avisar, pedir ajuda.

Agora o velho está numa maca empurrada com perícia e urgência pelos corredores de um hospital, e agora no quarto com a parafernália que mede batimentos e sopros. Chega o macaco divino desesperado, tem uma ideia, faz descer sobre a cama um rolo de papel de arroz com a imagem de um dragão, desenha-lhe os olhos e ele aí vai — abrem-se as janelas, partem-se os vidros numa explosão de vida. Ouvem-se e vêem-se as festividades do dragão. E é assim que o velho é salvo, por esta vez, na China, pelo poder do dragão e do seu emissário, e vai parar à Lua de Méliès. O macaco acena-lhe, como se gritasse: «— Boa viagem e até breve!»

Joris Ivens sai pela boca da Lua. Passamos da cor ao preto-e-branco, e a velhice e o cansaço do cineasta acentuam-se. Ouvem-se os risos de um poeta chinês

que canta um poema sobre o curso da vida, sobre a viagem da Aurora até ao Ocaso, sobre a mudança da cor dos cabelos, ainda há pouco pretos... , dirigindo-se a Joris Ivens, que se debruça para ele como se o poeta estivesse num barco suspenso numa poça de água da longínqua terra, onde se reflecte a lua. O poeta embriagado quer agarrá-la, mas ela ainda está longe, agora parece que está quase a agarrá-la, só que, quando vai a tocar-lhe, cai na água e afoga-se.

Uma voz conta-nos que no aniversário da sua morte há mil anos que os habitantes da China (ou de uma certa região, não sei...) celebram este nefasto acontecimento, atirando arroz à água — nós vêmo-los, velhos, jovens, crianças —, esperando poder evitar que os peixes devorem o poeta. Iremos nós atirar arroz por Joris Ivens?

Voltamos à Lua de Méliès. Há uma jovem de ar nobre deitada sobre um quarto crescente, que lentamente desce até se aproximar dele: — «De que estás à procura?» É Chang'e, a mulher do herói que destruiu os nove Sóis malignos. Ela estava cansada da Terra e do herói, bebeu o elixir da vida e foi para a Lua, que descobriu não ser menos entediante. Além disso, não há vento: — «Ce doit être mortel!» [*Isso deve ser mortal*], exclama Joris Ivens (na legenda em inglês — «That must be unbearable!» [*Isso deve ser insuportável*]).

A deusa faz então surgir quatro jovens, que com as suas maravilhosas fitas dançam, produzindo brisas e ventos. Joris Ivens segue hipnotizado aqueles movimentos precisos e graciosos, acompanhando-os com o seu fôlego em *staccato*.

E subitamente aparece a Terra como um grande nocturno urbano de Patrick Caulfield, regressamos à cor. E também subitamente passamos para uma delirante cena de propaganda e confraternização comunista: grotesca, melancólica, humorística. Chegam de camioneta várias famílias de camponeses à mistura com um coro das jovens pioneiras — esqueçamos o horror de ouvir aquelas crianças cantar a alegria de irem morrer lutando contra o inimigo —, de ginastas olímpicos, figuras da Ópera de Pequim, cerimónias matrimoniais, uma miniatura caótica, delirante. O orador-comissário das festividades começa ao seu monótono e insípido discurso. Uma vez mais o nosso macaco mágico vai fazer uma actuação, com saltos e gestos irreverentes desliga a ficha do microfone e o orador apaga-se na sua voz sem alma, continuando a falar sem que ninguém o ouça. Todos ficam

satisfeitos, ouve-se uma canção rock americana, Mary Ann, ao som da qual os actores da Ópera de Pequim ensaiam uns passos imprevistos, o delírio alcança o grau da felicidade.

E depois o que sucede? Caiu a noite, vemos o velho herói a caminhar em direcção a um barracão (talvez o mesmo em que se passaram as festividades), quando chega perto vemos caracteres chineses, para nós inteiramente mudos. O velho vai para entrar e vira-se para a câmara: ah! Mas é o macaco mágico! (metamorfose do cineasta: metamorfose é coisa que pede exílio, obscura noite, solidão, desaparecimento, dissolução, máscara). Chave para tudo quanto vimos e iremos ver ainda, e onde a inversão da pegada do tempo acha belas pedras-de-toque.

Retour à l'humanité (não sei se dito se ouvido). O velho caminha imerso na multidão onde a bicicleta é o emblema, regresso aos dragões, aos inúmeros papagaios de papel. A seguir vemo-lo tomar entre as suas as mãos de um menino chinês, rígido de tão assustado. Alguém o deve ter convencido a aceitar esse gesto de colocar as suas mãozinhas entre as daquele velho, que entretanto lhe diz em francês aquilo que nenhum de nós pode comprovar e a criança se recusa a provar: sabes, temos línguas diferentes, mas que sente nas suas mãos as dele, e isso é a linguagem das mãos.

Até que se vê uma chuva de chamas brancas, e descobrimos que são galinhas a esgaravatar o campo entre árvores. Sentado, um velho chinês: «— Estávamos à sua espera». A seguir, Joris Ivens dirige-se através de passagens, arcos e pórticos para um pátio (arquitectura arcaica de adobe), onde, também sentado, um outro homem repete: «— Estávamos à sua espera». O velho herói entra na casa, secreta, lá dentro outro homem volta a dizer: «— Estávamos à sua espera». A porta fecha-se, estrondosa, atrás de Joris Ivens, que estremece. Por momentos, perplexos, pensamos numa incursão kafkiana. Mas não, eles estavam mesmo à espera dele e para ele se prepararam. O homem da casa, dirige-se para uma caixa-cofre que está sobre a mesa, puxa de um grande, grande, molho de chaves e começa a experimentar a que há-de abrir a fechadura. Sucedem-se as tentativas, e o que parecia uma cerimónia de iniciação quase se transforma numa cena burlesca. Joris Ivens, o herói metamorfose do macaco divino, mal consegue

conter o riso. Finalmente a fechadura abre-se e então começam os ventos a soprar. Ele expira tomado de volúpia e tranquilidade, encantado, subjugado: «— Quero encontrar o escultor que fez esta máscara», *a carranca do vento*, como lhe chama Manuel Gusmão. Vemos o escultor de tronco nu a cozer as suas misteriosas carrancas.

Abraçam-se os dois: «— Que essa máscara lhe dê forças para continuar» deseja-lhe o escultor, enquanto lhe entrega em mãos a carranca. «— Na China antiga diz-se que o Dragão vive no Sul e a Fénix (uma metamorfose do Dragão) no Norte», e sopra pelas aberturas e o vento solta-se, livre. Ivens diz conhecer a história, leu-a em tempos. Em troca oferece-lhe uma lata com o seu primeiro filme de amor, de 1930. Já aí, reinam a água e o vento, a água que oscila e estremece, as marés. Saímos desse filme, mas as paisagens do vento persistem, as nuvens, forças poderosíssimas, insondáveis, o nevoeiro das alturas, e lá vão eles, a equipa de filmagens, dirigindo-se para o cumprimento de uma tarefa insensata.

«— O tempo está muito mau e estão todos cansados», diz o encarregado da equipa de filmagens: «— Continuez, continuez», grita Joris Ivens. O artista está com pressa, não pode chegar atrasado ao encontro, os outros apenas servem para que essa pontualidade se dê (é interessante que Kant chame «Pünktlichkeit» à perfeição interna da obra), insensível ao cansaço e ao pedido, irritado com o cansaço e o pedido. Exausto está ele, e exausto, jubiloso e alucinado há-de defrontar-se com o seu adversário. E eles continuam, carregando máquinas e víveres, carregando o corpo do velho cineasta. Ouve-se a respiração ofegante, esgotada, de todos eles, mas o velho quer chegar lá acima, ao ponto mais alto: «— O velho tem mesmo de chegar lá?» perguntam, exasperados, enquanto sobem os milhares de degraus de uma parte da muralha, vergados pelo peso. É aqui que ouvimos as únicas palavras ditas em chinês por Joris Ivens, em tradução francesa: «— Doucement, doucement», admoestando os seus carregadores, como se temesse despenhar-se. Enquanto todos eles se deixam cair, largando o que transportavam, mal chegam ao destino, ele, o velho, caminha até ao abismo e, estarecido, fecha os olhos diante de tanta beleza insondável.

Já tínhamos ouvido palavras chinesas não traduzidas, por exemplo, as conversas entre os membros da equipa de filmagens ou ainda as palavras finais do

mestre de artes marciais. Mas aquilo a que vamos assistir é outra coisa: estamos a entrar no coração da multiplicidade das línguas do vento. De instrumento de gravação em punho, vemos aquele que quer filmar o invisível, à procura das suas múltiplas vozes. Não correspondendo à Torre de Babel, as muitas vozes do vento só podem ouvir-se depois dela e são dela já uma libertação, aqui reduzidas à versão portuguesa:

— Eu sou o vento da Sierra Madre
Eu gelo-te e faço-te chorar
Estou a sofrer
O que te faz assim
— Eu sou o vento do campo de trigo
E rio, rio, rio o dia inteiro
— Eu estou no Círculo Proibido
Aquele que sobe até mim
Há-de implorar a respiração (soa a chinês)
— Eu sou o Foehn,
O diabo da Europa gótica
— Eu sou o Mistral
.....
Van Gogh tentou pintar-me
— Os Tunisinos chamam-me Chili, os Egípcios, Khansin
— Eu sou o Tornado
— Eu sou o terrível Simoun
— Sou el Niño, o menino fantástico e cruel da Argentina
— O meu segredo não será comunicado
Pagai tributo aos que guardam segredos
— Sou o amante de um só dia
Sou a brisa suave
— Nuvens e chuvas
Um suspiro no céu chinês (parece uma incursão inesperada nas vozes
do vento de um boletim meteorológico inusual)

— Eu sou a mesquita de Cadiz
Sou o que aligeira o ar pesado da noite desta cidade
— Eu sou o sopro do primeiro dia da Criação que flutua sobre as águas
(soa a hebraico)

8.

Vozes, vozes, vozes, do coração cruel, da brisa suave, vozes diabólicas, perseguidoras, terríveis, vozes que fazem chorar e rir, acalmar, enlouquecer, segredos guardados, comunicados à respiração de cada um, e que desaguam no primeiro sopro, o sopro do primeiro dia, esse que aquele homem, que está a gravar para nós ouvirmos as muitas vozes do vento, tem medo de soltar e por isso lhe volta a entrar pela boca.

Segue-se um excerto de um outro filme de Joris Ivens filmado em 1938 durante a invasão da China pelos Japoneses (algumas das terríveis tormentas do século XX atravessadas pelo velho herói, ele que já não transporta uma máquina de filmar na mão). Tudo isto é montagem e nós obedecemos.

Batidos pelo temível som do vento, vamos ter com o exército funerário de Qin Shin Huang (que viveu em 200 e tal anos a.C.), o primeiro imperador da China, responsável pela construção da grande muralha. Descoberta arqueológica devida ao acaso (em Março de 1974) levou até agora ao desenterramento de mais de oito mil figuras de homens e cavalos (bastante devastados por esses mesmos trabalhos arqueológicos). O vento sopra. Assistimos às negociações de Joris Ivens (e da mulher, que aparece no genérico como produtora e co-autora do filme, Marceline Loridan-Ivens) com o director do Museu, construído em volta das trincheiras onde secretamente estacionou esse exército defensivo. Duram oito dias e saldaram-se por um fracasso reconfortante.

Há um grau de incomensurabilidade, uma desproporção entre as culturas (e os momentos em que elas se encontram), que não se pode elidir. Proposta que se repete dia após dia: 10 minutos de filmagens: 2 minutos para o átrio, os restantes para os outros espaços. Joris Ivens exalta-se (só que a voz soa sempre tímida, instável, impotente). No último dia o director conclui dizendo que na China

há um ditado que diz que cada ofício tem as suas leis: as dele, director do Museu, são aquelas, as de Joris Ivens, cineasta, serão as dele (é de admitir que ele temesse a destruição que, aliás, continuou a consumir sobretudo as cores das personagens funerárias). A fúria de herói-cineasta explode através das imagens de um vento treloucado, tempestuoso, provocando o despenhamento estrondoso da água.

E agora experimentamos os efeitos dessa fúria, a astúcia criativa em ignição, o jogo das forças do truque (em que a fusão com Sun Wukong se expande e se estilhaça com a velocidade de um rastilho a que se deitou fogo). Vamos conhecer as formas artesanais da magia do cinema de Joris Ivens (talvez de qualquer outro). Os elementos da equipa começam numa correria de loja para loja, de tenda para tenda, à procura de figuras em terracota de soldados (provavelmente feitos à pressa, aproveitando o surto imenso de visitantes do Museu), uns de um tamanho, outros de outro, levados ao colo, carregados às costas. Ouvimos as discussões entre compradores e vendedores, o velho cineasta aprova, movendo-se numa cadeira de rodas. Forma-se um exército improvisado que espera ordens. Sun Wukong esvoaça entre as suas fileiras como uma fita vermelha e dourada, passando revista, celebrando, como um anjo, uma nuvem, o engenho e a rebeldia. O velho tosse. O macaco faz as suas caretas de aprovação, anunciando que a cena vai ser filmada. E nós sabemos que vai ser filmada. Será a sua última aparição antes do combate final.

Começa o desfile — numa constelação de fingimento, alterações de escala e potência — das dezenas de guerreiros carregados pelos elementos da equipa e outros, que descem, descem, como nascidos do pequeno palco criado para o efeito, com uma dúzia de degraus. Apresenta-se, então, o herói, de pé, com a sua bengala, usada como o bastão de um maestro barroco, avalia os outros guerreiros, atrás dele imóveis sombras, familiares das terracotas do primeiro imperador, esperando o seu sinal. Ele bate com força (tão débil) o seu bastão e eis que os guerreiros se movem numa dança austera e funda de quem regressa à vida. Erguendo e baixando os braços sem largarem as armas, começam a descer num ritmo severo a escada improvisada e tosca, e que nos parece uma escadaria sem fim, escondendo a pouco e pouco o velho mágico. De novo se avista a muralha, o vento uiva, os elementos entretêm-se na sua furiosa dança.

Regressamos ao deserto do Gobi, ainda e sempre à espera do seu adversário, depois de o ter identificado, depois de lhe ter seguido os rastros anos a fio, esperando que, caminhando ele já no seu crepúsculo, o outro lhe responda finalmente.

Diz o velho herói: «— É louco querer fazer um filme sobre o vento. Mas como é que ele virá ter connosco? Filmar o invisível, foi o que tentei toda a vida. Vou chamar este vento, e quando ele vier, vai ver, ficará preso nesta máquina de filmar. Ele não sabe o que o espera. Agora parece dormir nalgum lugar, numa gruta do deserto, que venha...!», incita ele, arrogante e seguro, o outro, jurando encerrá-lo numa caixa com inúmeras chaves.

9.

Uma vez mais a cadeira vai ser posta no seu lugar, e a carranca é elevada. O vento não responde. Em vez dele aparece uma mulher que se diz uma feiticeira. O jovem intérprete aconselha Joris Ivens a não ligar, feitiçaria é superstição. Mas o velho sente-se agora preparado para acreditar em feitiçaria. A mulher pede pouco como pagamento: duas ventoinhas, e desenhará uns caracteres propiciatórios. Lá vêm as duas ventoinhas carregadas por um camelo.

«— É preciso preparar uma onda de areia. Que ela inunde tudo, a areia, que o céu quase caia, que as nuvens se tornem negras de fúria». E lá vai ele a subir a duna para se sentar na cadeira.

«— Eu quero que tudo fique em movimento para sufocar, destruir este deserto. Vento, sopra com força!» E o vento começa a levantar-se, obedecendo às injunções do velho cineasta e à magia das ventoinhas da feiticeira. «— Ele vem aí. É o vento. Oh!»

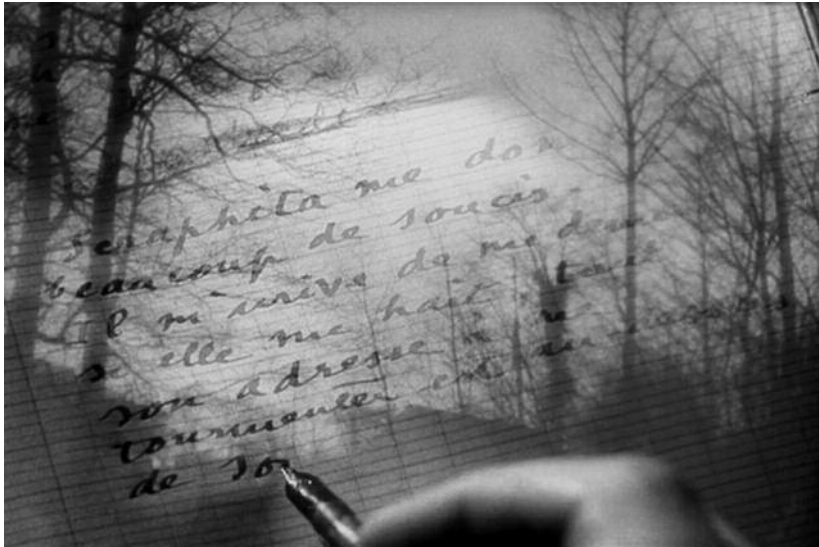
Rajadas, ondulações descontraídas, bravias, selvagens. Para nossa surpresa, Joris Ivens não cai da cadeira, ri-se com uma felicidade jamais sentida, a *écharpe* e os cabelos voam. Também se ri a feiticeira desdentada. Mas a carranca quase é arrancada, a tenda agarrada por mil mãos está prestes a voar, a menina que o salvou abre os braços, depois protege o rosto com o seu lenço de pioneira. Todos se

tentam proteger menos o velho e a feiticeira, o velho que fecha os olhos e ri, movendo as mãos como um recém-nascido, e respira, respira, respira: é a inspiração a sair-lhe pela boca, finalmente sem medo. E tudo à custa de duas ventoinhas.

10.

«— Espera um pouco. Eu quero devolver-te a minha asma. Espera um pouco. Posso deter-te sempre que quiser». Vemos Joris Ivens levantar-se da cadeira, caminhar sem o apoio da bengala, elevá-la e movimentá-la como o regente de uma orquestra indómita de que ele agora também faz parte, sacerdote de uma cerimónia desconhecida que foi convidado a reger (prestam-se aqui as contas da palavra goethiana de que a arte seja sobrenatural, embora não possa ser extra-natural). O velho herói, cineasta, macaco divino, começa a descer a duna e desaparece de campo.

Literatura e cinema: refrações



Journal d'un Curé de Campagne (1951), Robert Bresson

Adaptações, refrações e obstruções: as profecias de André Bazin

TIMOTHY CORRIGAN

Este ensaio propõe um olhar invulgar sobre uma forma específica de adaptação dos dias de hoje, à qual chamarei «ambiente refractivo», um olhar que poderá parecer menos invulgar se tivermos em conta que estou a furtar os meus termos e ideias principais, e o que eles sugerem, a ensaios de André Bazin. Mantendo o meu eterno respeito pelos caminhos tradicionais dos estudos de adaptação, a direcção que tomo aqui tem pouco que ver com a adaptação cinematográfica nos seus sentidos mais comuns. Quero antes seguir os termos de Bazin como metáforas dinâmicas para algumas formas de pensar, hoje, os estudos de adaptação, e, num movimento de certa maneira mais provocador, levantar algumas questões quanto ao avanço dos estudos de adaptação até ao contexto actual, enquanto uma mudança evolutiva que pode ser mais bem descrita se olharmos para trás.

É aqui que *Adaptation (Inadaptado)*, o filme de 2002, se transforma numa inteligente alegoria para os estudos de adaptação actuais, e um lembrete de que não há como escapar ao nosso ambiente cultural, e de que até nós, críticos textuais, somos capazes de sobreviver. Se este filme de Spike Jonze/Charlie Kaufman identifica o perigo da adaptação enquanto narcisismo psicológico e textual, bloqueado e obstruído pelo seu comprometimento com a singularidade, o filme segue esse caminho ao longo de um trilho *darwiniano* que se afasta de um individualismo romântico e solipsista em direcção à sua transformação comercial, ou de uma desapaixionada fidelidade em direcção a uma infidelidade apaixonada. Os gémeos Charlie e Donald Kaufman tornam-se tanto uma imagem estética quanto biológica da adaptação: duas figuras cuja luta pela definição e pela diferenciação mútua se expande loucamente, redireccionando um estudo de personagem torturada para um mistério sobre drogas e morte, um filme de acção com acidentes de automóvel, crocodilos comedores de homens, e, finalmente, um

filme sobre o triunfo da vida como triunfo do comércio e da indústria. Ao passo que a infidelidade atravessa a trama que envolve Susan Orleans e o seu amante ladrão de orquídeas, no fim, a fidelidade é fundamentalmente reconstituída no filme como um compromisso pessoal e textual para com a mudança fiel, a paixão individual e a transformação ambiental. Se a lição de Donald é que «essa mudança não é uma escolha», esta é uma lição aprendida, através da qual a sua parálitica insistência na expressão autoral e na integridade do texto dá lugar às exigências de um ambiente social e industrial enquanto prisma, em constante evolução, de todas elas. O terror da mera duplicação incorporado nos gémeos torna-se o triunfo da contínua adaptação ambiental, em que sobreviver consiste em seguir as paixões quanto ao que amamos e ao que não amamos, ou, segundo Donald, «o que nos ama». Como sugere o clímax do filme, estranhamente hilariante, podemos adaptar-nos ao mundo ou ser vencidos por um crocodilo.

1. Tendências desde 2000: o ambiente da multiplicação

A meu ver, três tendências recentes nas práticas de adaptação destacam-se na última década e meia. A primeira é a proliferação das adaptações de textos clássicos, de Shakespeare a Austen, e muitos mais, que aumentou a um nível assinalável, atravessando diferentes contextos e diferentes culturas. A segunda são as adaptações que se tornam sucessos de bilheteira, e mais notavelmente as séries *Harry Potter* e *The Lord of the Rings* (*O Senhor dos Anéis*), que surgiram como a força mais económica e comercialmente viável da indústria actual, gerando sequela atrás de sequela, como duplicações seriadas que arrastam textos literários canonizados ao longo de uma linha inesgotável de reencarnações. A terceira, e mais particular, são as novelas gráficas, as bandas desenhadas e os videojogos, que se tornaram fontes primárias e populares, e elas próprias repositórios de adaptações que dão resposta a uma sobreposição representacional única entre fonte e adaptação, «re-ciclando» tanto as imagens visuais como a *mise-en-scène* gráfica.

Relacionam-se com esta última tendência as mudanças sociais e industriais dos últimos dez anos, que por sua vez têm influenciado e produzido o ambiente propício para estas direcções textuais. Refiro-me aqui à multiplicação e à prolifera-

ração de tecnologias e contextos que atravessam jogos de computador alojados em sítios da Internet, através dos quais as adaptações agora circulam enquanto parte da chamada «cultura de convergência». Este ambiente cultural tem inflectido, se não definido, a maneira como os filmes e outros *media* são agora recebidos enquanto séries de «remediações», «transmutações», e «intertextualidades» que transpõem textos e os traduzem como réplicas, intercâmbios interactivos, e, sobretudo, como «adaptações» no sentido mais alargado e ressoante.

Este movimento particularmente contemporâneo na direcção da proliferação e da replicação tem sido, defenderia eu, parte da evolução da adaptação, pelo menos desde o trabalho de Bazin nos anos 1950. Desde a década de 1940, de facto, o cinema narrativo moderno tem oferecido numerosos exemplos de como a actividade e a temática da adaptação têm visto a remediação como um meio de sobrevivência. Isto é testemunhado pela movimentação de Laurence Olivier entre o palco e a cena cinematográfica no momento de transição celebrado em *Henry V* (*Henrique V*, 1944). Mais tarde, no embate de Godard de culturas e textos, em *Le Mépris* (*O Desprezo*, 1961), e mais recentemente no epílogo de 1980 de R.W. Fassbinder, no seu *Berlin Alexanderplatz* (1980), que transforma o romance de Döblin numa paisagem psicológica pessoal. Cada uma das adaptações tem, de forma agressiva, reformulado, distorcido, concentrado, aumentado e reposicionado os textos literários enquanto testes autoconscientes ao material e aos limites sociais dos próprios textos, e, concomitantemente, aos filmes em si mesmos. Para mim, estes três filmes são exemplos que chamam (ostensivamente) a atenção para uma definitiva, ainda que menos intrusiva, evolução na adaptação moderna e nas suas teorias: a redistribuição de textos por diferentes tecnologias, um reconhecimento de que a traição pode ser tão produtiva, de um ponto de vista cinematográfico, quanto a fidelidade, e a dissipação da expressividade autoral no tecido social e material da recepção. Para mim, cada um destes filmes antecipa o estado sobrecarregado da adaptação hoje, em que tanto para os cineastas como para os críticos ela é, em última análise, uma questão de multiplicação: não uma repetição ou duplicação, mas uma refração produtiva que é, em última instância, um acto crítico. Um acto crítico no qual os críticos da adaptação são chamados a desempenhar um papel óbvio e importante.

Um ambiente contemporâneo de redundância e duplicação pode assim ser visto não só como um ambiente que subverte o estatuto tradicional da adaptação enquanto diálogo singular entre dois textos originais, mas sobretudo, creio eu, como um ambiente que enfatiza a adaptação enquanto acto de intervenção crítica no seu meio histórico e cultural. Mais do que uma espécie de crise, este estado da adaptação pode ser visto como um apelo salutar a reexaminar, através dela, questões de valor, para perguntar, de maneiras novas, o que tem importância neste campo cultural em que a adaptação é multiplicadora. E porquê. Isto deixa de ser uma questão teórica sobre textos-fonte ou movimentos trans-textuais, e torna-se uma questão de como as práticas de adaptação, os textos e estudos respondem ou dão azo a novas e velhas perguntas sobre o mundo material em que vivemos. No fundo, a questão de como as adaptações que hoje inundam o ambiente cultural, e de como os estudos de adaptação que as identificam, podem e devem assumir uma posição de intervenção crítica no seio desse ambiente. Lembremo-nos da famosa cena, em *Clueless* (*As Meninas de Beverly Hills*, 1995), em que Cher, surfista de imagens pós-modernas, corrige um debate académico sobre o *Hamlet* de Shakespeare ao assegurar à colega sua oponente de que, enquanto esta julga conhecer o seu *Hamlet*, ela conhece o seu Mel Gibson.

É por essa mesma razão que os estudos de adaptação são mais importantes do que nunca, e mais complexos e desafiantes do que nunca, no nosso ambiente contemporâneo: a adaptação tem mais formas, fronteiras mais alargadas e definições muito mais vagas do que alguma vez teve e, neste ambiente, passou a ser, sub-repticiamente, uma actividade sobre o significado e sobre os valores, num sentido que talvez nunca tenha sido tão alargado.

2. Evolução retrógrada: Bazin, cinema refractivo e biologia estética

É perante este contexto actual que quero convocar aquilo a que ironicamente me referi como as observações proféticas de Bazin, e especificamente a sua ideia de que a adaptação é uma actividade «refractiva» que redirecciona, mul-

tiplica e difunde diferentes textos e perspectivas. Escrevendo nos anos 1950, Bazin concebeu esta noção de refração como modelo para um certo tipo de adaptação, ao descrever a adaptação de Robert Bresson de *Journal d'Un Curé de Campagne* (*Diário dum Pároco de Aldeia*, 1951) como «dialéctica entre cinema e literatura», que inclui «tudo o que o romance podia oferecer e além disso a sua refração no cinema» (Bazin 1992: 138, 139)¹. Ele insiste que

[a]qui já não se trata de traduzir, por fiel ou inteligentemente que seja e menos ainda inspirar-se livremente, com respeito amoroso, com vista a um romance que substitui a obra, mas construir sobre o romance, através do cinema, uma segunda obra. Não um filme «comparável» ao romance ou «digno» dele, mas um ser estético novo, como que o romance multiplicado pelo cinema (Bazin 1992: 138).

Num ensaio escrito três anos antes, ele antecipa esta ideia quando descreve a adaptação fílmica como análoga ao museu imaginário de Malraux, no qual ela «refracte a pintura original em milhões de factos graças à reprodução fotográfica, e substitui-se àquela imagem original, de diferentes dimensões e cores, prontamente acessível a todos» (Bazin 2000: 19). A adaptação requer, diz Bazin noutro ensaio, «uma ciência» associada ao «operador na reprodução fotográfica», através do qual a complexidade de uma adaptação possa ser vista como compensação pelas «deformações, as aberrações, as difracções» da lente (Bazin 1992: 110). «Tudo o que é preciso», diz ele numa frase que fundamenta aqui o meu argumento, é «que o crítico tenha olhos para o ver» (Bazin 2000: 20).

Com o brilhante *Van Gogh*, de Resnais (1948), como primeiro exemplo, a adaptação como refração torna-se, em resumo, uma multiplicação simbiótica de formas, jogando com a interacção produtiva de diferentes tipos daquilo a que Bazin chama biologias estéticas (Bazin 1992: 138). Esta última frase sugere

1 No seu ensaio sobre a adaptação [«Adaptation: The Sources of Films», in Andrew 1984: 96-98], Dudley Andrew recupera o termo de Bazin para ajudar a explicar a sua categoria de adaptação definida como «intersecção».

de forma enviesada os termos físicos e materiais da adaptação, e a pressão evolutiva que a persegue. Essencialmente, o sentido de Bazin da adaptação como refração antecipa, creio eu, um clima contemporâneo no qual as hierarquias e os precedentes perdem os seus privilégios enquanto textos à medida que criam à sua volta um meio prismático de intersecções, sobreposições e desorientações. Como nota Bazin num outro ensaio, as adaptações «não dependem do cinema como arte, mas como facto sociológico e como indústria» (Bazin 1992: 103).

A natureza ambiental deste clima refractivo é explicitada por Bazin com mais ousadia no seu ensaio sobre a adaptação como digestão. A maioria das adaptações, diz ele, «são versões comentadas, sumários, “resumos” fílmicos [*film “digests”*]» (Bazin 2000: 21), e as adaptações como refrações são, então, não tanto sobre «a própria condensação ou a simplificação das obras», mas sobre «a forma como elas são consumidas», com a facilidade do «acesso físico» a criar «uma cultura atmosférica» (Bazin 2000: 21). O exemplo de Bazin desta cultura atmosférica, e da crescente proliferação de textos e práticas culturais no seu interior, é a rádio, cujo ambiente de consumo é um vago prenúncio do nosso meio tecnológico contemporâneo, ao qual falta evidentemente a interactividade da Internet e de outros sistemas de comunicação actuais. A ênfase no consumo de uma adaptação fílmica no interior do seu ambiente é, contudo, mais crucial agora, já que ela recoloca a singularidade expressiva, que sempre sustentou a adaptação tradicional, no meio material da sua recepção. Muito antes de se ter tornado óbvio e ter ficado na moda, este ambiente põe seriamente em questão as pedras angulares da adaptação: «A defesa feroz das obras literárias», argumenta Bazin,

é, em certa medida, esteticamente justificável; mas temos também de ter a noção de que ela assenta numa muito recente concepção individualista de «autor» e de «obra». Uma concepção que estava longe de ser eticamente rigorosa no século dezassete, e que só começou a ser legalmente definida no fim do século dezoito... com o nascimento da nova Idade Média estética, cujo domínio se encontra no acesso das massas ao poder (ou ao menos na sua participação nele) e no surgimento de uma forma artística que complementa esse acesso: o cinema... No fim de contas, é possível imaginar

que vamos na direcção de um domínio da adaptação no qual a noção de unidade da obra de arte, se não a própria noção de autor, será destruída (Bazin 2000: 23-26).

Parecendo-se um pouco com Walter Benjamin, ele afirma: «A energia estética está toda lá, mas é distribuída — ou, talvez melhor, dissipada — de maneira diferente, de acordo com as exigências da câmara de filmar» (Bazin 2000: 25) — ou, acrescentaria eu, das muitas outras lentes materiais e culturais pelas quais as adaptações agora passam.

Ao alargar e readaptar o termo «refractivo» de Bazin, e enfatizando uma prática do desvio e da dispersão, estou a diferenciar estes filmes da caracterização comum do cinema «(auto)reflexivo» ou «reflectivo», no qual as obras se voltam tipicamente para si mesmas ou para um precedente literário, para comentar sobre a sua própria realização. Refractivo sugere uma espécie de «desconstrução» ou de perturbação do equilíbrio da obra de arte ou do filme (Bazin 1992: 108). Como um raio de luz apontado a um cubo refractivo, o cinema refractivo parte e dispersa o objecto, ou a arte, nele implicado, estilhaça-o e desvia-o por meios que deixam a obra original disseminada e redireccionada num mundo exterior. Este cubo refractivo de desafios sociais, mediáticos e materiais dá origem, creio, às produtivas obstruções da adaptação contemporânea.

As afirmações de Bazin pedem-nos que não pensemos apenas na estética da adaptação — o génio por trás dela, as estratégias artísticas, ou as suas mensagens emocionais e imaginativas —, mas que, em vez disso, enfatizemos o *valor* como uma parte fundamental dos estudos de adaptação. Ele sugere que a adaptação é um processo aditivo, e que o cinema refractivo faz da adaptação um processo exponencialmente aditivo que exige, sobretudo no clima actual, a soma dos valores críticos («Por Um Cinema Impuro», *in* Bazin 1992). Como nos filmes de Olivier, Godard e Fassbinder, as adaptações refractivas no nosso ambiente prismático tendem, de variadas formas, a chamar a atenção para as instâncias em que o ambiente material e social age como obstrução produtiva, um termo que uso em sentido lato. As obstruções testam aqui os limites de diferentes tipos de textualidades e das estratégias para as entendermos — do de-

envolvimento tecnológico ao desenvolvimento político do assunto, e do estético ao histórico, as obstruções textuais, sociais e materiais permitem distinguir o que conta e o que não conta, sendo esta uma missão crucial na maneira como a crítica reage a essas práticas e as adapta. Em certa medida, nós, críticos textuais, temos de ser hoje por vezes sociólogos e cientistas, descobrindo os pontos de luz e de ruptura no mundo que as adaptações revelam. Para aplicar a maravilhosa analogia de Bazin à adaptação do teatro ao cinema: hoje, sem um farol central, histórico e crítico, faríamos bem em mover-nos na cultura mediática com lanternas históricas e culturais que optem por iluminar o nosso futuro evolutivo através de um passado em que os estudos de adaptação tinham pouca orientação e ainda menos modelos. O que interessa, naquela altura como agora, é perceber por que razão os estudos de adaptação são importantes num sentido fundamental e alargado.

3. Sobreviver às obstruções

No seu *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon actualiza lucidamente Bazin nos moldes do que ela chama um «modelo contínuo» que «posiciona as adaptações especificamente como (re)interpretações e (re-)criações» (Hutcheon 2006: 172). Do lado oposto deste contínuo que parte da fidelidade, a adaptação aparece agora em formas diversas de «expansão». No terreno em expansão deste contínuo, um filme como *Play It Again, Sam* (*O Grande Conquistador*, 1972), que oferece um comentário aberto e crítico a um filme anterior (neste caso, *Casablanca* [1942]), encontra aqui lugar, «mas também o encontram», continua Hutcheon, «a crítica académica e as recensões a uma obra» (Hutcheon 2006: 171). É neste extremo oposto que a cultura contemporânea da adaptação parece estar a instalar-se, creio, e eu alargaria ainda as sugestões de Hutcheon até elas incluírem o fluxo contínuo de comentários e de recriações em suplementos de DVD, e outras reinvenções e intervenções, como um ou mais textos, palimpsestos, ou comentários sociais — incluindo o trabalho que nós fazemos enquanto estudiosos, adaptando textos e filmes ao mundo e às publicações em que nos movimentamos. Entretanto, esta consciência e este movimento refrac-

tivo encontram o seu caminho, na prática, em filmes específicos, não só em adaptações reconhecíveis mas até em filmes menos literários, como aquilo a que chamarei cinema refractivo, numa tentativa de o distinguir da caracterização habitual de certos filmes autoconscientes enquanto cinema reflexivo. Por vezes estes filmes não parecem adaptações, nem actuam como elas, num sentido convencional. Isto acontece, em larga medida, porque eles trabalham sobre a dramatização dos intervalos da adaptação, menos entendida como prática textual e mais como prática social, abrindo-se às obstruções de um mundo material e das suas culturas multifacetadas. As adaptações são uma forma de sobrevivência a obstruções tecnológicas, sociais, políticas e económicas; e uma das oportunidades de ouro para os estudos de adaptação, eu argumentaria, consiste hoje em identificar o que o encontro com essas obstruções nos diz sobre o nosso ambiente e o nosso mundo.

O meu modelo para este projecto é o filme de Lars von Trier, de 2003, *De Fem Benspænd* (*The Five Obstructions*): um filme sobre o diálogo refractivo entre Von Trier e o cineasta Jørgen Leth. Numa irónica inversão do *cinéma vérité*, o filme apresenta um encontro em que Von Trier propõe a Leth que este refaça o seu clássico vanguardista, *Det Perfekte Menneske* (*The Perfect Human*) — um filme de 1967 que ilustra os movimentos mínimos e os padrões de vida abstractos de um «humano perfeito» e um texto perfeito — adaptando-o a cinco requisitos ou «obstruções» rigorosamente definidos. Trier, muito literalmente, «testa» as capacidades de Leth ao pedir-lhe que refaça o seu filme original de acordo com condições experimentais específicas propostas como cinco «obstruções»: 1) em Cuba, com planos de menos de doze *frames*; 2) no «lugar mais miserável do mundo» (para Leth, o distrito vermelho de Bombaim); 3) como um regresso a Bombaim para refazer a sua primeira tentativa falhada, ou como um filme sem regras; 4) como filme de animação; e 5) como um texto composto por Von Trier e lido por Leth².

O filme pede ao sistema representacional de Leth e, por implicação, ao do filme original, que se adapte adequadamente a um mundo além das suas fron-

2 Encontramos uma interessante colecção de ensaios sobre *De Fem Benspænd* em Hjort 2008.

teiras previstas. Appropriadamente fabricado por um realizador do Dogma 95 com gosto em prescrever regras teóricas, cada uma das obstruções, ou regras ou «leis» sistémicas, testa e expõe, «incita» e «examina» a estética de Leth. Von Trier rejeita o segundo filme, por exemplo, por este não seguir as suas instruções quando mostra uma multidão de espectadores indianos, mas depois insiste que ele seja feito com «absoluta liberdade», regressando a Bombaim. Leth, no entanto, quer essas regras e precisa delas, e o filme passa a ser pontuado pelo realizador errante, confuso ou estupefacto, apanhado nos seus próprios planos-sequência. A cada falhanço, Von Trier reforça a condição de que Leth tem de fazer um filme «que deixe uma marca em nós»³.

Enquanto uma série de adaptações que seguem um caminho refractivo de obstruções, o filme torna-se simultaneamente um jogo e uma prova. Um jogo em que o cinema, e especialmente o «filme perfeito», ficará inevitavelmente a perder em relação ao seu ambiente adaptativo e não sobreviverá. Se o projecto de Von Trier é adaptar «uma pequena jóia que vamos agora destruir», esse plano «deve proceder do perfeito para o humano». Nesta série de adaptações não pode haver sucesso textual porque o humano excede sempre o estético. Como disse um comentador, *De Fem Benspænd* é «uma sala de espelhos, filmada através de ambiguidades», que pretende «abrir o cinema ao exterior, à riqueza em carne e osso da vida humana», e assim se torna uma «obra do pensamento enquanto problematização» («Constraint, Cruelty, and Conversation», de Hector Rodriguez, in Hjort 2008: 53, 40, 55). Nas palavras de Von Trier, o filme procura «ver sem olhar, desfocar!» (Hjort 2008: xvii), e eu suponho que o que estou aqui a sugerir é que nós pensemos os estudos de adaptação como uma actividade criticamente desfocada.

Um travão crítico, tanto no filme original quanto no jogo de adaptações de Von Trier, será este: «Eu experienciei hoje algo que espero vir a entender daqui a alguns dias»; e a insistência implacável desse entendimento, pensando através da estética e da experiência da adaptação, é tudo o que resta quando so-

3 Paisley Livingston recorre a uma «tese contextualizante» (Hjort 2008: 62).

mos forçados a ver-nos a nós próprios, no final, como Leth se vê: um ser humano «objecto», constantemente «obstruído» e excluído de uma qualquer verdade essencial onde pode apenas estar a essência do conhecimento. Tal como indica a conclusão do filme, «como cai o humano perfeito». Se o comentador do humano perfeito original de Leth conclui, perguntando-se: «qual é o pensamento humano perfeito?», e o filme de Von Trier abre com a questão «em que estava eu a pensar?», a pergunta emudecida que subsiste no final do filme de Von Trier, e que para mim aponta na direcção dos estudos de adaptação actuais, pode ser: «como é que repensamos agora o artista imperfeito, através do *medium* resistente que é o nosso mundo?»

Conclusão

Para concluir, as minhas errâncias refractivas são aqui, finalmente, só uma desculpa desavergonhada para falar da nossa revista porta-bandeira, *Adaptation*⁴. Um dos prazeres e uma das recompensas de editar a *Adaptation* com a Imelda [Whelehan] e a Deborah [Cartmell], e a restante comissão, tem sido a descoberta de pensamento e de escrita, muitas vezes imprevisivelmente ricos, que são feitos hoje em torno da adaptação, e boa parte do que estou agora a sugerir é o que vejo a ser posto em prática em muitos ensaios ousados e inovadores que têm chegado, e que espero que continuem a chegar, à revista.

Poucos estarão mais comprometidos do que eu com os estudos tradicionais de crítica textual e com a singularidade de certos filmes e textos literários. No entanto, estes estudos orientados parecem-me mais interessantes e abrangentes quando se relacionam com contextos que os complexificam, quando se relacionam com a circulação obstruída de adaptações através de vias culturais, textuais e tecnológicas refractadas, como vias para identificar a relevância da adaptação e intervir criticamente nela para além dos textos. Embora estejamos ainda a algumas décadas de distância, Bazin ofereceu-nos a seguinte sugestão proléptica,

4 O autor refere-se a *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies*, Oxford University Press (www.adaptation.oxfordjournals.org). (N.T.)

fazendo astutamente uma referência futurista a *Adaptation*: o «crítico do ano 2050», diz ele,

não encontraria um romance a partir do qual uma peça e um filme teriam sido «feitos», mas antes uma única obra reflectida em três formas de arte, uma pirâmide artística de três lados, todos em igualdade aos olhos do crítico. A «obra» seria um ponto ideal no topo desta figura, que é em si mesma uma construção ideal. A precedência cronológica de uma parte em relação a outra seria tão pouco um critério estético quanto a precedência cronológica de um gêmeo a outro é um critério genealógico (Bazin 2000: 26).

A pirâmide de três lados expandiu-se consideravelmente nos cinquenta anos que passaram desde que Bazin imaginou os próximos cinquenta anos do nosso futuro; e agora, ainda com quase quarenta anos em falta, ela pode ser mais bem concebida enquanto um multifacetado cubo prismático, através do qual filmes e outros textos se adaptam e refractem continuamente. Aquilo que observamos e as formas de adaptação com que nos comprometemos criticamente são agora mais variados e menos previsíveis. Temos de explorar o cubo à medida que ele nos informa sobre o ambiente em que vivemos e a melhor maneira de o adaptar. Temos de encorajar a difusão refractiva dos estudos de adaptação em que a evolução crítica assume também a forma de um regresso a posições que arquivámos, porventura, demasiado depressa, de Vachel Lindsay a Béla Balázs, a Bazin e a Bellour, entre muitos outros. Porque uma maneira de pensar e valorizar as adaptações é vê-las como parte de um projecto de sobrevivência em que temos de encontrar aquilo que, de um ponto de vista histórico, conta verdadeiramente — não só como texto, mas como a matéria intelectual e social de que é feita a nossa experiência de vida. Lembremos as palavras de Donald: é «o que tu amas, não o que te ama», o que conta; lembremo-nos, como sugere Von Trier, de procurar as adaptações cujas obstruções deixem «uma marca em nós», como uma marca na nossa cultura. Essa poderá ser, penso eu, a melhor forma de todos nós evitarmos o crocodilo.

Referências

- ANDREW, Dudley. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- BAZIN, André. 1992. «Por Um Cinema Impuro»; «O “Diário de Um Pároco de Aldeia” e a Estilística de Robert Bresson», *O Que É o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte. Pp. 91-117; 119-139.
- BAZIN, André. 2000. «Adaptation, or the Cinema as Digest», in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press. Pp. 19-27.
- HJORT, Mette (ed.). 2008. *Dekalog 0.1: On the Five Obstructions*. London: Wallflower Press/New York: Columbia University Press.
- HUTCHEON, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Tradução de Amândio Reis



Sommaren med Monika (1953), Ingmar Bergman

Livros, filmes, metalepses

ROSA MARIA MARTELO

Em *Novas Inquirições*, mais precisamente no final de «Magias parciais de D. Quixote», o grande prestidigitador verbal que Jorge Luis Borges sempre foi conta-nos que «Josiah Royce, no primeiro volume da sua obra *The World and the Individual* (1899), formulou a seguinte [invenção]»:

Imaginemos que uma porção do solo de Inglaterra foi perfeitamente nivelada e que nela um cartógrafo traça um mapa de Inglaterra. É perfeita a obra. Por diminuto que seja, não há detalhe do solo de Inglaterra que não esteja registado no mapa. Tudo ali tem a sua correspondência. Esse mapa, em tal caso, deve conter um mapa do mapa, que deve conter um mapa do mapa do mapa, e assim até ao infinito (Borges 1983: 64).

E Borges pergunta:

Porque nos inquieta que o mapa esteja contido no mapa e as mil e uma noites no livro *As Mil e Uma Noites*? Porque nos inquieta que o D. Quixote seja o leitor do *D. Quixote*, e Hamlet espectador de *Hamlet*? Julgo ter dado com a razão de tais coisas. Todas estas inversões sugerem que, se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós mesmos, seus leitores e espectadores, podemos ser fictícios. Em 1883, Carlyle afirmou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e lêem e tratam de entender, e no qual também são escritos (Borges 1983: 64).

Dito de outro modo, enquanto leitores e espectadores (no caso, enquanto espectadores de teatro, mas também poderíamos considerar os espectadores de cinema), o que nos inquietaria neste tipo de obras não seria tanto o processo de

replicação especular a que chamamos *mise en abîme* quanto o facto de a replicação nos alertar para a possibilidade conexas de se verificar uma hipótese «inaceitável e insistente» que, logo em *Figures III*, Gérard Genette descrevia desta maneira: «talvez o extradiegético seja sempre já diegético, e [...] o narrador e os seus narratários, ou seja, você e eu, pertencemos a uma qualquer narrativa» (Genette 1972: 245). Sintomaticamente, quase trinta anos mais tarde, é com parte da passagem de Borges que comecei por recordar que Genette irá fechar o livro que dedica em exclusivo à metalepse (2004). O cerne desta figura de matriz metonímica parece, pois, residir numa espécie de insanável instabilidade ontológica da qual a porosidade entre níveis narrativos não seria senão o sintoma. Ou um dos sintomas. Distinguindo-se da *mise en abîme*, que duplica ou replica, a metalepse é, antes de mais, uma figura da porosidade e do deslizamento. Como resume Louis-Paul Willis, «a metalepse define-se por uma transgressão do pacto de representação, ruptura que se opera através do desrespeito das fronteiras ontológicas entre os universos diegéticos, metadieгéticos e extradiegéticos» (Willis 2011: 83).

Já em 1972, quando pela primeira vez fez extravasar o âmbito da metalepse do domínio da retórica para o da narratologia, Genette enfatizava o sentido original do termo que pretendia resgatar e preservar, e que seria o de «retomar (contar) mudando de nível» (Genette 1972: 244, nota 4). Assim, a metalepse desrespeitaria o que Genette chamava a «fronteira movente mas sagrada entre dois mundos: aquele onde se conta e aquele que se conta» (Genette 1972: 245). Se esses dois mundos se tornarem porosos, permeáveis, nada poderá assegurar-nos que não pertencemos ao domínio da ficção, ironizava Borges. E Gérard Genette parecia dar-lhe razão. Mas também nada poderá assegurar-nos que a ficção não pertence a este outro domínio que seria o da não-ficção — questão por certo não menos perturbadora.

A narratologia genettiana e pós-genettiana veio a consignar esta e muitas outras possibilidades de transgredir e anular não apenas fronteiras narratológicas, mas também fronteiras ontológicas — como bem sugere o texto de Borges, e Genette confirma em *Métalepse — De la Figure à la Fiction* (2004). E é precisamente essa instabilização das fronteiras ontológicas entre o mundo da obra e o mundo do leitor e/ou espectador que me vai interessar aqui.

Recentemente, Dorrit Cohn voltou à noção de metalepse, que também distingue da de *mise en abîme*. No entanto, aproximou estas duas figuras narratológicas em dois aspectos: ambas implicariam o agenciamento de dois níveis narrativos; e ambas produziriam no leitor um estado de inquietação, ansiedade ou vertigem, diz Cohn (2012: 110). Sem pretender pôr em causa estes traços partilhados, penso que talvez seja injusto falar apenas de inquietação, sem referir também o fascínio, a fruição, e mesmo a emoção que este tipo de translações também pode provocar tanto num leitor quanto num espectador (de teatro, certamente, mas mais ainda de cinema, e de outras artes visuais ou *mixed media*, como a vídeo-instalação).

*

Em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), de Carlos de Oliveira, há um pequeno texto rememorativo que começa com este parágrafo:

Trago a janela de longe, da casa de meu avô, e abro-a nesta parede cega, virada ao poente. Junto-lhe a lembrança das janelas a faiscar no outro lado da rua. Consigo assim a mesma mancha de sol, as mesmas nuvens coloridas de então (Oliveira 1971: 225).

Diante desta janela, o narrador-escritor porá uma cadeira e nela sentará uma mulher. Depois irá proceder como se estivesse a filmar, descrevendo os efeitos da luz sobre o rosto da mulher supostamente focada por uma câmara num *travelling* descendente. A mulher está a ler um livro:

As mãos, poisadas no regaço, seguram um livro fechado. Vejo a capa: duas esquadrias largas, dois tons de castanho que o laranja da luz torna menos frios; o título e o nome do autor ambos em caixa baixa, tipo e corpo iguais. Reconheço o livro. É este. Como, se estou ainda a acabá-lo? Não foi sequer passado a limpo quanto mais composto, impresso. A mulher não pode ter um exemplar já pronto. E contudo tem (Oliveira 1971: 228).

As edições correntes já não reproduzem a capa da primeira edição de *O Aprendiz de Feiticeiro*. Mas deviam. Porque essa capa era em tudo coincidente com a descrição que acabo de transcrever.

Encontrar no texto do livro que estamos a ler a descrição da capa desse mesmo livro, e concebê-lo visualmente nas mãos da personagem, cria uma inegável porosidade entre o mundo do texto e o nosso mundo enquanto leitores, fazendo-nos tomar consciência do acto de leitura como vertigem e como fruição da vertigem. Neste excerto, organizado pela metalepse, Carlos de Oliveira transgride de várias maneiras aquela «fronteira movente mas sagrada» de que falava Genette, e remete-nos tanto para o plano da diegese, como para o da narração, ou ainda para aquele plano ontológico supostamente não ficcional em que, enquanto leitores, seguramos nas nossas mãos o livro (objecto material) que estamos a ler.

Se tivermos em conta que *O Aprendiz de Feiticeiro* foi concebido¹ como um livro-monumento, destinado a acolher e celebrar a mulher amada, Ângela de Oliveira, nome ao qual aludem os anagramas *Gelnaa* ou *Jane L.* ou *Anne Gall*, usados em certos textos, nomes que inscrevem Ângela no mundo ficcional desta obra de Carlos de Oliveira; se recordarmos ainda que o título da narrativa que citei é «Janela acesa» — e que o termo *janela* também é um anagrama de *Ângela* —, perceberemos certamente melhor o significado de a figura feminina deste texto ter nas mãos o livro que estamos a ler. A metalepse exprime e reitera precisamente a porosidade, a abolição de fronteiras que a obra procura concretizar ao resgatar Ângela da perecidade do mundo e da vida para o universo desejavelmente mais intemporal da obra².

*

1 Talvez a palavra exacta seja *suturado*, visto tratar-se, em grande parte, de uma recolha de textos de publicação dispersa, aos quais são associados alguns inéditos.

2 É interessante lembrar que Margarida Gil dedica uma sequência do filme *Sobre o Lado Esquerdo* (2007) ao episódio narrado em «Janela Acesa». Laura Soveral, que representa a figura feminina, não tem um livro nas mãos; no entanto, Margarida Gil «traz» Laura Soveral do filme *Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes (1972), no qual representara a principal figura feminina, processo este de raiz metaléptica. Já em *Recordações da Casa Amarela* (1989), João César Monteiro contracena com Ângela de Oliveira enquanto «sua» mãe, facto a que também não será alheia uma intenção de homenagem.

Por que razão estes deslizamentos e interpelações podem conferir às obras em que ocorrem uma intensidade inquestionável? Muito foi dito já acerca das relações da metalepse com a crise ontológica que alguns, como Brian McHale, por exemplo, consideraram típica do Pós-modernismo, e da qual tanto a recorrência da figura do labirinto quanto a metalepse seriam sinais. Mas talvez seja possível procurar um outro tipo de resposta. Gostaria de me centrar nesta forma muito específica de metalepse que comecei por exemplificar na obra de Carlos de Oliveira, na qual o leitor ou o espectador são interpelados directa e explicitamente pela obra na sua materialidade extrínseca, ou por um olhar vindo das personagens. E começo por articular esta forma de metalepse com um comentário de Paul Valéry, citado por Walter Benjamin em «Charles Baudelaire» para exemplificar a condição aurática da percepção no sonho: «Quando eu digo: estou a ver aquilo ali, isso não significa que tenha sido estabelecida uma equação entre mim e a coisa... Mas no sonho está presente uma equação. As coisas que eu vejo vêem-me, tal como eu as vejo a elas» (*apud* Benjamin 2006: 143).

Benjamin recorre a esta relação de reciprocidade para expor o seu entendimento da experiência da aura como dotação, a algo que seria potencialmente inerte, uma paisagem, por exemplo, da capacidade de retribuir o olhar: «Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar», sintetiza. E em nota acrescenta: «Esta “dotação” é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inerte, assim investido pelo poeta, levanta os olhos, este é lançado na distância; o olhar da natureza assim despertada sonha e arrasta o poeta em busca do seu sonho» (Benjamin 2006: 142).

Sophia diz algo de muito semelhante a propósito da pintura de José Escada. Descrevendo aquilo a que chama o «aparecimento» (e distinguindo-o da «aparição» e da «aparência»), fala de um «momento de convergência em que interior e exterior se encontram e se vêem mutuamente» (Andresen 1979). A metalepse ontológica é, a meu ver, uma forma deste aparecimento e da reciprocidade que o caracteriza³.

3 Para o estudo da questão da aura na arte contemporânea, afigura-se muito produtiva a reflexão de João Pedro Cachopo em torno da hipótese de libertar o conceito de «aura» do binómio constituído pelas noções de «original» e de «cópia» (Cachopo 2011).

A força desta reciprocidade pode, por vezes, surgir literalizada numa obra, enquanto olhar de uma personagem. Pensemos nas razões do escândalo de uma pintura como *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863). Se Édouard Manet se inspirou, entre outras obras, no *Concerto Campestre* (c. 1509), atribuído a Giorgione (ou a Ticiano), que apresentava duas musas nuas ladeando dois músicos vestidos com os trajes próprios da época de quinhentos, também se desviou radicalmente do quadro inspirador ao representar a sua modelo, Victorine Meurent, na situação de olhar directa e explicitamente o observador do quadro, interpelando-o a partir da sua ostensiva e desajustada nudez no contexto de uma cena de exterior e de actualidade. O escândalo viria menos da nudez representada do que dessa interpelação, pois ela sublinhava ser «aqui e agora» que a figura feminina se situava; ao devolver o olhar ao espectador do quadro, ela (ou o quadro) insistia(m) nisto mesmo.

Também conhecemos bem este tipo de interpelação no cinema. Em *Sommaren med Monika* (*Mónica e o Desejo*, 1953), de Ingmar Bergman, chega a ser inquietante o paralelismo entre o enquadramento do rosto de Mónica no plano em que olha longamente para o espectador e a posição do rosto de Victorine em *Le Déjeuner sur l'Herbe*.

É esse mesmo princípio de interpelação que é radicalizado em *Funny Games* (*Brincadeiras Perigosas*, 1997), de Michael Haneke, apesar de ter havido algum abrandamento do processo na segunda versão do filme (2007). Haneke sempre disse que esta obra pretendia denunciar o apelo da violência representada no cinema, na televisão e genericamente nos meios de comunicação visual. Numa entrevista concedida a Serge Toubiana em 2005, o cineasta considera mesmo que se o espectador suporta este filme até ao fim é porque precisa de o ver, é porque tem um problema não resolvido com respeito à relação que mantém com a violência no cinema. Em *Funny Games*, a violência é sempre incompreensível, totalmente gratuita e sádica, e, em última análise, se o espectador não deixa de ver o filme, torna-se conivente com ela, e com tudo quanto ela representa ou evoca. Para agravar esta sugestão de conivência, Haneke utiliza vários tipos de metalepse. Assim, uma espécie de inesperado *rewind* integra na diegese o filme que estamos a ver, já que, graças ao uso de um telecomando,

um dos psicopatas consegue reverter a própria acção, substituindo por nova humilhação a sequência que acabáramos de ver, na qual assistíramos com alívio ao bem conseguido acto de rebelião de uma das vítimas. Portanto, passa-se a uma outra solução diegética (técnica, de resto, equivalente às narrativas em alternativa presentes no *nouveau-roman*, por exemplo). Outro tipo de metalepse consiste em vermos um dos delinquentes piscar o olho sem podermos discernir se ele se dirige ao outro delinquente (que estaria fora de campo) ou se somos nós, espectadores, os visados por ele. Haneke fala desta sequência com bastante ironia na entrevista que dá a Serge Toubiana (2005a 1.4 minutos); noutra ainda, somos interpelados directamente acerca das barbaridades cometidas (Toubiana 2005b).

Com este tipo de processos, Haneke faz alastrar a violência do espaço fílmico para o mundo do espectador, potenciando a cumplicidade e culpabilização, e portanto o nosso profundo desconforto. Paradoxalmente, o que acontece é que o desfazer da ilusão ficcional gera um intenso realismo: devolve ao espectador a violência que está na origem do filme, conferindo-lhe uma autenticidade perturbadora. E o mesmo poderemos dizer do que, a este mesmo nível, acontece na literatura.

A vertigem decorrente da porosidade entre universo diegético e extradiegético também pode ser explorada num sentido muito positivo, já que o que está em causa é sempre a potenciação da capacidade de interpelação mantida pela obra e a intensificação do sentido. É isso mesmo que acontece numa obra como *An Ocean Without a Shore*, de Bill Viola, instalação de vídeo e som (90 minutos) apresentada a público pela primeira vez na pequena Capela de San Gallo, durante a bienal de Veneza de 2007⁴. O título da instalação alude a uma afirmação do místico sufi andaluz, Ibn Arabi (1165-1240), que escreveu: «O Si [Self] é um oceano sem costa. Olhá-lo não tem princípio nem fim, neste mundo e no próximo». No entanto, foi um poema intitulado «Les souffles», escrito nos anos 40 pelo senegalês Birago Diop, a primeira inspiração para esta obra —

4 A Tate Modern produziu um pequeno documentário, no qual Bill Viola dá um testemunho acerca deste seu trabalho. Cf. Vimeo: <<http://vimeo.com/album/1958441/video/25358702>>

um poema que regressa repetidamente à ideia de que os mortos vivem no vento, na água e nos bosques que lhes dão voz, em constante comunicação com o mundo dos vivos⁵.

Tanto na proposição de Ibn Arabi quanto no poema de Birago Diop é patente a porosidade entre dois mundos, dois planos de existência presentes em diferentes religiões. Nos ecrãs de Bill Viola, esses mundos são ligados visualmente, enquanto se ouve o ininterrupto marulhar da ondulação marítima. Mas há mais do que isso, pelo que creio poder falar, também neste caso, de metalepse ontológica. Em cada um dos altares existentes no interior da capela de San Gallo, e onde habitualmente estariam retábulos, Bill Viola instalou um ecrã de vídeo de grandes dimensões, criando visualmente um ponto de chegada para os mortos, uma passagem entre a morte e a vida. Os ecrãs de vídeo permitem-nos ver a chegada de sucessivos figurantes, a sua transição das trevas para a luz. Como explica Bill Viola, nesta obra «cada pessoa tem que atravessar um limiar invisível de água e luz para entrar no mundo físico» (Viola 2007). Posteriormente, e porque a sua (a nossa) passagem neste mundo é efémera, cada uma dessas pessoas deverá regressar ao reino de onde veio. Portanto, são interligados dois planos de existência distintos, dando-se a transição de um a outro no mesmo ecrã, e no mesmo plano fixo, embora a diferença entre o reino dos vivos e o dos mortos seja assinalada pela mudança do preto-e-branco para a cor. Bill Viola pretende sugerir que a fronteira entre os vivos e os mortos é muito ténue e permeável — e para tal consegue unir tecnicamente imagens captadas por uma câmara analógica e imagens digitais de grande resolução, fazendo coincidir a transição de umas para as outras com o momento em que as personagens atravessam uma finíssima cortina de água, completamente invisível até ao momento em que é instabilizada pelos movimentos da travessia.

5 O poema de Birago Diop foi incluído em *Os Contos de Amadou Koumba*. Reproduzo um fragmento da tradução portuguesa: «Escuta o murmurar / Da água que se escoia / Podes ouvir no vento / Os soluços do mato / Escuta mais as coisas / Do que os seres animados: / É sopro que ressoa, / É o Espírito / Dos antepassados. // Os que morreram não partiram / Estão na sombra que se desvanece, / Os mortos não estão enterrados / Estão na árvore que freme / Estão no bosque que geme / Estão na água que corre / Estão na água que dorme / Na palhota ou entre a multidão / Os mortos não estão mortos não. // [...]» (Diop 1979: 136).

Como visão (e sem qualquer costura) vemos unirem-se não apenas dois momentos de desenvolvimento tecnológico, dois tipos de imagem, mas também as representações de uma realidade metafísica e de uma realidade física. Cada figurante representa, assim, a passagem de morto a vivo, mas através de uma exemplificação formal notável, isto é, como passagem do preto-e-branco analógico à cor numa imagem de alta resolução. Os altares transformam-se, assim, em portas não para o outro mundo, mas para *este* mundo, onde se situam os vivos, ou seja, os espectadores. E faço notar que nos ecrãs, quando a cor emerge, as personagens que chegam olham muitas vezes para o espaço «em volta», onde estão os espectadores da instalação, criando a ilusão de uma total porosidade entre as coordenadas da imagem virtual e as da capela que acolhe os três ecrãs. Na verdade, os figurantes olham como se estivessem a chegar ao lugar onde estão os espectadores da vídeo-instalação.

O que se passa com os ecrãs de Viola faz pensar num argumento usado por Noël Carroll para responder à pergunta «O que é o cinema?». Entre outros traços, Carroll destaca, para definir a imagem em movimento (*moving image*), precisamente a impossibilidade de o espaço do espectador e o espaço fílmico se coordenarem topograficamente, facto que lhe serve de argumento para provar a autonomia e irredutibilidade da imagem em movimento:

Se estamos, de certa maneira, presos às coisas que nos rodeiam visualmente nas nossas vidas fora do ecrã, então as imagens de cinema são *imagens autónomas* — elas mostram pessoas, lugares, coisas, acções e eventos que são fenomenologicamente autonomizados, no sentido antes usado, do espaço ocupado pelos nossos corpos (Carroll 2008: 57).

Imediatamente antes, Carroll lembrava que as imagens do cinema não nos permitiriam usar as informações espaciais para em função delas nos posicionarmos enquanto corpos no espaço:

Num encontro directo com um objecto, tenho normalmente a capacidade de posicionar o meu corpo de frente para esse objecto dentro do contínuo espacial que fisicamente habito. Se vejo um Mercedes Benz estacionado no

outro lado da rua, posso posicionar o meu corpo de frente para o automóvel e caminhar na direção dele. [...] Mas esta característica da percepção normal contrasta radicalmente com o nosso encontro perceptual com os filmes (Carroll 2008: 57).

Ora, o dispositivo técnico de *An Ocean Without a Shore* produz a ilusão de não haver limiar (orla marítima) que separe a imagem em movimento e o espaço onde ela pode ser vista, pois a cor e a alta definição das imagens digitais deixam estas últimas visualmente mais perto dos espectadores do que das imagens a preto-e-branco que as antecediam. Ou seja: embora assente numa ilusão tecnicamente produzida, essa porosidade torna-se, aos olhos do espectador, evidência física da não distinção entre espírito e matéria. Assim, quando os figurantes (nos) olham a partir dos ecrãs de vídeo, somos arrastados para dentro desta «ficção»; mas é talvez mais intensa a sensação de que a ficção se prolonga (como não-ficção) no mundo em que estamos enquanto espectadores. O que torna esta vídeo-instalação ao mesmo tempo inquietante e comovente é que a sugestão física de uma continuidade entre o mundo dos mortos e o nosso mundo material de vivos faz com que Bill Viola consiga trazer para o plano físico uma experiência metafísica, sendo a esse outro nível que esta obra nos devolve o olhar.

Independentemente do *medium* utilizado, a metalepse pode produzir o efeito de aproximar do mundo do leitor/espectador um dos níveis de realização contemplados na obra, deixando o outro (ou outros) à distância. Nessa medida, poderíamos dizer que pelo menos essas formas de metalepse acentuam uma experiência de recepção que *literaliza* a descrição que Walter Benjamin fez da obra de arte, quando afirmou que «[t]er a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar» (Benjamin 2006: 142). Sabemos que, para Benjamin, essa retribuição não é linear, precisamente porque envolve a manutenção da distância — «o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja», «uma estranha trama de espaço e tempo» (Benjamin 2006: 254) — e porque instaura um compromisso in-

definível entre inacessibilidade e proximidade. Talvez seja esse compromisso o que Kiarostami filmou em *Shirin*; talvez as cento e catorze atrizes que foi filmando numa sala de sua casa diante de uma câmara da qual fez pender uma folha A4 em branco erguessem o olhar à espera dessa devolução das suas memórias, tão intensa para nós quanto para as atrizes que nos duplicam perante o que nem nós nem elas vemos, mas que é tanto mais real quanto não surge senão como resposta ao nosso olhar de espectadores, um olhar que replica o olhar dessas mulheres diante de um papel em branco. Ao permanecer fora de campo, «A História de Khosrow e Shirin», o poema persa do século XII que supostamente estariam a ver representado, deixa estas mulheres inquietantemente perto de nós.

O que se passa quando a poesia inscreve no seu corpo textual formas ecfrásicas de transmediatização de filmes, ou quando os filmes integram o texto e a leitura, pode envolver este tipo de metalepse, cujo efeito é uma espécie de restituição da aura à obra de arte. No seu mais recente livro, Manuel Gusmão descreve, por vezes plano a plano, o final de *Une Histoire de Vent*, de Joris Ivens (1988), isto é, as sequências em que uma mulher faz surgir o vento recorrendo a duas grandes ventoinhas e ao desenho de um ideograma na areia.

Todos esperavam o que dali viria: o ansioso realizador, ora sentado ao pé do pau da bandeira que a não tinha e onde içara a carranca, ora andando em viagens curtas pelo delicado gume superior da duna os pesados passos, ou imóvel, o cabelo revoltado. Os da equipa esperavam dentro da tenda, alguns aglomerados à porta, ou meio escondidos pelas suas abas, já cá fora. Esperavam com os olhos e os ouvidos; esperavam com as mãos; que enterravam na areia e depois traziam de volta a prenderem as lâminas cintilantes do sol enquanto nos agarrávamos no escuro aos braços das cadeiras. açoitados por um vento escuro em cujas ondas

as imagens saltam
Até que eis
que as areias começam de voar voos baixos
(...)

(Gusmão 2013: 69-70)

E Manuel Gusmão termina o poema deste modo:

Séculos mais tarde, sob e sobre as areias do deserto do Gobi,
será encontrada entre os restos de uma civilização defunta
**o fóssil de uma película impressionada, uma torrente fixa de
alucinações de que o vento arrefeceu o fogo
a imagem inquietante de um agitador, uma carranca,**
uma máscara do vento — um troféu; um desafio;
ou o sinal de uma aliança entre povos
que terão habitado um mesmo e diverso mundo,
uma interminável aliança entre
o cinema de Joris Ivens e implacável
a metalurgia do ferro
e do vento.

(Gusmão 2013: 72-3. Destaques meus)

É este tipo de porosidade ontológica (neste caso, o trânsito entre o poema que vê o filme, porque o filme vê o que o poema quer mostrar-nos, a nós que lemos o poema como outros terão visto o filme), aqui parcialmente narrada, que me faz pensar que talvez a presença de poemas no cinema e de filmes na poesia possa ser, por vezes, da ordem deste tipo de metalepse, com tudo quanto ela implica de restituição da aura a obras nascidas numa época em que tantos vaticinaram que tal já não seria possível.

Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. 1979. In Catálogo *Óleos de Escada*. (Junho-Julho) Lisboa: Galeria S. Mamede.
- BENJAMIN, Walter. 2006. «Charles Baudelaire», in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BORGES, Jorge Luis. 1983 (1960). *Novas Inquirições*. Lisboa: Editorial Quercos.
- CACHOPO, João Pedro. 2011. «A aura na era do seu anunciado declínio: Em torno de *Cópia fiel* de Abbas Kiarostami», *Viso — Cadernos de Estética Aplicada*, n.º 10 (Janeiro-Dezembro). Online: <<http://goo.gl/aWJOIk>>
- CARROLL, Noël. 2008. *The Philosophy of the Motion Pictures*. Oxford: Blackwell.
- COHN, Dorrit. 2012. «Metalepsis and Mise en Abyme» (tradução de Lewis S. Gleich), *Narrative*, vol. 20, n.º 1 (Janeiro). The Ohio State University. Pp. 105-115.
- DIOP, Birago. 1979. *Os Contos de Amadou Koumba*. Lisboa: Edições 70.
- GENETTE, Gérard. 1972. «Discours du récit», *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse — De la Figure à la Fiction*. Paris: Seuil.
- GUSMÃO, Manuel. 2013. *Pequeno Tratado das Figuras*. Porto: Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, Carlos de. 1971. *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- TOUBIANA, Serge. 2005a. *Entretien avec Michael Haneke* (1.ª parte). Online: <<http://goo.gl/vZ86o7>>
- TOUBIANA, Serge. 2005b. *Entretien avec Michael Haneke* (2.ª parte). Online: <<http://goo.gl/sMwVP>>
- VIOLA, Bill. 2007. In *Tate Shots: Venice Biennale 2007 — Ocean Without a Shore, by Bill Viola* (testemunho). Online: <<http://goo.gl/KjaPyS>>
- WILLIS, Louis-Paul. 2011. «Vers un “Nouveau Hollywood”? Considérations sur la métalepse dans le cinema populaire contemporain», *Revue Kinephanos*, vol. 2, n.º 1 (Março). Pp. 67-86.

Este artigo insere-se na investigação desenvolvida no âmbito do Programa Estratégico UID/ELT/00500/2013.



eXistenZ (1999), David Cronenberg

Realidades escritas: Borges e Cronenberg

JOSÉ BÉRTOLO

Then all motion, of whatever nature, creates?
EDGAR ALLAN POE, *The Power of Words*

1.

Jorge Luis Borges afirma em entrevista que as suas ficções podem ser consideradas híbridos resultantes de um cruzamento entre as formas do conto e do ensaio (Borges 1967). Frances Wyers Weber (1968), por seu turno, argumenta que uma leitura da obra de Borges deve sempre privilegiar a sua dimensão filosófica, de modo a poder considerar-se a reflexão sobre o mundo inscrita nas histórias. Seguindo estas duas linhas, pode equacionar-se as histórias do autor como «ensaios filosófico-literários». De acordo com esta categoria crítica, a ficção de Borges deve ser entendida como um tipo de literatura formulada enquanto instância de problematização do mundo. Borges inscreve-se numa prática literária cuja ligação com o mundo é estabelecida através da tematização da própria literatura, tornada mediadora das relações entre homem e universo. De acordo com esta conceptualização do literário, o autor explora os processos de ficcionalização (ou outros análogos a estes) através dos quais o homem configura o mundo e o seu lugar nele. Assim se compreende melhor a presença substantiva na sua obra de figuras como Dom Quixote, que aprendeu o mundo nos livros para depois praticar uma forma de transfiguração da realidade, ou Xerazade, cuja manutenção da vida é feita depender da narração incessante de histórias.

Sobre a complexa articulação entre ficção e realidade que se verifica em Borges, escreve Weber:

Se Borges mostra que as distinções entre mundo ficcional e o nosso próprio mundo «real» são duvidosas, precárias ou não existentes, pode afirmar-se que as histórias não só criam um reino imaginário como também constituem comentários às formas possíveis de conhecer e representar o mundo em que vivemos (Weber 1968: 125).

O conto «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» é um dos principais marcos no contexto destas questões. Nele relata-se a história de uma sociedade secreta que escreve a enciclopédia de um planeta imaginário, Tlön. Quando essa enciclopédia sai do anonimato, o mundo imaginário de Tlön imiscui-se no mundo real, minando-o e pondo em perigo a sua suposta ordem anterior. «O mundo», diz o narrador próximo do final, «será Tlön» (Borges 1998: 459).

Esta síntese anuncia um cenário em que a escrita e a leitura da descrição de um mundo ilusório concretizam a existência dele; por outras palavras, representa-se em «Tlön» uma prática que produz ilusões passíveis de se tornarem realidade. Na entrevista citada, Borges diz, a propósito do nome «Tlön», que: «Talvez em “Tlön” eu estivesse a pensar em *Traum*, a palavra alemã para o inglês *dream* [sonho]» (Borges 1967). A analogia entre «ficção» e «sonho» pode ser motivada por ambos serem desprovidos de materialidade e, no entanto, pertencerem à experiência do Homem, à sua existência e ao seu *real*. Esta analogia — remissiva de, por exemplo, *La Vida es Sueño*, de Calderón de la Barca — adquire especial pertinência se se atentar num outro conto de Borges, «As Ruínas Circulares», em que se conta a história de um homem que sonha outro homem que, por sua vez — como consequência de ser sonhado —, adquire existência física no mundo real. Tomando-se esta história como metáfora do poder gerador da criação artística — entendendo-se o sonhador como figura análoga do criador —, a tematização que nela se faz do «sonho tornado realidade» fica próxima da «ficção tornada realidade» de «Tlön». As duas histórias descrevem cenários em que coisas tidas como imateriais acabam por adquirir materialidade num plano dito físico do real.

Esta é uma reflexão sobre o poder transformador da criação artística e, especificamente, da criação literária. Escrever (e, simbolicamente, «sonhar»), nestas

ficções, é fazer acontecer algo no mundo. Neste âmbito, pode alargar-se a reflexão associada a «Tlön» para além da criação artística propriamente dita, abrangendo um conjunto de actividades humanas que se concretizam através do uso da linguagem. A este conjunto de actividades chamou Jaime Alazraki «cultura», explicando:

A linguagem foi reduzida a um instrumento que só se justifica pelos vários usos que fazemos dela, a um jogo que, como todo o jogo, gera uma realidade fictícia que cancela ou substitui a histórica. Essa realidade artificial não é senão o mundo criado pela cultura: [...] o universo descrito nos quarenta volumes da Primeira Enciclopédia de Tlön (Alazraki 1986: 185).

«Tlön» pode, então, para além de ser entendido como uma reflexão sobre o poder da escrita, ser apreendido como um pensamento acerca do poder da cultura — ou do conhecimento — sobre a configuração da realidade, e a influência dessa «realidade artificial» ou «fictícia» sobre a realidade material a que Alazraki chama «histórica».

Assim se entende porque é que o planeta Tlön é caracterizado como congenitamente idealista, e portanto avesso à matéria: é o mundo da linguagem, da cultura e da abstracção, da «realidade fictícia», um mundo próximo do «terceiro mundo» identificado por Karl Popper em *Three Worlds*:

O mundo dos produtos da mente humana, tais como as linguagens; contos e histórias e mitos religiosos; conjecturas científicas, teorias e construções matemáticas; canções e sinfonias; pinturas e esculturas. Mas também aviões e aeroportos e outros feitos da engenharia (Popper 2011: 144).

Por isso, este mundo não podia senão ser «obra de uma sociedade secreta de astrónomos, de biólogos, de engenheiros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de géometras» (Borges 1998: 451). E torna-se também evidente que tudo quanto se diz sobre Tlön pode, de alguma forma, encontrar reflexo em processos verificáveis no «mundo real». Várias pro-

postas filosóficas descritas, por exemplo, estão muito próximas de propostas ocorridas no nosso passado histórico¹. Regressamos então ao ponto inicial, em que se dizia que Borges escreve «ensaios filosófico-literários» que reflectem sobre o «nosso» mundo. Porém, a ficção de Borges não só questiona o estatuto ontológico do mundo, como reflecte especificamente sobre a condição do homem neste mundo ontologicamente desestabilizado:

Atentando nos contos de Borges, começamos a compreender que os seus arbitrários e «fantasias» devem ler-se como alusões oblíquas à situação do homem no mundo, como símbolos que reinscrevem a sua condição de cunhador de ficções num mundo que se nega a entregar-se na sua íntima realidade (Alazraki 1986: 189).

No caso de «Tlön», portanto, não só é relevante a reflexão que o texto suscita sobre a «cultura» e os efeitos desta — o modo como a entrada de qualquer discurso no mundo conduz à sua necessária reorganização² —, como interessa ainda atentar na problematização que o texto suscita dos efeitos dessa reestruturação na vida humana. Afinal, como afirma Ângela Fernandes, «[o] rigor dos anjos e as “leis divinas” ou “inumanas” constituem os princípios ordenadores da realidade, mas são princípios “que não acabamos nunca de perceber” [...], pois a realidade esquiva-se continuamente à apreensão pelo entendimento» (Fernandes 2007: 42). O que está em causa é, então, a posição epistemológica do Homem num mundo cuja ordem divina («de anjos» [Borges 1998: 459]) lhe escapa, e a consequente necessidade humana de incessantemente produzir discurso(s) com a finalidade de conhecer o que, à partida, talvez não seja cognoscível, isto é, a necessidade de instaurar no mundo, pela linguagem, ordens artificiais que substituem a misteriosa ordem divina: «É inútil responder que a realidade também

1 Para um estudo aprofundado das ocorrências de factos e figuras reais em «Tlön», *vd.* Fernández Ferrer 2009.

2 Uma *reorganização* que o narrador, numa posição de resistência porventura devedora das reflexões desenvolvidas por Platão no Livro X de *A República*, entende como *desintegração* («O contacto e o hábito de Tlön desintegraram este mundo» [Borges 1998: 459]).

está ordenada. Talvez o esteja, mas de acordo com leis divinas — traduzo: com leis inumanas — que nunca acabamos por compreender» (Borges 1998: 459). Tlön é, no plano de realidade do conto, a resposta ao labirinto divino, tal como — parece sugerir Borges — no nosso *plano de realidade* qualquer discurso literário, filosófico, e até científico, é resposta ao silêncio divino e eventual possibilidade de conhecer: «Tlön será um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a que o decifrem os homens» (Borges 1998: 459).

2.

Citando Alazraki, reportei-me acima à linguagem como «jogo» gerador de uma realidade fictícia que se entrecruza com a realidade histórica. *eXistenZ*, de David Cronenberg, literaliza esta metáfora do jogo.

Allegra Geller, uma *designer* de jogos de vídeo baseados na tecnologia da Realidade Virtual, é vítima, na cerimónia de lançamento do seu último videogame, «eXistenZ», de uma tentativa de homicídio por um membro do grupo «Realistas», uma associação composta por defensores da realidade, avessos, portanto, a indústrias como a dos videogames, entendidas como promotoras da alienação face ao real. Geller escapa, fugindo com um homem destacado para a proteger, e — temendo que o *gamepod* que continha o jogo original tenha sido danificado — entra em «eXistenZ» para verificar se o mundo virtual ao qual o jogo oferece acesso se mantém intacto. Seguem-se entradas e saídas sucessivas desse mundo ilusório para, no final, se descobrir que, desde o início do filme, tudo aquilo a que se assistia tinha lugar no interior de um videogame chamado «transCendenZ». Neste novo plano de realidade, que surge apenas nos últimos minutos do filme, está-se no lançamento de «transCendenZ», e, tal como acontecera na falsa cerimónia com que o filme iniciara, também aqui dois membros de um grupo «realista» assassinam o *designer* do jogo. Em fuga, e preparados para matar a personagem de um segurança, diz-lhes este: «Digam-me a verdade. Ainda estamos dentro do jogo?» O filme termina então, com um plano em que se vê os defensores da realidade desarmados perante a possibilidade de estarem ainda num mundo ilusório, sem capacidade de discernimento.

Tal como Borges opera na área de uma «literatura filosófica», também os filmes de Cronenberg se distinguem por uma premente natureza inquiridora. A propósito, Simon Riches constata, na introdução a *The Philosophy of David Cronenberg*, que «um projecto que permanece no centro da obra cinematográfica de Cronenberg é a predilecção por questões filosóficas relacionadas com os seres humanos e o mundo que habitam» (Riches 2012: 1). Para além disso, se atrás se mencionou o tema da ficcionalização do mundo como preponderante na obra de Borges, poderia dizer-se o mesmo em relação à obra de Cronenberg. Vemos isso, por exemplo, em *Naked Lunch* (*Festim Nu*, 1991), filme em que um escritor se encontra, durante a escrita de «Naked Lunch» (o livro dentro do filme), permanentemente entre o mundo real e a misteriosa materialização nesse «mundo real» do universo fantástico sobre o qual escreve.

Porém, se em Borges o elemento através do qual se «filosofa» é a arte, em Cronenberg aquilo que habitualmente medeia as relações do homem com a realidade é a tecnologia, constituindo *Naked Lunch* ou *M. Butterfly* excepções em que a reflexão se efectiva pela literatura e pelo teatro. Derivado desta dissemelhança, enquanto em «Tlön» a problematização da realidade é feita através do modelo de representação da escrita³, em *eXistenZ* o questionamento efectua-se por um modelo de simulação através do recurso à Realidade Virtual enquanto tópico narrativo. Recorrendo ao tópico da Realidade Virtual, que «mina a possibilidade de distinção entre realidade e ficção» (Ryan 2001: 1), *eXistenZ* concretiza o que Scott Wilson definiu da seguinte forma: “[*eXistenZ*] propõe uma série de análises epistemológicas e ontológicas simultâneas, relacionadas com a articulação entre um mundo construído e a realidade (Wilson 2001: 102)⁴.

3 As ideias de escrita e representação são veiculadas desde o início do conto pelas figuras do espelho (cf. também Platão 2001: 596 d-e) e da enciclopédia: «Devo à conjugação de um espelho e de uma enciclopédia a descoberta de Uqbar» (Borges 1998: 447).

4 Para um estudo comparativo de três filmes que problematizam conceitos de realidade através do recurso à Realidade Virtual (*The Thirteenth Floor* [*O 13.º Andar*], *Matrix* e *eXistenZ*), vd. Hotchkiss (2003: 24). A análise de Hotchkiss serve-se do Livro VII de *A República* de Platão e encontra eco em filmes como *Welt am Draht* (*O Mundo no Arame*), de R.W. Fassbinder, cuja influência parece ter sido determinante em *eXistenZ*.

Em «Tlön» e *eXistenZ* existem diferentes níveis de realidade, e o núcleo narrativo (também reflexivo) reside, nos dois casos, na permeabilidade entre esses planos e na tomada de consciência, pelas personagens, de uma porosidade entre níveis que dificulta a identificação da sua hierarquia, resultando numa «incerteza ontológica» (Hantke 2007: 77) sem aparente resolução. São deste modo postas em causa, simultaneamente, a faculdade da percepção humana e a inteligibilidade do mundo. Referi que, no conto de Borges, Tlön podia ser entendido como símbolo de um conjunto de actividades que, pela sua natureza discursiva e portanto eminentemente humana, são criadas pelos homens para responder à aparente (des)ordem divina. Em *eXistenZ*, o videogame representa outra resposta possível, perfeitamente análoga, a essa ordem não cognoscível: um mundo ordenado por um «rigor de xadrezistas» (Borges 1998: 459). Significativamente, uma das personagens de *eXistenZ* diz, a dada altura:

Não sei o que se está a passar. Estamos os dois aos tropeções neste mundo informe, cujas regras e objectivos são desconhecidos, aparentemente indecifráveis, ou até, possivelmente, não existentes. Sempre à beira de sermos mortos por forças que escapam à nossa compreensão.

Quando fala, a personagem está no mundo de «eXistenZ», mas poderia dizer o mesmo em qualquer plano de realidade — é, aliás, para isto que aponta a confusão instalada nos momentos finais —, incluindo aquele que o narrador de Borges assume como o «real». Afinal, é sobre o plano que se tem habitual e comumente como «real» que estes dois objectos ficcionais estão a elucubrar, alegorizando o enigma da situação do homem no mundo através da literatura fantástica, em Borges, e do cinema de ficção científica, em Cronenberg.

O embate entre o «rigor de xadrezistas» das construções humanas que são Tlön e «eXistenZ» e uma ordem superior é a razão pela qual as figuras de criadores são fulcrais em ambos. Em «Tlön», a narrativa desenrola-se como num policial, documentando-se os vários passos que o narrador-personagem atravessa na sua busca pela descodificação do mistério («[o] problema fundamental: Quem foram os que inventaram Tlön?» [Borges 1998: 450], ou «quem escreveu Tlön?»).

Em *eXistenZ*, a narrativa pode resumir-se à perseguição, tanto em «eXistenZ» como em «transCendenZ», dos «demiurgos» (aqui não escritores, mas *designers* ou *arquitectos*) dos universos alienantes que constituem os videogogos. Aproximam-se assim o narrador do conto e os terroristas do filme na resistência partilhada aos «mundos ilusórios», entendidos como ameaças à estabilidade do «mundo real». *eXistenZ*, no seu *twist* final, concretiza ainda um passo que se traduz no confronto das personagens com a possibilidade de o «mundo real» que elas querem preservar já ser, à partida, um plano impuro da «realidade». No final do conto, o narrador afirma que o mundo será Tlön, ao passo que no final de *eXistenZ* as personagens se apercebem de que talvez o mundo já fosse Tlön (outro termo, afinal, para «eXistenZ» ou «transCendenZ») desde o início, porque sempre ontologicamente incerto. Em suma, no caso específico do filme de Cronenberg, tornam-se indistintas a Realidade e a Realidade Virtual, em rigoroso cumprimento da advertência platónica.

A proposta põe em evidência a ironia subjacente ao gesto de Borges, ao apresentar-nos aquela realidade focalizada num narrador que inevitavelmente veicula no seu testemunho uma visão ideológica própria, arriscando deste modo contaminar o leitor incauto⁵. Mantendo a referência a «As Ruínas Circulares», e recordando novamente as palavras proferidas em entrevista, pode deduzir-se que «Tlön» é na verdade um outro termo para «ficção», ou «arte», ou «filosofia», ou «ciência», ou qualquer outra construção humana. Como se o mundo, a partir do momento em que passou a haver pensamento — um contraponto desestabilizador da realidade entendida como mera apreensão sensorial —, passasse a ser Tlön. O jogo da linguagem de que falam Alazraki e Borges é análogo ao jogo da experiência humana no mundo que *eXistenZ* apresenta.

Aprendemos com Borges — tal como havíamos aprendido com Cervantes ou Lewis Carroll, por exemplo — que a literatura revelou e possibilitou ao homem a relativização das categorias de real e de ficcional. Com Cronenberg, e

5 Como curiosidade, refira-se que, dado o modo documental — pretensamente factual — em que o texto de Borges é construído, ele parece prever ficcionalmente um tipo de leitor ingénuo que pudesse ser levado a acreditar na veracidade da narrativa, o que se deve ler como uma ironia redobrada por parte do autor, especialmente tendo activa a referência de Platão (*vd.* nota 2).

particularmente num filme como *eXistenZ*, somos confrontados com uma humanidade que se reconfigura de modo cada vez mais inexorável através do recurso à tecnologia. Algumas das preocupações, contudo, são partilhadas. A «metáfora epistemológica» de Borges funciona de forma quase simétrica no filme de Cronenberg. Ambos os objectos insinuam a ideia de que, a partir do momento em que a abstracção humana adquire realidade, «estamos todos em solo instável» (Beard 2006: 435).

Referências

- ALAZRAKI, Jaime. 1986. «Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas», *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus. Pp. 183-200.
- BEARD, William. 2006. *The Artist As Monster: The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: University of Toronto.
- BORGES, Jorge Luis. 1967. (Entrevistado por Ronald Christ). «The Art of Fiction n.º 39». *The Paris Review*. Online: <<http://goo.gl/00bn1d>>
- BORGES, Jorge Luis. 1998. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «As Ruínas Circulares», in «Ficções (1944)», *Obras Completas, 1923-1949*. Lisboa: Teorema. Pp. 447-459; 468-472.
- FERNANDES, Ângela. 2007. «Da literatura enquanto construção humana (A propósito da humanidade de Tlön)», *Textos & Pretextos*, n.º 10 (Outono/Inverno). Pp. 34-43.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio. 2009. *Ficciones de Borges en las galerías del laberinto*. Madrid: Cátedra.
- HANTKE, Steffen. 2007. «Out from the realist underground; or, the Baron of Blood visits Cannes: recursive and self-reflexive patterns in David Cronenberg's *Videodrome* and *eXistenZ*», in Richard J. Hand & Jay McRoy (eds.), *Monstrous Adaptations: Generic and Thematic Mutations in Horror Film*. Manchester: Manchester University Press. Pp. 67-81.
- HOTCHKISS, Lia M. 2003. «Still in the Game»: Cybertransformations of the “New Flesh” in David Cronenberg's *eXistenZ*», in *The Velvet Light Trap*, n.º 52 (Outono). Pp. 15-32.
- PLATÃO. 2001. *A República*. (Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- POPPER, Karl. 2011. «Three Worlds: The Tanner Lecture on Human Values, delivered at the University of Michigan, April 7, 1978», in Sterling M. McMurrin (ed.), *The Tanner Lectures on Human Values I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RICHES, Simon (ed.). 2012. *The Philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky.
- RYAN, Marie-Laure. 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- WEBER, Frances Wyers. 1968. «Borges's Stories: Fiction and Philosophy», *Hispanic Review*, vol. 36, n.º 2 (April). Pp. 124-141.
- WILSON, Scott. 2011. *The Politics of Insects: David Cronenberg's Cinema of Confrontation*. New York & London: continuum.



O Veneno da Madrugada (2005), Ruy Guerra

Escrita e narração em *Horas Más* e *O Veneno da Madrugada*

SONIA MICELI

Introdução

Em *Horas Más*¹, romance publicado por Gabriel García Márquez em 1962, a vida cotidiana dos habitantes de uma aldeia sem nome é perturbada pelo aparecimento de pasquins difamadores, cuja proliferação perturba o estado de aparente tranquilidade da comunidade, que se revela atravessada por uma violência reprimida, mas demolidora. Apesar dos esforços de algumas personagens para descobrir os autores dos pasquins, estes não são identificados e o romance termina sem uma verdadeira conclusão, ficando a sugestão de que o responsável seja «toda a gente e ninguém» (García Márquez 1998: 137) e tornando, por isso, todos os habitantes da aldeia a um tempo cúmplices e vítimas.

O filme de Ruy Guerra, intitulado *O Veneno da Madrugada* (2004), é baseado no romance de García Márquez, do qual propõe uma leitura ousada, por desestruturar o enredo, jogando de forma peculiar com a temporalidade. Ao construir um enredo que se desdobra em distintas narrativas por efeito da imposição de um tempo circular potencialmente infinito, o filme coloca questões que dizem respeito à narrativa e à narração, além de repropor o problema da indecidibilidade, excluindo, tal como acontece no romance, a possibilidade de elaborar uma interpretação unívoca dos acontecimentos narrados.

1.

Última obra publicada antes de *Cem Anos de Solidão*, cujo enorme sucesso terá contribuído para o deixar na sombra, *Horas Más* é um romance de que a crítica se tem ocupado muito pouco, despertando interesse essencialmente enquanto texto representativo do romance da violência, género que se afirmou na

1 Título original: *La Mala Hora*.

Colômbia nos anos 50 e 60, e que deu testemunho das lutas sociais e políticas que atravessaram o país naquelas décadas. O próprio García Márquez, nas poucas linhas de *O Aroma da Goiaba* em que comenta as obras escritas naquela época, emite um juízo em parte negativo sobre elas, julgando que o seu engajamento com a realidade da época terá prejudicado a sua qualidade literária:

Ninguém Escreve ao Coronel, *Horas Más* e muitos contos de *Os Funerais da Mamã Grande* são livros inspirados na realidade da Colômbia, e a sua estrutura racionalista é determinada pela natureza do tema. Não me arrependo de os ter escrito, mas constituem um tipo de literatura premeditada, que oferece uma visão um tanto estática e limitativa da realidade. Por bons ou maus que pareçam, são livros que acabam na última página (García Márquez 2005: 98).

No entanto, ainda que a denúncia das condições políticas e sociais da Colômbia dos anos 60 seja evidente, não deixando dúvidas acerca das intenções subjacentes ao livro e do compromisso do seu autor com a luta política, a estrutura do romance revela-se especialmente interessante, pois apresenta-se como a concretização formal da relação que se estabelece entre narrativas contrapostas — as dos pasquins e as do poder. Por outro lado, o seu carácter centrífugo e fragmentário, juntamente com uma conclusão que não oferece uma resolução do enigma dos pasquins, ficando, num certo sentido, em aberto, contraria a ideia de que o livro termine na última página.

Os pasquins, como se torna claro desde o princípio dos acontecimentos, não revelam nada que não fosse já do conhecimento público: são apenas a fixação escrita dos boatos amplamente difundidos pela aldeia, ocupando, assim, um lugar intermédio entre o espaço da oralidade, que é o do «diz-que-disse» colectivo, e o da escrita, que, por ser fundamentada na materialidade do texto, remete para uma autoria individual, relacionada *com*, mas autónoma em relação à voz geral responsável pela circulação dos boatos. Para esta heterogeneidade aponta claramente o comentário de uma personagem do romance, a viúva de Asís, quando diz que «os pasquins não são as pessoas» (García Márquez 1998: 35), chamando, assim, a atenção para a oposição entre as pessoas enquanto corpo colectivo e os pasquins enquanto produto de um indivíduo só.

Independentemente da veracidade das notícias veiculadas pelos pasquins, o que salta logo à vista é o carácter dessacralizante dessas narrativas em relação às do poder religioso e político, cujos «narradores» são, respectivamente, Padre Ángel e o alcaide. A evolução dos acontecimentos e a forma como ambas as personagens reagem à proliferação dos panfletos levam-nos até a suspeitar que, num certo sentido, os destinatários indirectos dos pasquins sejam mesmo eles e os seus discursos gastos e cheios de retórica. Por um lado, de facto, o sacerdote recusa-se, num primeiro momento, a encarar a realidade, afirmando repetidas vezes ter tornado aquela aldeia «a mais cumpridora de toda a Comunidade Católica» (43), fruto de quase vinte anos de esforços para impor a moral e a decência. Por outro lado, o alcaide empenha-se em demonstrar que as coisas, em relação ao regime anterior, tinham mudado: «Agora é diferente [...] O novo governo preocupa-se com o bem-estar dos cidadãos. [...] Estamos a tentar criar um ambiente decente» (71), ou «estamos numa democracia» (116), e ainda «esta é uma terra feliz» (83).

Estas narrativas são monológicas, não admitindo, enquanto tais, interferências por parte de outras vozes, e propõem uma determinada visão da história e uma determinada ordem do mundo, que não estão ancoradas na realidade, mas em princípios — políticos e religiosos — que lhe são alheios e que pretendem agir sobre ela, dando-lhe uma forma preconcebida. Têm, por isso, uma finalidade construtora, bem como uma tendência para a unidade e a totalidade.

As narrativas dos pasquins são o oposto: sendo produzidas por múltiplos autores, não compõem um discurso homogéneo, sendo apenas fragmentos de uma narrativa polifónica e descomposta, que se contrapõe às narrativas do poder com a sua acção destruidora. Se quiséssemos operar uma correspondência entre estas narrativas e um género literário mais ou menos definido, poderíamos tomar em consideração a sátira, que, nas suas origens não literárias e não cultas, remete-nos para os *versus populares* da Roma antiga, produção poética anónima com a qual o povo atacava os comportamentos moralmente incorrectos das personagens públicas. Embora não haja uma ligação directa com os pasquins modernos, estas composições podem ser consideradas os seus antepassados, e o que nos interessa mais aqui é justamente o seu carácter colectivo, pois qualquer pessoa podia acrescentar o que quisesse, alterando o significado original e produzindo uma sobreposição de discursos que, à semelhança dos pasquins de *Horas Más*,

esvaziavam de sentido as narrativas do poder, negando, aliás, a própria possibilidade de se produzir um discurso unívoco, portador de uma verdade *una* (cf. Cupaiuolo 1993: 7-25).

Estas observações ajudam-nos a perceber que o conflito entre as narrativas do poder e as dos pasquins tem a sua razão de ser na luta pela autoridade, que é também luta pela *autoria*. Se esta permite ao alcaide e ao Padre Ángel propôr uma certa ordem do mundo através do discurso, a primeira exige que essa ordem se concretize, tornando-se realidade. A correspondência entre as noções de autoridade e de autoria fica evidente num momento de viragem do enredo, quando o alcaide resolve instaurar o estado de sítio através dum bando, que impõe «uma nova ordem [...] no mundo» (García Márquez 1998: 121), porque, como ele próprio explica ao juiz Arcadio, que não concorda com a medida, «é preciso preservar o princípio da autoridade» (131). Com efeito, o bando, enquanto texto escrito dotado de valor legal, conjuga em si os privilégios da autoridade e da autoria: só quem tiver autoridade, apanágio do poder político e legal, tem o direito de ser autor. E, por outro lado, ser autor implica uma reivindicação de autoridade: daí a indignação do alcaide — e em parte também do Padre Ángel —, que vê, na luta contra os pasquins, uma luta pela recuperação do privilégio de autoria/autoridade que lhe pertence.

A perplexidade do juiz Arcadio a que acabo de aludir deve-se ao facto de este ter compreendido a inutilidade de umas medidas que nunca permitiriam apanhar o culpado, já que possivelmente fossem, como ele diz ao alcaide, «diversos homens e diversas mulheres, actuando cada um por sua conta» (131). A esta conclusão chega o juiz depois de uma investigação inaugurada, ainda no início do romance, por esta declaração: «Este é um caso extremamente simples de romance policial» (30). A convicção do juiz de poder resolver o mistério advém, mais do que dos seus conhecimentos jurídicos, da sua formação literária, pois, como explica ao seu secretário, «pertencera, na Universidade, a uma organização dedicada a decifrar enigmas policiais» (31). Aparece, assim, a metáfora do livro e da leitura, que encontramos também noutros momentos do romance, como, por exemplo, num diálogo entre o doutor Giraldo — que, em vez de fazer a sesta, dedicava-se a ler contos e romances com a mulher — e Don Sabas,

que diz não querer morrer sem saber como termina esse romance, referindo-se justamente aos pasquins (93).

É preciso, no entanto, interrogar a possibilidade de olhar para os pasquins *como se* de um romance policial se tratasse. Existe, de facto, uma diferença óbvia entre os dois: o romance policial, por muito intricado que seja o seu enredo, obedece a um plano preciso, posto em movimento por uma figura autoral que lhe garante unidade e sentido. Ora, evidentemente, tudo isto falta aos pasquins: não se trata de juntar partes da mesma história para chegar à sua conclusão, pois o que há são apenas fragmentos distintos e autónomos que, se algo têm em comum, é justamente o objectivo de destruir, desestabilizar e destituir de sentido aquelas narrativas oficiais confeccionadas pelas instituições para perpetuar o seu poder. A falta de uma figura mediadora que se encarregue de juntar as histórias para *escrever* uma única história que possa efectivamente ser lida torna problemática a utilização da metáfora da leitura como chave para a compreensão dos acontecimentos.

Temos, assim, muitos aspirantes a leitores, mas nenhum autor que seja *uno*. E a fuga do juiz, pouco depois da instauração do estado de sítio, é, por isso, significativa, por dar conta da tomada de consciência do seu fracasso: continuando a lançar mão das metáforas da leitura e da escrita, poderíamos dizer que o juiz compreende que, na impossibilidade de ler o tal romance policial, a sua tarefa, em razão das suas funções institucionais, seria a de *escrever* esse romance, tomando uma decisão e impondo uma certa ordem no caos da realidade, de maneira a torná-la legível. É essa a função tradicionalmente atribuída à literatura e ao direito, enquanto discursos que propõem uma certa ordem das coisas que, por certo, nunca se realiza plenamente. Mas o juiz literato, amante dos clássicos e dos romances de enigmas, tem plena consciência de não poder tomar qualquer tipo de iniciativa, pois o direito à autoria é apanágio de quem detém o poder. Assim, perto do desfecho trágico do romance, marcado pelo assassinato, por mão da polícia, dum rapaz apanhado na posse de panfletos da oposição, o juiz foge, desistindo de qualquer intervenção.

À medida que nos aproximamos da conclusão, notamos que à proliferação dos pasquins corresponde um progressivo enfraquecimento dos discursos do poder, num primeiro momento tão vigorosos. Padre Ángel, que, a pedido da viúva de Asís, prepara um sermão em que deveria falar dos pasquins, falha, acabando

por não tocar no assunto, pois não conseguiu «concentrar-se. Ao subir ao púlpito [...] compreendeu que os argumentos amadurecidos nos dias anteriores não teriam agora tanta capacidade de convicção como tinham tido na solidão do quarto» (141). O alcaide, por outro lado, uma vez instaurado o estado de sítio através do «mesmo decreto de sempre» (130), abandona progressivamente a máscara do governante democrata e tolerante, na qual, diga-se da passagem, poucos tinham acreditado, entregando-se, nas últimas páginas, a actos de violência por demais familiares à população da aldeia. A própria configuração das coisas apresentada no bando é, aliás, acolhida com alegria mais que com surpresa. De facto, o leitor percebe, com o juiz Arcadio, contrário ao decreto não só por considerá-lo ineficaz, como também por achar que as pessoas teriam ficado assustadas, que, na verdade, «temor não era o sentimento predominante. Havia mesmo, de preferência, uma sensação de vitória colectiva por se confirmar o que estava na consciência de todos: as coisas afinal não tinham mudado» (130).

As narrativas satíricas dos pasquins alcançam, assim, aquele que parece ser o seu único objectivo comum: silenciar os discursos oficiais, da igreja e do governo, mostrando que, por um lado, os comportamentos da maioria da população estavam muito longe de ser moralmente irrepreensíveis; e que, por outro lado, a conversa da democracia era apenas uma estratégia demagógica destinada a disfarçar a corrupção, a violência e a intolerância de uma classe política igual a todas as que a tinham precedido. A conclusão do romance é, por isso, emblemática: o segredo permanece intacto, ficando a sugestão de que os pasquins continuam e continuarão a aparecer, pese embora a repressão violenta praticada pelo alcaide e pelos seus homens.

Estas dinâmicas explicam a estrutura do romance, que carece de um protagonista e de um centro, compondo-se de breves quadros ligados por relações mais espaço-temporais do que propriamente lógicas. Pequenos retratos da vida de aldeia, com personagens e situações que não têm uma composição final, nem se relacionam necessariamente umas com as outras, ficando isoladas e irresolutas. O movimento da narração recorda o de uma câmara de filmar, deslocando-se de casa em casa para captar breves momentos do dia-a-dia. Isto tudo acontece porque *Horas Más* é precisamente o suposto romance policial que o juiz e outras personagens pretendiam ler: tal como os pasquins não têm relações

evidentes uns com os outros, também não a têm os quadros que compõem o texto. E a figura mediadora do narrador opta por não oferecer qualquer tipo de interpretação. As imagens da aldeia que nos são apresentadas em nada nos servem para tentar resolver o mistério, nem é esta a sua intenção: nenhuma personagem se revela suspeita, não há pistas, alusões ou sugestões.

Os pasquins revelam-se, em última instância, um pretexto para pôr a narrativa em movimento: não têm importância em si, porque nem o seu conteúdo nem a identidade dos seus autores são relevantes na arquitectura narrativa. São apenas papéis em circulação, que interessam pelos mecanismos que activam e que justificam a existência deste livro.

2.

O Veneno da Madrugada (2004) vem no seguimento de uma longa experiência de Ruy Guerra² com a obra de García Márquez, sendo que o realizador já levava a cabo a adaptação de mais três textos do escritor colombiano: *Eréndira* (1983), produção mexicana baseada em *La Increíble y Triste Historia de la Cándida Eréndira y de su Abuela Desalmada, Fábula de la Bella Palomera* (1988), realizado a partir de cinco projectos para o cinema escritos pelo próprio García Márquez, e a mini-série *Me Alquilo para Soñar* (1992), co-produção cubano-espanhola que, tal como os dois filmes anteriores, viu a participação de García Márquez na elaboração do guião. *O Veneno da Madrugada*, pelo contrário, foi realizado sem qualquer intervenção por parte do autor de *Horas Más*, que, num telefonema feito a Guerra após o lançamento do filme, qualificou o mesmo como magnífico, apesar de achar que o seu livro tinha sido destruído (cf. *Estadão* de 21 de Setembro de 2005).

Destruído será porventura o termo mais apropriado para designar o processo que levou de *Horas Más* a *O Veneno da Madrugada*, pois o que o realizador

2 Moçambicano residente no Brasil há mais de cinquenta anos, Ruy Guerra (1931) é considerado um dos maiores expoentes do Cinema novo brasileiro. Entre os seus filmes mais conhecidos, destacam-se *Os Fuzis* (1964) e *A Queda* (1978). Adepto das adaptações, levou para o cinema, além das referidas obras de García Márquez, *Estorvo* de Chico Buarque (2000), numa co-produção Cuba, Portugal e Brasil.

fez foi justamente desestruturar ou, se quisermos utilizar um termo mais concreto, espedaçar a narrativa marqueziana, trabalhando com uma criatividade surpreendente a temporalidade, de forma a conseguir um efeito muito diferente do do romance, mas igualmente desestabilizador no que diz respeito à possibilidade de se formular uma interpretação unívoca dos acontecimentos. Guerra pega nas pontas soltas do romance, trabalhando nas entrelinhas do texto e produzindo, assim, uma obra sem dúvida distante da que a inspirou, mas com a qual entrelaça um diálogo frutuoso, aproveitando justamente a natureza ambígua e polissêmica do romance.

Se a história narrada em *Horas Más* se desenrola ao longo de dezasseis dias³, a do filme ocupa apenas vinte e quatro horas, começando às 5 da manhã do dia 4 de Outubro e terminando no dia seguinte à mesma hora. Porém, a essa redução do tempo da história corresponde uma ampliação e um desdobramento do tempo narrativo: os acontecimentos são narrados três vezes, cada narração contendo repetições (algumas cenas repetem-se, de facto, duas ou três vezes) e acréscimos — isto é, a narrativa seguinte mostra acontecimentos em falta na anterior e, assim, explica-os, recompondo as relações de causa e efeito. Adiantando que não se trata de perspectivas distintas sobre a mesma história, mas sim de histórias diferentes, procurarei, nas páginas que seguem, ilustrar os mecanismos que permitem a execução desse complexo jogo narrativo, bem como dar conta das problemáticas que ele coloca.

Tal como o romance, o filme inicia-se na habitação de Padre Ángel, de quem, primeiro que tudo, somente ouvimos a voz. Sucessivamente, quando a câmara o foca, percebemos que está a redigir uma carta, sentado à sua secretária, à luz de uma vela — são só cinco da manhã e ainda é noite. As palavras de Padre Ángel, que, por assim dizer, escreve em voz alta, denunciam imediatamente a centralidade do tema do tempo: «Com o sabor da insônia, a realidade adquire contornos estranhos. Sábado, 4 de Outubro, dia de São Francisco. O tempo já não tem significado. Se Deus fosse feito de tempo, me perdoe a blasfêmia, até ele teria perdido o sentido». Enquanto isso, uma gota de água — na aldeia chove

3 É algo que sabemos pela cena final em que Padre Ángel, à semelhança do que acontece na abertura, acorda dizendo a data, a saber, 20 de Outubro.

e continuará a chover sem parar — cai sobre a carta, borrando a palavra «tempo» e sublinhando, assim, a ideia de que este se encontre — literalmente — diluído em acontecimentos que se repetem, confundindo as noções de passado, presente e futuro. A essa sensação, que Padre Ángel associa à situação em que se encontra o vilarejo — com a igreja infestada pelos ratos, a chuva torrencial que não pára e uma vaca enclalhada no rio, exalando o seu cheiro de podridão⁴ —, contrapõe-se a progressão efectiva do tempo cronológico, pois «no meio desse caos, o mecanismo do povoado funcionando com precisão», escreve ele, no momento exacto em que é enquadrado um relógio marcando as 5. E conclui o seu relato preconizando que, devido a essas coisas todas, «momentos amargos nos esperam».

O acontecimento decisivo para o desenvolvimento da narrativa romanesca é o assassinato de uma personagem chamada Pastor (que no filme passa a ser Nestor, personagem aliás presente no livro, com quem se funde) pela mão de César Montero, algo que acontece na secção seguinte à que relata o despertar de Padre Ángel e que desencadeia parte dos factos sucessivos. Trata-se de um crime passional: ao sair de casa para ir ao monte, César Montero encontra um pasquim pregado na porta, dirige-se para a casa de Pastor e mata-o. Embora o narrador romanesco não revele o conteúdo do pasquim, supomos que este denuncie o adultério de Rosario Montero com o jovem Pastor.

Não é isso que acontece no filme: aqui, o dia avança, apresentando personagens e situações do dia-a-dia da aldeia, entre as quais se destaca o alcaide, que se transforma no protagonista da história. Se, como sublinhei na secção anterior, no romance não há, em rigor, nenhuma personagem que se possa considerar protagonista, embora sobressaíam o alcaide e Padre Ángel, aqui este último perde notavelmente importância, tornando-se uma personagem inerte e impotente, enquanto o primeiro se converte no centro da acção. A própria estrutura narrativa

4 São imagens que valeria certamente a pena examinar demoradamente, pela riqueza das suas implicações simbólicas. Assim, os ratos proliferam paralelamente aos pasquins e, aliás, a primeira menção a estes é feita pela personagem de Trindade no momento em que apanha os ratos mortos: «O povoado amanheceu infestado pelos pasquins». Por outro lado, a chuva imparável sugere que o povoado esteja à beira de uma espécie de dilúvio universal, impedindo qualquer tentativa de saída da estagnação em que se encontra. Por fim, a vaca enclalhada vai-se decompondo exactamente como a povoação, apodrecendo sem que alguém consiga tirá-la daí. Todas essas imagens remetem, enfim, para a ideia de um tempo circular, sem perspectivas de evolução.

vem confirmar isto: enquanto no romance nunca há continuidade entre as breves secções que o compõem, sendo que tanto o espaço como as personagens mudam em cada transição de um bloco narrativo para o outro, no filme pode haver duas ou até três sequências seguidas a acompanharem os movimentos do alcaide.

Esta personagem, de contornos ambíguos no romance, adquire uma tonalidade decididamente negativa no filme, as suas intenções sendo esclarecidas por um enredo que alia a sede de ganâncias a uma vingança pessoal que vai sendo preparada ao longo do enredo e cujos motivos revela em confissão ao Padre Ángel, já perto do desfecho⁵. Contudo, é ao mesmo tempo uma personagem grotesca⁶, por certos aspectos repugnante e por outros surpreendentemente frágil. Ora, o que importa observar é que, se, no romance, tanto o alcaide como Padre Ángel produzem narrativas que procuram impor uma determinada ordem na aldeia, no filme ambos continuam, de alguma maneira, a ter uma relação com o acto narrativo, mas de formas muito diferentes. Padre Ángel, por um lado, tem uma função importantíssima por ser quem relata os acontecimentos: como vimos, o filme inicia-se mostrando-nos o sacerdote empenhado na redacção de uma carta e encerra-se com a conclusão da mesma, que descobrimos ser um relatório destinado ao bispo. Esta carta, à qual voltarei em seguida, além de expor os factos a que o espectador assistiu, contém uma interpretação dos mesmos, essencial até para a compreensão do próprio filme.

A relação do alcaide com a questão do controlo da narrativa é mais complexa. O primeiro dia, ou melhor, a primeira narrativa dos acontecimentos do dia 4 de Outubro, termina mostrando o alcaide dando corda ao relógio — os

5 O alcaide revela ser filho ilegítimo do finado José Assis e ter voltado à aldeia com o objectivo de destruir a família do seu pai, definindo-se a si próprio como um anjo exterminador. Restará aqui muito pouco da retórica de que esta personagem se imbuía ao longo do romance: no filme, percebe-se facilmente que os interesses do alcaide são essencialmente pessoais, não havendo nele quaisquer preocupações de natureza política — algo que, pelo contrário, sobressai no romance. A ansiedade do alcaide para entender o que se está a passar na aldeia deve-se, por isso, mais aos obstáculos que esses acontecimentos causam ao cumprimento dos seus planos do que a uma genérica preocupação com o bem-estar da população.

6 Algo que, aliás, combina bem com a estética barroca do filme, que se serve de vários recursos visuais e sonoros para se distanciar de qualquer pretensão naturalista, para isso contribuindo, entre outras coisas, a luz esverdeada, que transmite uma sensação de opressão e de decadência, o décor algo teatral e o facto de a maioria dos diálogos terem sido dobrados.

relógios, acompanhados pelo seu tiquetaque, aparecem várias vezes ao longo do filme — e adormecendo encostado a uma cadeira. A segunda narrativa começa na casa de César e Rosário Monteiro⁷ e mostra o assassinato de Nestor. Porém, enquanto no romance César Monteiro é imediatamente detido, no filme foge e o alcaide, indo à procura dele, vai parar a um circo acabado de chegar à aldeia. É aqui que encontra Cassandra, personagem já relativamente importante no texto de García Márquez, mas que se torna aqui essencial, pois, em certa medida, dela depende a forma como os acontecimentos são narrados.

Cassandra, que no romance lê as cartas, no filme tem uma bola de cristal — no ecrã, a metáfora da leitura desdobra-se em metáfora do olhar⁸, apontando para a relação entre visibilidade e legibilidade, existente, aliás, também nas cartas, que se *lêem*, apesar de serem feitas de imagens, e não de palavras. A leitura das cartas torna o mundo legível: factos aparentemente desprovidos de lógica são interpretados e transformados em histórias. No filme, olhar para dentro da bola de cristal, num espaço onde passado, presente e futuro se confundem — e Cassandra diz ser capaz de revelar os segredos escondidos no tempo —, equivale a ter o poder de tornar esses factos narráveis, pois o narrador é a figura que organiza os tempos da narrativa — o passado da história, o presente da narração e o futuro do desfecho. Daí a importância dessa personagem, que se situa fora dos acontecimentos e que, justamente por ocupar um espaço exterior ao da narrativa⁹, será quem a poderá levar ao seu fim, interrompendo o potencialmente infinito ciclo de repetições.

Cada umas das narrativas começa com o alcaide acordando depois de um curto sono. Isto, junto com uma pergunta do alcaide dirigida a Cassandra — «Se eu estou dormindo, porque é que não consigo me despertar?» —, insinua a

7 No filme os nomes das personagens estão em português.

8 E o olhar é de facto essencial no filme, como mostra a abundância de portas e janelas, com as personagens entrando umas nas casas das outras ou observando os movimentos alheios pelas janelas entreabertas, numa atmosfera de tensão em que a presença do olhar estranho parece ser uma constante.

9 E não será por acaso que dois dos três encontros do alcaide com Cassandra acontecem no circo, espaço *estranho* à lógica que governa o mundo e situado para lá do plano onde a história se desenrola. O último encontro entre as duas personagens acontece num espaço que se apresenta também como *exterior*, por estar associado ao teatro.

suspeita de que elas sejam apenas sonhos do alcaide. Porém, não existindo uma instância externa que venha a confirmar esta interpretação, ela fica apenas uma hipótese, sendo igualmente legítimo supor que cada narrativa acontece igualmente enquanto *possibilidade*, como se se tratasse de ensaios ou experiências com vista a escolher a história melhor para pôr em cena. Ora, a única maneira de o alcaide despertar — tanto no sentido literal, supondo que se trate de sonhos, como num sentido figurado, isto é, transferindo o impasse do plano da história para o da narração — e de a narrativa terminar, tornando-se legível em virtude de um final já não provisório, é consignar a responsabilidade pelo acto narrativo a uma figura externa, que estabeleça uma versão definitiva e ponha, assim, um travão à reversibilidade do tempo e um ponto final ao suceder-se das histórias¹⁰.

Quem assumirá tal responsabilidade será Cassandra, numa sequência marcadamente conotada pelas referências ao teatro, evocado tanto no plano verbal como no icónico. Ao despedir-se de Padre Ángel, a quem acabava de revelar o seu passado e o seu plano de destruição da família Assis, o alcaide diz ao velho sacerdote que «assista ao espectáculo. O pano vai abrir!» e sai da igreja escancarando a porta e chamando os guardas a partir do adro, espaço que não pode deixar de evocar um palco — lembre-se que era justamente lá onde as representações medievais aconteciam. A câmara vai retrocedendo, ampliando o plano e acabando por mostrar toda a fachada da igreja (com o relógio a marcar a meia-noite) e as sombras dos guardas projectadas nela. Sem descer do adro, o alcaide dá instruções aos guardas para que executem o seu plano e senta-se, enquanto os guardas (dos quais continuamos a ver apenas as sombras em movimento) correm de um lado para o outro. A luz que até então iluminara o adro-palco apaga-se (mais um elemento antinaturalista e que nos remete para o âmbito teatral) e tanto a igreja como o alcaide mergulham numa escuridão tornada ainda mais tenebrosa pelo imparável som da chuva e pelos tiros que entretanto ouvimos, anunciando a chacina.

Uma ténue luz volta a iluminar o adro pouco depois, quando aparece Cassandra, que entra pela direita, dizendo ter sonhado com Tristão e Isolda, sendo

10 O proliferar das histórias é espelho do proliferar dos pasquins: estes são figura de uma temporalidade circular, que instaura o ciclo das repetições, como se observa já no romance, que termina com o povoado a amanhecer novamente coberto de pasquins e a igreja infestada pelos ratos (cf. nota 4).

que no sonho dela Tristão era o alcaide. A lenda de Tristão e Isolda tinha sido já referida pela clarividente, numa referência à complicada intriga amorosa que unia Rosário Monteiro ao alcaide, a Nestor e ao marido ciumento. Por outro lado, a própria Cassandra, que alguns indícios sugerem ser uma antiga amante do alcaide, também entra nesse jogo de amor e morte, insinuando em Rosário Monteiro a possibilidade de pôr um fim ao seu tormento, matando o alcaide. Assim, nessa complexa teia de relações marcadas pelo amor, o ciúme e a morte, Cassandra elabora a sua história, que narra ao alcaide só na cena seguinte, quando o relógio marca as 5 da manhã, indicando aquele que, se num primeiro momento pode parecer o começo do novo dia, na verdade revela-se o recomeço do anterior. Com efeito, o movimento da câmara, que começa com um picado, mostrando primeiro o relógio e cumprindo um movimento rotatório em sentido significativamente anti-horário, termina focando-se nas duas personagens, sugerindo, antes que outros elementos narrativos, que o dia que acaba de começar não seja mais que uma terceira versão desse mesmo 4 de Outubro. Isto confirma-se em seguida, quando Cassandra chama a atenção do alcaide para a silhueta de César Monteiro, que acaba de sair de casa, enquanto o clarinete de Nestor toca no fundo e Cassandra dá início à *sua* narrativa: «No sonho que sonhei, a vela branca que anuncia a chegada de Isolda para salvar Tristão não era branca, nem negra, era vermelha...». Nesse momento, vê-se Rosário Monteiro correr fora de casa, com os ombros envolvidos num xaile vermelho. Continua Cassandra: «No sonho que sonhei, é Isolda quem corre para a morte [César Monteiro desce do cavalo e dirige-se para a casa de Nestor]. No sonho que sonhei, é Tristão quem corre para salvar a mulher que ama». Ao entender que Rosário vai ser assassinada pelo marido ciumento, o alcaide começa a correr, gritando o nome da mulher amada, no momento em que se ouvem dois tiros. Cassandra retrocede em direcção à escuridão, onde desaparece anunciando «a última flecha do tempo», que leva à morte do alcaide pela mão de um assassino cuja identidade ignoramos, pois vemo-lo através da porta da casa de Nestor (a câmara fica dentro da habitação, não permitindo, portanto, ver o que se encontra além dos limites traçados pelo rectângulo da porta), cuja sorte também desconhecemos. Assim, enquanto nas duas narrativas anteriores o assassinato era anunciado por uma voz gritando, no primeiro caso, «César Monteiro matou Nestor!» e, no segundo, «Nestor matou César

Monteiro!», desta vez a mesma voz grita apenas «Mataram o alcaide!», deixando no anonimato a identidade do assassino e produzindo, por isso, uma correspondência entre o efeito produzido pelos factos que compõem a história e o efeito provocado pela forma como é conduzida a narração cinematográfica, em que o assassino, podendo ser *mostrado*, não o é, o que imprime, assim, a toda a narrativa uma indecibilidade muito próxima da que se observa no romance, embora por caminhos e por motivos, como é óbvio, muito diferentes.

O filme tem, assim, o seu desfecho, assinalado pela conclusão da já mencionada carta de Padre Ángel, que, ao referir-se ao assassinato do alcaide, pede perdão a Deus «por encontrar na violência a voz de uma merecida justiça». Essas palavras, junto com a sequência seguinte, em que a criada do padre, Trinidad, chega, anunciando que essa noite tinha morrido muita gente, permite perceber que o tempo finalmente avançou, embora a persistência dos ratos («Só esses malditos ratos é que não acabam nunca!», queixa-se Trinidad) sugira que o mal endémico que afligira a comunidade mantém-se, por não ser responsabilidade de um individuo só — no caso, o alcaide. Essa ideia é reforçada pela resposta de Padre Ángel à pergunta de Trinidad sobre quem foi, afinal, que colocou os pasquins. Parando por um instante com a caneta na mão, Padre Ángel sentencia que «foram todos e não foi ninguém» e, dito isto, assina a carta, gesto que atribui autoridade à sua interpretação dos factos, como se ele estivesse efectivamente a escrever a versão final da história do povoado.

Com efeito, como mostrei na discussão sobre o romance, as figuras da escrita aparecem ligadas às personagens que possuem autoridade e que, por isso, podem ser autores: Padre Ángel, o alcaide, o juiz Arcadio. Se os pasquins são a figura de uma escrita que procura fugir, subvertendo-o, ao discurso do poder e destruir os fundamentos dessa autoridade, outras tentativas de escrever são destinadas ao fracasso: é o caso, ainda no romance, do requerimento que o senhor Benjamín, a instância da mãe de Pepe Amador (a personagem acusada de ter andado a distribuir panfletos subversivos e morta por isso), ia escrever para defender o rapaz: «Quer dizer — prosseguiu o senhor Benjamín —, continua a acreditar em requerimentos. Nos tempos que correm, a justiça — explicou, baixando a voz — não se faz com papéis, faz-se a tiro» (García Márquez 1998: 177). E não será também por acaso que, enquanto a narrativa de Cassandra,

que é uma narrativa oral, exclui a noção de verdade, a carta assinada por Padre Ángel atribui ao seu relato um valor definitivo e inquestionável, pois o que aconteceu está lá *escrito*.

Contudo, as palavras finais do filme não são de Padre Ángel, mas de Cassandra, personagem com a qual o sacerdote partilha, como vimos, a responsabilidade pela narrativa — note-se, aliás, que a frase «foram todos e não foi ninguém» no romance é atribuída à clarividente, que assim responde à pergunta do alcaide que a interrogara sobre a identidade do culpado. Por meio de um *raccord* que liga a vela apagada por Padre Ángel à fumaça que sai da bola de cristal de Cassandra, passamos da habitação do padre à barraca onde Cassandra se encontra em companhia de um anão a quem, supõe-se, acaba de contar a sua história. Nesse momento, ouve-se o clarinete de Nestor e os tiros de arma de fogo, algo que contradiria a ideia de que o tempo tivesse por fim progredido, sugerindo um novo recuo:

— Há? Você está ouvindo, Cassandra?

— É a tua imaginação.

— Mas toda essa história aconteceu de verdade mesmo?

— A verdade é aquilo em que se acredita.

As últimas palavras de Cassandra descrevem a sorte do cadáver do alcaide, jogado ao rio e rapidamente desaparecido. Tal como o romance termina com um final arbitrário, em que o mistério dos pasquins não é solucionado e a detenção de um jovem inocente serve apenas para pôr um ponto final às histórias que iam sendo tecidas, o fim escolhido por Cassandra faz com que o fluxo das histórias se interrompa e o tempo volte a fluir.

O filme encena, assim, uma sugestiva tensão entre os elementos que o compõem: a sua componente escrita, que pode ser ligada ao guião, mas também ao romance em que está baseado, é representada pela carta de Padre Ángel, cujo conteúdo o espectador ignora, conhecendo apenas o final. Aquilo a que o espectador tem acesso são apenas as narrativas que Cassandra observa na sua bola de cristal e que narra ao anão — feitas, portanto, de imagens e de palavras. Se esta relação pode sugerir uma tensão entre a univocidade do texto escrito — há só

uma carta e um romance, tal como há um único guião — e a multiplicidade da dimensão ligada à imagem e à oralidade, não podemos esquecer que a primeira, e talvez mais importante, figura da escrita, no livro como no filme, é a dos pasquins, que se caracterizam pela sua origem desconhecida (ao contrário da carta de Padre Ángel, que é assinada) e pela sua capacidade de se multiplicar infundamente. É dessas forças contrapostas, mas complementares, que *O Veneno da Madrugada* se alimenta.

Conclusão

O que está em jogo no filme, assim como no romance, é a possibilidade de narrar uma história que seja *una* e de lhe atribuir uma determinada leitura. Em ambas as obras, a multiplicidade das narrativas depende da ausência de um narrador que se responsabilize por elas, desvendando os seus nós — a saber, quem é (ou quem são) o(s) autor(es) dos pasquins e, no caso do filme, quem mata quem, e porquê. Se o romance recebe um final forçado na hora em que o alcaide decide pôr termo à história dos pasquins prendendo uma personagem inocente e estabelecendo um estado de sítio que cedo degenerará na guerrilha, no filme são a atribuição da responsabilidade pela narrativa a Cassandra e a saída da cena do alcaide que permitem o fecho da narrativa e a opção por um final que seja definitivo. E «sair de cena» é uma expressão que deve ser entendida, aqui, no seu sentido literal, pois, como já referi, o último diálogo entre o alcaide e Cassandra remete para um contexto teatral, sendo o adro um palco que, de certa forma, delimita um espaço exterior ao da acção narrativa, espécie de moldura ficcional. A saída do alcaide do palco no seguimento das palavras de Cassandra marca o abandono do controlo da narração por parte dele e, como consequência disso, a sua morte. A ligação entre autoria e autoridade de que falei a propósito do romance repropõe-se, no filme de Guerra, no sentido em que narrar ou deixar de narrar uma história torna-se, em última análise, uma questão de vida ou de morte.

Efectivamente, ao utilizar o sonho como figura da narrativa, Guerra coloca a personagem do alcaide numa posição de impotência, uma vez que o sonhador não pode controlar aquilo que sonha, ficando enredado nas malhas do sonho. Se, no romance, quem fica com a palavra final, impondo uma ordem ao mundo,

é precisamente o alcaide, aqui esta personagem, por conta do seu envolvimento na trama, não é capaz de sair do sonho, isto é, de sair da história e de lhe pôr um fim. Só passando o testemunho, ou seja, só atribuindo a responsabilidade pelo acto narrativo a Cassandra e renunciando à autoridade que tinha, pode finalmente despertar: termina a história enquanto suceder-se dos acontecimentos, começa a narração enquanto exposição estruturada e significativa dos mesmos.

Por outro lado, compreende-se que a história de Cassandra não é de todo mais verídica que as outras, pois não é a noção de verdade que aqui está em jogo. Todas as histórias que se sucedem no filme são igualmente possíveis. Se a de Cassandra é a última, é porque ela, no momento em que assume o controlo da narração, pode finalmente desbloquear a circularidade do tempo e levar, assim, ao fecho do filme. Através da imposição de um limite à proliferação descontrolada das histórias, Cassandra impede que novos recuos aconteçam. E isto explica porque é que o filme não mostra o seguimento dos acontecimentos do dia 4 de Outubro na terceira versão, em que o alcaide morre. Efectivamente, se nas duas primeiras narrativas a identidade do assassino e do assassinado mudavam muito pouco do que vinha a seguir, não é este o caso da terceira, pois supõe-se que a saída de cena do alcaide terá tido efeitos importantes na vida da aldeia. No entanto, porque o papel de Cassandra é justamente pôr um fim ao mecanismo da repetição, o que acontece a seguir à morte do alcaide não nos é mostrado: a linearidade do tempo é reestabelecida e o filme pode, por fim, terminar.

Referências

- CUPAIUOLO, Giovanni. 1993. *Tra Poesia e Politica: le Pasquinate Nell'Antica Roma*. Napoli: Loffredo.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 1998. *Horas Más*. Lisboa: Quetzal.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel e Plinio Apuleyo de Mendoza. 2005. *O Aroma da Goiaba*. Lisboa: Dom Quixote.
- «Para Ruy Guerra, cinema deve expressar sua cultura». *Caderno 2 | Cinema. Estadão* de 21 de Setembro de 2005. Online: www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2005/not20050921p2937.htm



Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle (1974), Werner Herzog

«Todos os dragões das nossas vidas»: elementos de estética rilkiana em diversas obras fílmicas de Werner Herzog

GUILLAUME BOURGOIS

*Tente dizer, como se fosse o primeiro homem,
o que vê, o que vive, ama, perde.*

RAINER MARIA RILKE

Que podem ter em comum a poesia requintada e elegíaca de Rainer Maria Rilke e os filmes brutais, cheios de som e fúria de Werner Herzog, que tem tentado ao longo da sua carreira explorar e exprimir as manifestações da loucura humana com as armas da ficção e do documentário? Sendo Rilke austríaco e Herzog alemão, os dois artistas partilham origens geográficas próximas e uma mesma língua, e com elas certamente um imaginário que mergulha as suas raízes em textos, paisagens e atmosferas semelhantes, assim como um desafio central comum, o de integrar, reconfigurar e ultrapassar as principais questões poéticas e metafísicas do Romantismo — problemática fulcral de grande parte da Literatura e do Cinema ao longo dos séculos XX e XXI, patente nas obras de Fernando Pessoa, João César Monteiro, Jean-Luc Godard, ou André Breton. É sobretudo possível, através de uma leitura herzogiana de certos conceitos rilkianos e dinâmicas presentes nos textos do escritor austríaco (ou vice-versa, através de uma leitura rilkiana dos filmes herzogianos) identificar em várias obras do realizador alemão a presença de uma estética próxima da estética teorizada e posta em aplicação pelo autor das *Elegias de Duíno*.

Poética da dificuldade

Rilke deixou uma obra fundamental para perceber a ideia que defendia quanto à missão do poeta, as famosas *Cartas a um Jovem Poeta*, conjunto de car-

tas reais enviadas nos primeiros anos do século XX ao jovem escritor Franz Kappus, que procurava conselhos. Com essas *Cartas*, o poeta austríaco interroga a sua própria prática literária e acaba por compor uma autêntica *arte poética*. Rilke define de forma tradicional o poeta como alguém que sofre de uma solidão e de uma exclusão essenciais. Contudo, num gesto teórico de oposição aos clichés veiculados pelos autores românticos segundo os quais o escritor, enquanto figura genial, cria as suas obras com uma naturalidade fulgurante, Rilke considera que o poeta tem de *trabalhar* constantemente para dar relevo e expressividade à particularidade da sua visão do mundo. Em simultâneo, o poeta deve trabalhar nos seus textos, que vai reescrevendo de forma quase obsessiva, e na sua própria sensibilidade, que necessita de um aperfeiçoamento permanente.

Mais do que isto, a profissão de poeta é a única que tem por principal objectivo o confronto perpétuo com a *dificuldade*, o confronto com a dificuldade de ver, de sentir, de pensar nas questões existenciais mais perturbantes, assim como o embate com a dificuldade da própria linguagem na transmissão de sentimentos e imagens ao leitor — enquanto todas as outras profissões humanas permitem escapatórias e soluções fáceis. Rilke escreve na sétima carta que «todos os homens têm para todas as coisas soluções fáceis (convencionais), as mais fáceis das soluções fáceis. Mas é óbvio que nós devemos constranger-nos ao difícil» (Rilke 1937: 74). E, na oitava:

Se é verdade que existem no mundo terrores, esses terrores são *os nossos*; se existem abismos, são os nossos abismos; se existem perigos, devemos esforçar-nos por amá-los. Se construímos a nossa vida a partir do princípio de termos que sempre enfrentar o mais difícil, então tudo o que hoje ainda nos parece estranho se tornará familiar e fiel. [...] Todos os dragões das nossas vidas são talvez princesas que esperam ver-nos belos e corajosos. Todas as coisas aterradoras são talvez coisas sem socorro, que esperam que as socorramos (Rilke 1937: 96-97).

Muitos protagonistas herzoguanos são semelhantes a poetas. Excluídos da sociedade por terem uma sensibilidade à parte, incapazes de representar o papel

que aqueles que os rodeiam têm previsto para eles, Kaspar Hauser ou Fitzcarraldo funcionam como princípios de perturbação do equilíbrio sonoro e visual das sequências de festas ou eventos sociais em que intervêm. As hesitações verbais e a estranha fixidez do primeiro, e os gritos violentos e os gestos descontrolados do segundo, opõem-se à calma dos representantes da alta sociedade cuja fala requintada e cujos movimentos precisos produzem harmonia na composição dos planos e no tecido sonoro. Segundo um esquema rilkeano, as figuras poéticas centrais das obras de Herzog encontram-se essencialmente condenadas a um *trabalho*, trabalho esse que lhes permite exprimir a originalidade da sua relação com o mundo. De certo modo, o cineasta alarga implicitamente a posição do autor das *Cartas a um Jovem Poeta* ao definir, nos seus filmes, certos actos — actos intelectuais mas também actos materiais — como possíveis manifestações de um temperamento e de uma sensibilidade poéticos. Enquanto Rilke pensa o trabalho do poeta sobretudo à luz da sua produção textual, Herzog leva a considerar também a própria acção como uma forma de poesia.

Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle (*O Enigma de Kaspar Hauser*, 1974), inspirado no caso real de um rapaz encontrado no século XIX na praça pública de Nuremberga após ter vivido o princípio da sua existência trancado numa cela, segue assim as etapas de aprendizagem da fala, da leitura e da escrita, pelo jovem personagem protagonista, uma tarefa titânica que não poderá completar totalmente mas que lhe permitirá *in fine* aceder a visões e produzir fórmulas poéticas — visões e fórmulas que funcionam como um equivalente visual e sonoro da poesia dos seus actos. *Fitzcarraldo* (1982) acompanha a epopeia louca e extenuante do protagonista, a quem os índios chamam «Fitzcarraldo», na sua tentativa poética de subir um rio na floresta amazónica para dar vida a uma imagem nascida no seu espírito irrequieto: a imagem de um teatro de ópera, que pretende construir no meio da selva. Várias outras figuras centrais de filmes herzogianos se aproximam de figuras de poetas *em acto*, desde os anões de *Auch Zwerge Haben Klein Anfängen* (*Os Anões Também Começaram Pequenos*, 1970), cujos mal-estar e sentimento de exclusão levam a um projecto de destruição sistemática da instituição médica em que vivem reclusos, à personagem central do documentário *The White Diamond* (2004), que tudo faz para ver voar o seu balão de ar quente.

O espectador dos filmes do realizador alemão é convidado a assistir à luta feroz e constante destas figuras centrais contra as inúmeras dificuldades que se apresentam ao longo da tentativa de realização das suas tarefas — luta contra as dificuldades à qual o comum dos mortais, na sua incapacidade de qualquer temperamento poético, tentaria habitualmente fugir.

Diversas sequências de *Auch Zwerge Haben Klein Angefangen* mostram o quanto são penosas para as personagens centrais as acções mais simples, como por exemplo a cena em que o anão a quem chamam «Hombre» tenta durante longos minutos, captados num plano fixo, subir para uma cama de tamanho normal para poder ocupar o lugar de um dos instrutores do centro médico. O filme revela sobretudo a extraordinária determinação psicológica e física do grupo de revoltados no seu projecto de destruição/conquista do centro. Uma das diversas ramificações narrativas permite perceber a quantidade de energia necessária a um membro do grupo para roubar um carro, pô-lo a funcionar e bloquear os pedais para que o veículo ande sozinho em círculos no pátio, tudo isto para transformá-lo numa espécie de touro mecânico com o qual vai realizar movimentos tauromáquicos ou destruir loiça colocada no seu caminho, e assim compor um espectáculo surrealista para se apoderar simbolicamente do espaço central da instituição.

Com *Fitzcarraldo*, esta luta contra as dificuldades é exacerbada. Se muitos protagonistas herzoguianos não recuam face aos perigos e às situações *a priori* sem saída, o protagonista do filme de 1982 é o único que opta *sempre* pela dificuldade. Não só em vez de escolher uma tripulação qualificada para a travessia prefere levar com ele personagens extravagantes — um cozinheiro alcoólico e *homme à femmes* ou um capitão que tem a vista enfraquecida mas sabe reconhecer os rios da floresta amazónica provando as suas águas —, mas decide, na cena mais conhecida do filme, fazer passar o barco por cima de uma montanha com um sistema arcaico de cordas e roldanas. O que consegue após várias tentativas e inúmeros dias de trabalho, em que cada milímetro percorrido pelo barco, nos planos de detalhe e depois nos planos gerais, representa uma vitória superior a todas as vitórias militares de Júlio César, Alexandre o Grande ou Napoleão.

Os filmes de Werner Herzog apresentam uma temporalidade extremamente particular, consequência desta luta permanente entre as figuras centrais e as difi-

culdades que se apresentam, dificuldades que impedem a realização dos seus projectos, mas que permitem ao mesmo tempo que esses projectos adquiram dimensões míticas. Feita de rupturas brutais, de acelerações explosivas correspondentes a pontos em que uma etapa é ultrapassada, de inúmeros abrandamentos e tempos mortos em que a narrativa parece emperrar, e até de momentos de regressão em que o avanço da acção é apagado por um determinado elemento, a temporalidade procura dar a sentir, quase de forma orgânica, o esforço das personagens principais em completarem as tarefas que impõem a si mesmas — dinâmica pela qual o trabalho temporal herzogiano acompanha, significa e realça o trabalho poético das figuras centrais.

É talvez sobretudo a própria prática cinematográfica de Herzog que obedece a uma poética rilkiana. À semelhança das suas personagens principais, que funcionam, em muitos aspectos, como auto-retratos, o cineasta alemão procurou quase sempre confrontar-se com a dificuldade material no acto de filmar, e lançou-se ao longo da sua carreira em projectos extremamente arriscados. Tendo entrado no Guinness como o único realizador a ter trabalhado nos cinco continentes quando terminou em 2007 o documentário *Encounters at the End of the World*, filmado na Antárctida, Herzog é um homem de desafios, conhecido pelas suas ideias desmesuradas e pela sua vontade constante de filmar cenas *a priori* impossíveis de realizar, o que levou muitos comentadores a considerá-lo como um autor egocêntrico, incontrolável, se não totalmente louco. Foi com certeza a filmagem de *Fitzcarraldo*, em que o barco do filme teve realmente de passar uma montanha e em que a rodagem foi marcada por uma desorganização e um caos totais (diz-se que as frequentes crises históricas do actor principal Klaus Kinski levaram um grupo de figurantes índios a planejar assassiná-lo), que mais contribuiu para a lenda negra que sempre acompanhou o cineasta. Muitos dos seus projectos documentais nasceram da vontade de filmar em lugares onde não se deveria teoricamente filmar, como é o caso de *La Soufrière* (1977), para o qual foi filmar em Guadalupe quando o vulcão principal da ilha ameaçava entrar em erupção. A particularidade da temporalidade das obras cinematográficas herzogianas funciona, assim, como uma forma de reflectir o trabalho dos protagonistas, mas também, e talvez sobretudo, os próprios traba-

lho e esforço poéticos do cineasta na obtenção das suas imagens e na estruturação progressiva dos seus filmes.

Monstros secretos

Rilke escreve ainda nas *Cartas a um Jovem Poeta* que o escritor deve procurar voltar à relação que tinha com o mundo e com aqueles que o rodeavam quando era criança. É necessário conseguir

[e]star só como a criança está só quando os crescidos vão e vêm, ocupados com coisas que parecem grandes e importantes à criança pelo simples facto de os crescidos se atarefarem e da criança não perceber o que fazem. O dia em que se percebe que as suas preocupações são miseráveis, as suas tarefas frias e sem qualquer relação com a vida, como então não continuar a olhar os crescidos, como faz a criança, como estrangeiros [...] ? [...] Se repensar na sua infância, conseguirá viver de novo junto delas, junto das crianças secretas (Rilke 1937: 62-66).

Sem dúvida que as personagens reais e ficcionais dos filmes de Herzog poderiam ilustrar estas linhas do poeta austríaco, na medida em que estão sempre ligadas de forma privilegiada à infância. É na companhia de crianças que Fitzcarraldo e Kaspar Hauser encontram um pouco de tranquilidade. O primeiro, na companhia dos jovens índios a quem faz ouvir excertos de ópera, numa cena em que a atenção das crianças à música e a atitude sossegada da personagem central ligeiramente recuada funcionam como uma imagem invertida da principal sequência de festa do filme, que tem lugar um pouco mais tarde, na qual a fúria de Fitzcarraldo face ao desinteresse dos convidados pelo excerto musical que lhes propõe leva-o a ocupar o primeiro plano. O segundo encontra a tranquilidade na companhia das crianças que vêm visitá-lo para lhe ensinarem canções e novas palavras. É notável que, nas diversas cenas em que Kaspar recebe visitas após ter chegado a Nuremberga, quase sempre quando é um adulto que tenta aproximar-se da personagem principal, a montagem isola Kaspar, como

para significar a desconfiança que sente por aqueles cuja curiosidade é muitas vezes perversa, ao passo que quando são crianças a aproximar-se, planos de conjunto são utilizados para marcar a harmonia existente entre a figura central e os seus novos amigos.

Os anões de *Auch Zwerge Haben Klein Angefangen* não só têm o tamanho de crianças como também agem como figuras infantis em plena birra — o que é implicitamente anunciado no título do filme que joga com o duplo sentido da palavra «pequenos». Eles multiplicam os jogos e respondem a todos os perigos e figuras de autoridade com um riso constante, tão poderoso e obcecante que acaba por libertar-se da personagem que o produz, por deslizar e continuar muitas vezes em *off*. Da mesma forma, o trabalho documental de Herzog manifesta um interesse singular por figuras extravagantes e marginais que se comportam como crianças. No recente *The Cave of Forgotten Dreams (A Gruta dos Sonhos Perdidos, 2010)*, para o qual o cineasta alemão foi filmar em 3D as pinturas rupestres da gruta Chauvet em França, Herzog entrevista, por exemplo, utilizando um dispositivo que sublinha a puerilidade ao mesmo tempo ridícula e fascinante dos entrevistados, dois apaixonados pela Pré-História um pouco especiais: um perito em cheiros que tenta encontrar nas entranhas das rochas recentemente fissuradas o perfume dos primeiros tempos da humanidade, e um paleontólogo que passa os seus dias vestido com peles de animais, como na Pré-História, e que resolve utilizar frente à câmara a réplica de uma flauta arcaica, feita em osso, para tocar o hino americano.

O complexo tratamento dado por Herzog à infância nos seus filmes faz aparecer um ponto fulcral de divergência com a teoria poética rilkiana. Se, para Rilke, a infância corresponde a um estado de inocência incondicional, Herzog explora a ambivalência do regresso a um estado infantil, que permite readquirir um olhar singular e poético sobre o mundo, assim como uma obstinação corajosa mas que pode levar à cegueira e a uma loucura destruidora. Nas obras do cineasta alemão, a criança é de certa forma sempre monstruosa; pode revelar-se um monstro fascinante ou um monstro aterrador.

A violência anárquica do grupo de *Auch Zwerge Haben Klein Angefangen* torna-se rapidamente inquietante. O vento de revolta que sopra sobre as imagens

produz cenas de crueldade, contra os animais presentes no quintal da instituição (um porco é morto fora de campo, um macaco é atado a um crucifixo) e contra os mais fracos, os dois misteriosos anões cegos, cujo jogo inocente é destruído pelo grupo central, que penetra nos planos lentos e pacatos em que aparece a estranha dupla de cegos para os contaminar de um movimento e de uma fúria explosivos, num processo de contaminação que levará as duas personagens a agredirem-se. Timothy Treadwell, figura central do documentário *Grizzly Man* (2005), oferece, em paralelo, um exemplo da cegueira à qual pode levar um comportamento infantil, quando este se reveste de uma extrema puerilidade. Muitas sequências de *Grizzly Man* utilizam imagens filmadas pelo próprio Treadwell de ursos *grizzlies* numa reserva americana. Os comentários em *off* de Treadwell, em que o aprendiz de cineasta fala com os ursos como se estes fossem peluches, dando aos animais alcunhas ridículas, mostram que a puerilidade da personagem central o condenou a uma visão totalmente delirante e falsa dos *grizzlies* que pretendia amar e filmar, o que lhe custou a vida, pois Treadwell morreu atacado por um urso, levando Herzog a interessar-se pelo seu caso e pelas imagens que ele tinha filmado.

Aguirre der Zorn Gottes (1972) («*Aguirre a Ira de Deus*», numa tradução literal do belíssimo título original, que os distribuidores portugueses não souberam respeitar, ao preferirem estupidamente intitular o filme *Aguirre o Aventureiro*) e *Fitzcarraldo*, realizado dez anos mais tarde, formam um díptico: a personagem central é interpretada pelo mesmo actor, Klaus Kinski, e os dois filmes seguem uma epopeia semelhante através da selva sul-americana e dos seus rios. Aguirre, *conquistador* espanhol à busca de El Dorado, e Fitzcarraldo são duas figuras poéticas que podem ser aproximadas de crianças obcecadas por uma visão e um sonho, mas que conhecem um destino diferente. Aguirre faz progressivamente entrar a sombra da morte, do desespero e da decadência nos planos, torna-se implicitamente responsável pelo desaparecimento de todos os seus homens, e acaba por morrer. «Fitz» não consegue construir a sala de concerto com que sonhava, mas organiza na cena final a representação de uma ópera no barco em que viveu as suas aventuras, transformado em autêntico palco na sequência final. No seu famoso *Abécédaire*, Gilles Deleuze explica, numa releitura da filosofia de

Espinoza, que a alegria consiste para ele no facto de «preencher uma potência». Deleuze distingue assim a *potência*, que leva à alegria, do *poder*, nível mais baixo da potência, que pertence às paixões tristes. Aguirre e Fitzcarraldo ilustram cada um destes conceitos: por querer encontrar e conquistar El Dorado, o triste Aguirre procura uma forma de poder e está condenado às paixões tristes, enquanto o alegre e solar Fitzcarraldo procura apenas preencher a potência contida no seu sonho de construir um teatro de ópera no meio da selva. As duas personagens revelam as duas possibilidades oferecidas às secretas crianças das obras cinematográficas herzogianas: a busca alegre do preenchimento da potência ou a busca triste da conquista do poder. Neste aspecto, pelo humor de muitas sequências dos seus filmes, pelos desafios loucos que sempre se propôs para ter o prazer de conseguir superá-los, ou pelo menos de tentar, Herzog sempre teve uma prática cinematográfica baseada na alegria deleuziana.

O mundo dissemelhante

Num belíssimo livro intitulado *Rilke, la Pensée des Yeux*, Karine Winkelvoss identifica vários elementos importantes para perceber outras semelhanças entre as estéticas do poeta austríaco e do cineasta alemão. Segundo a leitura de Winkelvoss, um dos objectivos principais da obra rilkiana consiste na destruição da utilização lógica da linguagem e na luta em paralelo contra a *mimesis* tradicional. Rilke não procura evocar nos seus poemas ou romances um mundo tal como o vemos à nossa volta, mas um *mundo outro*, transformado e atravessado por uma instabilidade, uma Abertura essencial que faz aparecer o seu rosto misterioso. «É uma semelhança pensada, de acordo com a formulação de Georges Didi-Huberman, como um “drama — e já não apenas como o simples efeito de uma técnica mimética bem sucedida”» (Winkelvoss 2004: 87). Os filmes de Werner Herzog manifestam da mesma forma uma oposição constante à linguagem lógica e à *mimesis* tradicional, que abrem o tecido fílmico à instabilidade poética.

Numa das cenas do *Kaspar Hauser*, a personagem principal encontra-se por exemplo frente a um perito em lógica que lhe propõe um problema para determinar se Kaspar percebe as subtilidades da utilização da linguagem humana. A

composição carcerária do plano revela que, para Herzog, o perito procura trancar o protagonista numa prisão linguística que o levaria a ver e perceber o mundo como os outros homens, fazendo desaparecer a sua sensibilidade poética — uma armadilha evitada por Kaspar ao dar uma resposta que anula todo o raciocínio lógico do seu interlocutor. A personagem principal funciona globalmente como uma força de destruição da lógica e da utilização normal da linguagem. Kaspar aprende a falar mas limpa as palavras e frases do seu verniz de significado, para as libertar, atribuindo-lhes uma forma poética. De modo similar, no documentário *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* (1976), Herzog filma um estranho concurso nos Estados Unidos, o concurso nacional de animadores de leilões de venda de gado, no qual os concorrentes têm de falar o mais rápido possível. As acelerações violentas das suas falas, que se tornam incompreensíveis, desconecta o que dizem do seu objectivo utilitário inicial, transformando a linguagem em música e fazendo aparecer o que Herzog chama em *off* uma autêntica «poesia capitalista».

Como o protagonista de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke, as figuras centrais das obras herzogianas recusam ver-se ao espelho ou representadas de forma realista (ou supostamente realista). A anã *coquette* de *Auch Zwerge Haben Klein Angefangen* prefere contemplar a imagem parcial e deformada do seu rosto num espelho quebrado do que uma imagem nítida; Kaspar Hauser não suporta ver o seu reflexo na água de um barril; Fitzcarraldo e a sua amante extravagante, interpretada por Claudia Cardinale, riem-se frente a um quadro que os representa de modo demasiado académico. Mais do que isto, é a realidade em si que nunca é espelhada segundo as regras tradicionais da *mimesis*. As sequências de muitas obras do cineasta utilizam violentos desequilíbrios visuais e dissonâncias sonoras — patentes por exemplo no jogo de escala desproporcional entre o tamanho dos anões do filme de 1970 e os acessórios à sua volta, inicialmente previstos para adultos de tamanho normal, assim como nos gritos, risos e barulhos inquietantes do tecido sonoro — para criar um real grotesco, *aberto*, diria Rilke, *unheimlich*, diria Freud. Além disso, Herzog utiliza nos seus documentários diversos processos para *desterritorializar* e tornar inquietantemente estranhas as imagens da realidade. A intervenção da voz *off* do cineasta

em *Lessons of Darkness* (1990), realizado no Kuwait após a Primeira Guerra do Golfo, assemelha os planos do deserto a planos extraterrestres de outro «planeta do sistema solar». Os hipnóticos *travellings* de *Fata Morgana* (1971), completados em *off* pela leitura do texto sagrado de uma tribo sul-americana e por três canções de Leonard Cohen, transformam as imagens das paisagens africanas em miragens fascinantes.

Nas *Elegias de Duíno*, Rilke compara o poeta a uma figura animal e num poema de 1907 mais especificamente a um cão, por ter de tentar afastar-se da sociedade, da sua linguagem lógica e estéril, e da sua incapacidade de ver a beleza do mundo; só quando o poeta adquirir esse olhar animal os seus textos terão valor. Do mesmo modo, a cinematografia herzogiana sempre procurou imaginar o que são a Natureza e a espécie humana quando contempladas por animais — pelas melancólicas iguanas de *Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans (Policia sem Lei, 2009)* ou pelo crocodilo albino da sequência final de *Cave of Forgotten Dreams*. Com estes mundos olhados através de olhos animais, mundos alheios, estranhos e perturbantes, Rilke e Herzog substituem assim ao nosso olhar não um mundo que corresponde aos nossos desejos ou que obedece às nossas tentativas de controlo habituais, mas um *mundo mais livre* e, por isso mesmo, *mais autêntico*.

Referências

- RILKE, Rainer Maria. 1937. *Lettres à un Jeune Poète*. Paris: Grasset.
WINKELVOSS, Karine. 2004. *Rilke, la Pensée des Yeux*. Paris: PIA.

COLABORADORES

ADRIAN MARTIN

Professor de Estudos Fílmicos na Universidade Goethe (Frankfurt) e na Universidade Monash (Melbourne). Publicado internacionalmente, foi traduzido em mais de vinte línguas, e colabora regularmente com as publicações *Die Filmkrant* (Holanda) e *Caiman* (Espanha). É autor de sete livros (*Phantasms, Once Upon a Time in America, Raúl Ruiz: Magnificent Obsessions, The Mad Max Movies, Last Day Every Day, What is Modern Cinema?, Mise en scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*) e é co-editor das revistas online *Lola* e *Screening the Past* e dos livros *Movie Mutations* e *Raúl Ruiz: Images of Passage*.

AMÂNDIO REIS

Licenciado em Estudos Portugueses e Lusófonos e mestre em Estudos Românicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Enquanto Bolseiro de Doutoramento FCT, frequenta o PHDCOMP — Programa Internacional de Doutoramento em Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa, Universidade Católica de Lovaina, Universidade de Bolonha), onde desenvolve um projecto de investigação centrado no conceito de conhecimento na literatura do fim do século XIX, incidindo o seu estudo, mais especificamente, sobre obras de Henry James, Guy de Maupassant e Machado de Assis. Investigador do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL, pertence à comissão editorial da revista electrónica *Falso Movimento*.

CLARA ROWLAND

Coordenadora do projecto «Falso Movimento — estudos sobre escrita e cinema», é Professora Auxiliar no Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora do Centro de Estudos Comparatistas da mesma instituição. Desenvolve o seu trabalho nas áreas da Literatura Brasileira, da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes. O seu livro *A Forma do Meio. Livro e Narração na Obra de João Guimarães Rosa* foi publicado em 2011 pela Unicamp (Brasil).

EMÍLIA PINTO DE ALMEIDA

Conclui o doutoramento em História da Arte, especialização em Teoria da Arte, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tendo beneficiado de uma bolsa da FCT. É, desde Janeiro de 2011, mestre em Filosofia, especialização em Estética, pela mesma instituição, onde se licenciara em Estudos Portugueses e Lusófonos, em Janeiro de 2008. No âmbito da sua

investigação e da sua formação, leccionou várias sessões de seminários em algumas instituições universitárias, nomeadamente na FCSH, onde foi co-responsável pela organização de cursos na Escola de Verão, desde 2011. Co-organizou, a partir de 2012, os seminários e o posterior ciclo de conferências «Estética e Política entre as Artes» (Culturgest, 2014). Entre outras actividades, prefaciou também o catálogo de diversas exposições.

FERNANDO GUERREIRO

Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Director do Centro de Estudos de Teatro da mesma instituição. Para lá de artigos sobre literatura e cultura francesas dos séculos XVII a XIX (do Classicismo às Luzes e ao Romantismo), tem escrito sobre a problemática da Representação na pintura, na fotografia e no cinema (nomeadamente as relações entre Fernando Pessoa, o grupo de *Orpheu* e o cinema). Publicou, entre outros, os livros de ensaios *Monstros Felizes — La Fontaine, Diderot, Sade, Marat* (2000), *O Caminho da Montanha* (2001), *O Canto de Mársias — por uma poética do sacrifício* (2001), *Italian Shoes* (2005), *Teoria do Fantasma* (2011) e *Cinema EL DORADO — Cinema e Modernidade* (2015).

GUILLAUME BOURGOIS

Professor de estudos fílmicos na Universidade de Grenoble 3 — Stendhal. Autor de uma tese de doutoramento sobre as ligações entre o cinema de Manoel de Oliveira, a poesia de Fernando Pessoa e vários filmes de Jean-Luc Godard, trabalha principalmente sobre o cinema português, as obras de Godard e o cinema moderno americano (Orson Welles, Nicholas Ray). Publicou um livro de análise do filme *O Estranho Caso de Angélica* (*Angelica!*, De L'Incidence éditeur, 2013).

HAJNAL KIRALY

Doutorada em 2008 na Universidade Eötvös Lóránd, Budapeste, Hungria, foi investigadora de pós-doutoramento da FCT no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras de Lisboa. As suas áreas de investigação incluem teoria dos *media*, intermedialidade e re-mediações literárias. É autora de um livro publicado na Hungria (Koinónia, Cluj, 2010): *Könyv És Film Között. A Hűségelven Innen És Túl* (*Entre Livro e Filme. Além do Discurso da Fidelidade*). Outras publicações importantes incluem ensaios nos volumes *Media Borders: Multimodality and Intermediality* (ed. Lars Elleström, 2010), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* (ed. J. Bruh, A. Gjelsvik e E.F. Hanssen, 2013), *Words and Images on the Screen* (2008), *Film in the Post-Media Age* (2012) e *The Cinema of Sensations* (editados por Ágnes Pethö).

JOANA MATOS FRIAS

Professora Auxiliar no Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. É membro da rede internacional de pesquisa «LyraCompoetics» e do grupo «Poesia e Contemporaneidade» (Universidade Federal Fluminense), e pertence à direcção da Sociedade Portuguesa

de Retórica. Tem desenvolvido o seu trabalho nas áreas da Poesia Portuguesa e da Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea, dos Estudos Comparatistas e dos Estudos Interartísticos. Co-organizou, com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós, a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010). Em 2014, publicou a colectânea de ensaios *Repto, Rapto*.

JOANA MOURA

MA, SUNY Stony Brook, 2011; BA, King's College London, 2008. Obteve o grau de Mestre em Literatura Comparada pela State University of New York at Stony Brook e é agora doutoranda na mesma instituição. É bolsista de doutoramento da FCT e o título da sua tese é *Mistranslation and the Mis-uses of Literary Authorship: The Example of Peter Handke*. Além disso, é membro do Centro de Estudos Comparatistas, onde integra os projectos «Literatura-Mundo Comparada» e «MOV — Corpos em Movimento: Itinerários e Narrativas em Tradução». Os seus principais interesses de investigação são a teoria da tradução literária, as literaturas alemã e austríaca do século XX e o cinema de expressão alemã do pós-guerra, com especial enfoque na obra de Peter Handke.

JOSÉ BÉRTOLO

Licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde também concluiu o mestrado em Estudos Comparatistas com uma tese sobre representação em François Truffaut. Desenvolve o seu doutoramento, com uma bolsa da FCT, no PHDCOMP — Programa Internacional de Doutoramento em Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa, Universidade Católica de Lovaina, Universidade de Bolonha). É investigador do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL.

LUÍS MENDONÇA

Licenciado em Comunicação Social (curso pré-Bolonha) pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa (ISCSP-UTL). É mestre em ciências da comunicação sob a orientação do Professor Doutor João Mário Grilo, na especialidade de cinema e televisão, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Iniciou em 2010 o curso de doutoramento, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), na mesma área e na mesma faculdade, no Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens — CECL, sob orientação da Professora Doutora Margarida Medeiros. Organizou vários ciclos de cinema e debates e realizou a curta-metragem *Lugar/Vazio* em 2010, filme mostrado no festival Panorama e estreado na Cinemateca Portuguesa. É fundador e redactor regular do *site* de cinema *À pala de Walsh* e do blogue *CINEdrío*.

MARIA FILOMENA MOLDER

Filósofa e Professora Catedrática aposentada da Universidade Nova de Lisboa. Tem-se dedicado sobretudo à Estética, tendo como autores de afinidade Goethe, Kant, Wittgenstein, Nietzsche e Benjamin. Publicou *O Pensamento Morfológico de Goethe* (1995), *Semear na Neve* (1999), *Matérias*

Sensíveis (2000), *A Imperfeição da Filosofia* (2003), *O Absoluto que Pertence à Terra* (2005), *Símbolo, Analogia e Afinidade* (2009), *O Químico e o Alquimista* (2011) e *As Nuvens e o Vaso Sagrado* (2014).

MÁRIO JORGE TORRES

Professor Associado no Departamento de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, docente de cadeiras nas áreas de, entre outras, história do cinema, cinema português, cinema inglês, cinema norte-americano, cinema e literatura, melodrama cinematográfico e literatura norte-americana. Investigador do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, onde coordena o projecto «(Re)escrito no vento — o melodrama entre as artes». Foi crítico de cinema no jornal *Público*, co-organizou o volume *Concerto das Artes* (Campo das Letras, 2007) e editou *Não Vi o Livro, Mas Li o Filme* (Húmus, 2008).

PEDRO EIRAS

Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto, investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, membro da rede internacional de pesquisa «LyraCompoetics». Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura e outras artes, como *Esquecer Fausto* (2005, Prémio Pen Clube Português de Ensaio), *A Lenta Volúpia de Cair* (2007), *Tentações* (2009), *Os Ícones de Andrei* (2012), *Constelações* (2013) ou *Platão no Rolls-Royce* (2014).

RITA BENIS

Mestre em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontra-se a finalizar uma tese de doutoramento sobre a figura do argumento cinematográfico como área de contaminação entre os universos da literatura e do cinema (Manoel de Oliveira e João César Monteiro). Integra a equipa do projecto «Falso Movimento — Estudos sobre Escrita e Cinema». Leccionou «Argumento Cinematográfico» na licenciatura de Estudos Artísticos (Artes do Espectáculo), da FLUL. Trabalha em cinema, desde 2000, como assistente de realização e argumentista — colaborou, entre outros, com Teresa Villaverde, Inês Oliveira, António Cunha Telles, Vincent Gallo e Catherine Breillat. Os seus interesses de investigação abrangem a literatura, o cinema e a filosofia.

ROSA MARIA MARTELO

Professora Associada com agregação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Como áreas de investigação tem privilegiado as poéticas modernas e contemporâneas, a literatura portuguesa e a literatura comparada (estudos interartísticos). Coordena, com Paulo de Medeiros, a rede internacional de pesquisa «LyraCompoetics» e a revista electrónica *Elyra*. Integra o grupo de pesquisa «Poesia e Contemporaneidade» (Universidade Federal Fluminense). Co-organizou, com Joana Matos Frias e Luís Miguel Queirós, a antologia *Poemas com Cinema* (2010) e publicou, entre outros, os livros de ensaios *A Forma Informe — Leituras de Poesia* (2010) e *O Cinema da Poesia* (2012).

SONIA MICELI

Estudante de doutoramento em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2011 obteve o grau de mestre em Estudos Comparatistas pela Universidade de Lisboa, com uma tese sobre a obra em prosa do escritor e antropólogo angolano Ruy Duarte de Carvalho. Na sua tese de doutoramento, continua a estudar a obra deste escritor, em conjunto com a do brasileiro Bernardo Carvalho. Os seus interesses de investigação incluem a literatura brasileira contemporânea, os estudos interartes (cinema e literatura), as relações entre literatura e etnografia e os estudos sobre literatura e paisagem.

SUSANA NASCIMENTO DUARTE

Investigadora do Instituto de Filosofia da Nova, onde concluiu o seu doutoramento com a tese intitulada *O Figural no Cinema: Articulações e Disjunções do Visível e do Dizível*. Integra a equipa do projecto «Falso Movimento — Estudos sobre Escrita e Cinema», do Centro de Estudos Comparatistas. Colabora com a *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*, como editora da secção de Entrevistas. É docente na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, onde lecciona as disciplinas de Estudos de Arte, Estudos de Arte Contemporânea e Projecto de Som e Imagem.

TIMOTHY CORRIGAN

Professor de Estudos Fílmicos na Universidade de Pennsylvania. O seu trabalho de investigação tem incidido maioritariamente no cinema moderno norte-americano e nos cinemas internacionais contemporâneos. No âmbito dos estudos de adaptação é um dos editores de *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies*. Publicou vários livros, entre os quais *Writing About Film, Film and Literature: An Introduction and Reader*, *Critical Visions: Readings in Classic and Contemporary Film Theory* e *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*.

TOM CONLEY

Professor Abbott Lawrence Lowell no Departamento de Línguas Românicas e Estudos Visuais da Universidade de Harvard. Os resultados das suas investigações são referências importantes no estudo das relações entre escrita e cinema, nomeadamente os livros *Film Hieroglyphs* (1991) e *Cartographic Cinema* (2007). Publicou ainda, entre outros, *The Graphic Unconscious in Early Modern French Writing* (1992), *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France* (1996) e *An Errant Eye: Poetry and Topography in Early Modern France* (2011). Em 2014, co-editou com T. Jefferson Kline *A Companion to Jean-Luc Godard*.

A ESCRITA DO CINEMA: ENSAIOS

organização

Clara Rowland

José Bértolo

ensaios

Adrian Martin

Amândio Reis

Clara Rowland

Emília Pinto de Almeida

Fernando Guerreiro

Guillaume Bourgois

Hajnal Kiraly

Joana Matos Frias

Joana Moura

José Bértolo

Luís Mendonça

Maria Filomena Molder

Mário Jorge Torres

Pedro Eiras

Rita Benis

Rosa Maria Martelo

Sonia Miceli

Susana Nascimento Duarte

Timothy Corrigan

Tom Conley

