

Materialidades da Literatura



Vol. 5.1 (2017)

ISSN 2182-8830

‘Vox Media: O Som na Literatura’

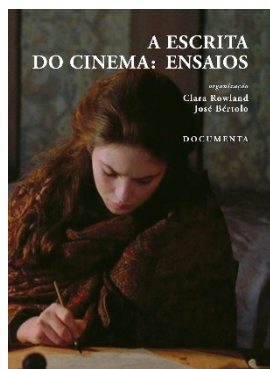
Oswaldo Manuel Silvestre e

Felipe Cussen (orgs.)

Escrever sobre Cinema, Escrever no Cinema, Escrever o Cinema

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA

Universidade Estadual de Londrina



Clara Rowland e José Bértolo (eds.), *A Escrita do Cinema: Ensaaios*, Lisboa: Documenta, 2015, 335 pp., ISBN: 978-989-8618-97-9.

“**E** escrever já era fazer cinema, porque, entre escrever e filmar, há uma diferença quantitativa, não qualitativa”, afirmou Jean-Luc Godard, em 1962, em entrevista publicada no número 138 dos *Cahiers du Cinéma*. *A Escrita do Cinema: Ensaaios*, organizado por Clara Rowland e José Bértolo, ocupa-se, de certo modo, dessa “diferença quantitativa” (ou fenda) que existe entre a escrita e o cinema. O livro insere-se em certa tendência dos estudos comparatistas, voltada à materialidade dos *media*, atuando de modo a expandir a relação cinema-literatura para além da mera adaptação, e os vinte ensaios que o compõem apontam as mais variadas possibilidades de aproximação entre o cinema e a literatura ou, para ser mais preciso, entre o cinema e a escrita.

Surgida no âmbito do projeto de investigação *Falso movimento – Estudos sobre Escrita e Cinema*, do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, desenvolvido entre 2012 e 2016, sob coordenação de Clara Rowland, a revista em linha *Falso Movimento* tornou-se um espaço de debate privilegiado para as reflexões em torno do binômio escrita-cinema. O projeto rendeu duas publicações impressas: *Falso Movimento: Ensaios sobre Escrita e Cinema*, organizado por Clara Rowland e Tom Conley, e publicado pela editora Cotovia, em 2016, e este *A Escrita do Cinema: Ensaaios*, publicado pela editora Documenta. Enquanto o primeiro trazia ensaios inéditos produzidos a partir do projeto, *A Escrita do Cinema* é uma versão revisada

dos ensaios publicados ao longo dos três números da revista. Conforme diz Clara Rowland, na introdução do livro, a preocupação do projeto voltava-se aos mais diversos desdobramentos da relação entre palavra e imagem:

[...] 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, gêneros 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 (8).

Fora da estrutura serial da revista, o livro 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” (8-9). As quatro seções são respectivamente: “Antes e depois da imagem”, “Figuras 1: cinema e poesia”, “Figuras 2: materialidades da escrita no cinema” e “Literatura e cinema: refracções”.

O ensaio que abre a primeira seção, “Ler com Marie-Claire”, é uma homenagem a Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, falecida em 2007, na qual Tom Conley comenta o legado da autora à teoria do cinema, bem como a recepção de sua obra. Conley chama a atenção para o *modus operandi* analítico de Ropars-Wuilleumier: trabalhar apenas um segmento do filme – a inscrição signíca do próprio título – e, com isso, lançar luz sobre todos os elementos que o compõem. Ainda seguindo a noção norteadora desta primeira parte do livro, Adrian Martin, em “Corredores: descrição, redescricao e análise em três críticos de cinema exemplares”, dedica-se à atividade crítica de John Flaus, de Shigehiko Hasumi e de Frieda Grafe. Os três manteriam em comum, segundo Martin, o fato de que sua escrita visa “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” (44). Com efeito, o que se observa na escrita dos três autores elencados por Martin é uma tentativa de verter a imagem fílmica em palavra. E algo semelhante se passa nos textos de Manny Farber, que é objeto do terceiro ensaio, “Para lá do problema da linguagem: Manny Farber e a escrita de cinema como boa prática”, de Luís Mendonça. Farber, avesso à tradição hermenêutica, intencionaria uma crítica como criação – quase no sentido barthesiano –, além de lograr “pôr o movimento, o gesto, o olhar, o grão da imagem e do som no centro de sua actividade” (57) – em suma, a superfície, o concreto, o tátil, a própria materialidade do cinema. Para Mendonça, tal crítica é um “exercício pagão de vivificação do visto”, uma vez que é capaz de “*fazer rever* a obra na sua presença impossível num texto” (51). Os dois ensaios que fecham a primeira seção, “*Vai e vem*,

uma figura ao centro do texto”, de Rita Benis, e “Afinidades electivas: *A Repetição* de Peter Handke e *As Asas do Desejo* de Wim Wenders”, de Joana Moura, diferentemente dos anteriores, voltam-se à tensão entre escrita e imagem nas obras de João César Monteiro e Wim Wenders, respectivamente, analisando como se dá a passagem do roteiro ao filme, constituindo o que Moura chama de “gesto que vai da palavra à imagem e da imagem à palavra” (96).

Os ensaios da segunda seção têm como objeto as relações entre cinema e poesia. Em “O poético como manifestação do figural cinematográfico”, Susana Nascimento Duarte articula o conceito de figural de Jean-François Lyotard à fotogenia de Jean Epstein a partir da leitura de Philippe Dubois da curta-metragem *La tempête*, de Epstein. O figural no filme seria aquilo que dá a “ver cinematograficamente o informe, o inapreensível, o instável, o imaterial” (110). Proposta diametralmente diferente, porém ainda pondo em relação poesia e cinema, é a de Pedro Eiras, que, em “Luiza Neto Jorge: do poema como grande plano”, analisa o poema “Filmagem” tendo em vista como o objeto erótico descrito no poema guarda semelhanças com o Real laciano evocado nos filmes pornográficos. Joana Matos Frias, em “*O corpo em câmara lenta caindo* (depois do filme fez um poema)”, analisa poemas da poeta brasileira Marília Garcia em que filmes são aludidos implícita e explicitamente. Contudo, mais que simples referências intertextuais, tais poemas, segundo Frias, obedeceriam ao mesmo regime estético dos filmes que os inspiraram. Cumpre assinalar que o risco de tal abordagem é recair no puro exercício ecrástico ou na correspondência mecânica entre os expedientes cinematográficos e poéticos, e isso tanto da parte da poeta quanto da analista. Na mesma esteira dos ensaios anteriores, Emília Pinto de Almeida, em “Acusar a marca de uma passagem: breves notas suscitadas por *Autografia: Um Retrato de Mário Cesariny*”, debruça-se sobre o filme-documento de Miguel Gonçalves Mendes sobre Cesariny lançado em 2004. O filme seria uma espécie de testemunho do poeta que sai de cena, tornando o espectador um voyeur da intimidade desvelada de Cesariny na iminência de sua morte. Já “Reconstructing Whitman: para uma revisita de *Manhatta* de Paul Strand e Charles Sheeler, poema cinematográfico modernista”, de Mário Jorge Torres, mostra como os poemas de Walt Whitman servem de inspiração para a composição dos planos de *Manhatta*. Segundo Torres, a própria poesia de Whitman “encontra-se no centro deste labirinto intercultural, onde as artes e as linguagens mais diversas se interseccionam em constante recomposição”, sendo, por isso, “um poderoso poema cinematográfico” (167). Ou seja, Whitman aproximar-se-ia do cinema, e Strand e Sheeler teriam como matriz o texto literário. Todavia, tal como o ensaio de Frias, “Reconstructing Whitman” recai em analogias entre o registro cinematográfico e a poesia de Whitman, do tipo, um plano corresponderia a determinado verso, sem considerar as especificidades materiais e operativas de cada um dos *media*.

A terceira parte do livro, “Figuras 2: materialidades da escrita no cinema”, é, sem dúvida, a mais interessante dentre as quatro para se refletir sobre

questões relacionadas aos modos de inscrição da palavra na imagem. Em três dos ensaios, a carta é o centro da discussão: “Cartas no ecrã: a representação da correspondência escrita em adaptações de *Amor de Perdição*”, de Hajnal Kiraly, “*L’Histoire d’Adèle H.*: apontamentos para uma cartografia da efabulação”, de Amândio Reis, e “Ser sombra entre sombras: inscrição e circuito no cinema de Pedro Costa”, de Clara Rowland. Se Kiraly busca paralelos em duas adaptações de *Amor de Perdição* e enfatiza a importância das correspondências para a diegese, e Reis desvela as *potências do falso* do filme de Truffaut e vislumbra uma análise quase psicanalítica da personagem, Rowland, por sua vez, busca por uma configuração do “literário sem literatura” e mostra como os filmes de Pedro Costa analisados confrontam a escrita com a materialidade do próprio cinema (207). Fernando Guerreiro propõe, em “Caligrafia e hieróglifo: a imagem do cinema em *Herói*, de Zhang Yimou”, uma análise sobre como os ideogramas chineses estão refletidos não apenas na superfície do filme de Yimou, mas em sua própria estrutura. Contudo, o excesso de notas de rodapé e o uso demasiado de parênteses tornam-se obstáculos à leitura e, ademais, ressentem-se de uma conclusão que esclareça as hipóteses aventadas. Finalmente, Maria Filomena Molder, em “*Estudo de caso: Joris Ivens, Une Histoire de Vent* (filmado entre 1984-1988, ele morre um ano depois)”, realiza um longo exercício ecrástico do filme de Joris Ivens muito próximo da decupagem.

Por fim, a seção que encerra o livro, “Literatura e cinema: refracções”, estrutura-se de maneira assaz interessante, porquanto o primeiro ensaio, “Adaptações, refracções e obstruções: as profecias de André Bazin”, de Timothy Corrigan, é uma espécie de farol teórico a iluminar os outros quatro ensaios da seção. A partir de André Bazin, Corrigan demonstra que o campo das adaptações evoluiu e complexificou-se junto ao desenvolvimento do próprio cinema, porquanto as adaptações têm “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” (265). É seguindo tal imperativo que Rosa Maria Martelo, em “Livros, filmes, metalepses”, observa como a metalepse da literatura é transposta ao cinema, ao passo que “Realidades escritas: Borges e Cronenberg”, de José Bértolo, busca parentesco entre os ensaios filosófico-literários que constituem a obra de Jorge Luis Borges e o modo como David Cronenberg levanta as mesmas questões formuladas por Borges em *eXistenZ*. Não se trata, portanto, de adaptação *stricto sensu*, mas sim de tematizar os limites entre ficção e realidade por meio de *media* diversos. Já Sonia Micelli, em “Escrita e narração em *Horas Más* e *O Veneno da Madruga-da*”, mostra como o filme de Ruy Guerra é fiel ao romance de García Márquez na medida em que o trai, isto é, ao atualizar as questões do romance à especificidade do cinema. O último ensaio do livro, “‘Todos os dragões das nossas vidas’: elementos da estética rilkiana em diversas obras fílmicas de Werner Herzog”, de Guillaume Bourgois, tal como o ensaio de Bértolo, é

uma interessante proposta de análise da obra herzogiana, a despeito da arbitrariedade da aproximação. Isso porque parte das célebres cartas de Rilke enviadas ao jovem poeta Franz Kappus e tenta, a partir daí, formular uma estética rilkiana aplicando-a depois aos filmes de Herzog. De fato, tanto faz que seja Herzog ou qualquer outro cineasta a ser visto à luz de Rilke, assim como qualquer outro poeta poderia vir a propósito para se refletir sobre a obra herzogiana. Em todo caso, não obstante a arbitrariedade da comparação, o ensaio permite repensar os horizontes das interações entre cinema e literatura para além da adaptação.

Ainda que pese certa irregularidade dos ensaios que o compõem, *A escrita do cinema: ensaios* vem a dar continuidade a uma nova onda dos estudos comparatistas entre cinema e literatura/escrita que visa, mais do que investigar o fenômeno das adaptações, compreender a relação entre os dois *media* a partir do estudo de suas materialidades e das mais diversas formas de interação entre eles, o que Clara Rowland desenvolveu durante o projeto *Falso movimento*. Uma vez que se trata de ensaios já publicados em linha e de maneira serial, o fato de terem sido agora organizados no suporte impresso evoca inclusive a questão central do livro: a inscrição da palavra escrita no filme, e do filme na palavra escrita. Mas tal processo de mediação já é abordado ao longo dos ensaios e, se nem sempre as soluções são satisfatórias, o simples fato de se colocar a questão da escrita do/no cinema é digno de atenção.

© 2017 Gustavo Ramos de Souza.

Licensed under the [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).