

FRICÇÕES

Vera Casa Nova
UFMG

RESUMO

Este ensaio tenta aproximar em termos escriturais o cineasta e o escritor, a partir da noção de *graphos* (texto/imagem) enquanto inscrição de signos.

PALAVRAS-CHAVE

leitura-escritura, literatura e cinema, afinidades

Quelles directions peuvent prendre
les écritures? Toutes les directions.

Roland Barthes

A mulher dá alguns passos. Percebe que a direção tomada conduz a uma mesinha do lado da janela e acelera, vai ligar uma lâmpada debaixo de um abajur. Um fecho de luz violeta vai bater no preto da mesinha. Agora o grupo mesinha — poltrona — abajur — mulher espelha-se nitidamente no vidro. O resto do escritório está na sombra. A mulher levanta e desaparece nessa sombra, em direção à sua mesa.¹

Texto literário ou texto fílmico? Esse texto, extraído de *O fio perigoso das coisas...*, de Antonioni, apresenta idéias para possíveis filmes transformadas em contos escritos. Qualquer um pode ver nessa narrativa um roteiro, uma sinopse de um filme. Numa página ou numa película é o olhar que é flagrado como *graphos*.

“Um diretor que escreve, não um escritor”, diria o próprio Antonioni, ao que Barthes retrucaria imediatamente com seu conceito de *écriture* — “prática significante de enunciação na qual o sujeito ‘se coloca’ de uma forma particular”,² a nos apontar que o importante é o gesto.

Qualquer que seja a opção a seguir, percorre em cada uma delas uma conotação específica, que as caracteriza e as relaciona à criação. Em cada uma a assumpção de uma responsabilidade textual reconhecida por leitores ou espectadores. Leitura/escritura que cada um realiza diferentemente.

Criadores de imagem de uma maneira geral, esses sujeitos tratam de um desembaraço do imaginário, de uma liberação do corpo. Um processo de criação, que envolve, entre outros elementos, um estar à distância, um invadir, um estranhar, que se manifesta através do jogo de signos, num regime a ser administrado pelo leitor/espectador. Uma poética que atravessa o *graphos*, desde sempre recalcado no signo

¹ ANTONIONI. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*, p.24.

² BARTHES. *Le plaisir du texte*, p.55.

cinematógrafo. Processo de significância que envolve o pensamento-imagem ou a imagem-pensamento.

Fazer cinema, fazer literatura estaria assim na vertigem do pensamento semiográfico; suportes diferentes de escritura que se suplementam e cujas conseqüências se multiplicam.

Percorrendo os sentidos na história dessas artes, essas práticas nos revelam que cada suporte escolhido constrói formas e estilos através da mutação dos seus instrumentos, ou seja, quando as rupturas da discursividade acontecem.

No movimento da criação artística as formas se superam, se ultrapassam. Assim, a narrativa literária que impregnou a narrativa fílmica teria em Peter Greenaway um momento de ruptura, exemplarmente pensado em *Pillow book* (O livro de cabeceira).

Devido a seu caráter de agenciadora de variados e múltiplos signos, a narrativa aproxima essas duas artes, fazendo com que elas se imbriquem e transponham seus limites.

O primeiro estágio do cinema, portanto, é o automovimento da imagem. Aconteceu de isso se realizar num cinema de narração. Mas não era obrigatório. Há um manuscrito de Noel Burch essencial sobre este ponto: a narração não estava compreendida no cinema desde o início. O que levou a imagem-movimento, isto é, o automovimento da imagem a produzir narração, foi o esquema sensório-motor. O cinema não é narrativo por natureza: ele torna-se narrativo quando toma por objeto o esquema sensório-motor.³

Nascido para mostrar e não para contar, o cinema cai na armadilha da representação e faz da imagem cinematográfica um processo discursivo que faz do signo uma representação, um efeito de real, uma analogia, uma semelhança.

O processo de “tradução” tanto do autor quanto do leitor/espectador se realiza pela imagem que se “dá a ver” e por aquela que nos olha.

Discursividade cuja retórica da imagem apresentou e em muitos casos ainda apresenta uma construção de sentidos própria ao sistema ideológico capitalista da época, culturalmente absorvido pelo cinema e também pela literatura de representação “clássica”. A indústria cultural pode ter feito avanços tecnológicos soberbos, mas sua discursividade mantém-se dentro de uma retórica do século XIX.

A literatura, por sua vez, produziu, em termos narrativos, outras formas discursivas. Outras retóricas “rasgavam” essa conformidade ideológica. Exemplo do *Nouveau Roman*. Do verbal ao visual, o autor Robert Bresson mostra uma outra concepção de imagem. Não há espaços inteiros. Tudo é fragmento. A narrativa se prismatiza. São pedaços, cujas conexões não são determinadas pelo autor-diretor, mas pelo espectador perplexo. Nesse casamento, bem ao gosto da década de 40, Bresson tem como roteirista Jean Giraudoux em *Anjos do pecado* (1943); *As senhoras do Bois de Boulogne* (1945) faz uma leitura de um conto de Diderot; “O diário de um cura do campo” é leitura de um romance de Bernanos. Suas imagens rompem seus limites. Sua poética fílmica se assemelha aos processos poéticos de outras artes.

Jean-Luc Godard, na década de 60, excede nas disjunções. O filme deixa a narrativa romanesca do século XIX, da linearidade, da representação mimética, do desejo de verdade, e “rasga” a conformidade para aceder às experimentações visuais que “influenciarão” toda a geração presente e futura.

³ DELEUZE. *Conversações*, p.153.

Transgredir as formas e os estilos. Literatura e cinema traçariam uma verdadeira antropologia das formas visuais. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, concretismo e neoconcretismo, para citar somente alguns, sem esquecer do *som* (música) que acompanharia essa ruptura do pensamento e das imagens.

Essas duas artes teriam realizado no século XX uma prática epistemo-crítica⁴ das narrativas e das imagens, ao fornecerem signos para serem lidos/vistos através do que se vê, e mostrando também que o que se vê não é simples, devido a processos de subjetivação que combinam diferentemente esses mesmos signos.

Para a imagem de arte não haveria mais limites. Movendo-se no tempo e no espaço, essas imagens permitiriam mesmo que a travessia física entre as artes acontecesse. Textos sobre textos, corpos sobre corpos construindo ou desconstruindo “arquivos audiovisuais”.

Tomemos um exemplo: parece-me que o expressionismo concebe a luz nas suas relações com as trevas, e essa relação é uma luta. Na escola francesa do pré-guerra é muito diferente: não há luta, mas alternância; não só a luz é ela mesma movimento, mas há duas luzes que se alternam, a solar e a lunar. É muito próximo do pintor Delaunay. É anti-expressionismo. Se hoje um autor como Rivette se vincula à escola francesa, é porque ele reencontrou e renovou completamente esse tema das duas luzes. Ele extraiu daí maravilhas. Ele não só está próximo de Delaunay, mas em literatura, de Nerval. É o mais nervaliano, o único cineasta nervaliano. Em tudo isso, evidentemente há fatores históricos e geográficos que atravessam o cinema, colocam-no em relação com outras artes, fazem-no sofrer influências e também exercê-las.⁵

Aproximam-se pelas imagens, desdobram-se pela linguagem. Uma arte percute em outra, para Deleuze, ou um texto gera outro texto, para Barthes. Assim Glauber cita dialogando com Faustino em *Terra em transe*, Bressane cita e re-cita Machado de Assis ou Pe. Antônio Vieira num processo de leitura intertextual e de geração de novos textos. Seja na literatura ou no cinema esse processo põe em movimento as duas artes, dialetizando a visualidade e tornando os textos indissociáveis.

Cineasta? Escritor? Diretor? Poética de autores? Autores que mostram experiências vividas, sonhadas ou inventadas. Modos variados de narrativa, concepção de espaço, estilo de iluminação, códigos de representação das ações, paixões, desejos, sentimentos. Jogos variados dentro de cada época e cultura.

Autores aqui vistos como sujeitos em movimento que se encontram pela (e na) página ou pelo (e no) fotograma com seus espectadores, no sentido da construção de um deslocamento que permita a apreensão dos sentidos, da significância, ou do próprio gesto de poesia pelo leitor/espectador.

No texto fílmico ou no texto literário é no descontínuo, o que ultrapassa o sentido, onde a escritura se agarra, e que faz o corpo existir na linguagem. Trata-se daquilo que Mallarmé chamou de “universal reportagem”. Ettore Scola, por exemplo, em seu filme *O Baile* mostra como o gestual é cinema e, simultaneamente, cena teatral.⁶ As artes se atravessam num movimento indiferenciado.

⁴ O termo é de W. Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*.

⁵ DELEUZE. *Conversações*, p.66.

⁶ CASA NOVA. *O Baile ou a disseminação*, p.174.

É o devir descontínuo do signo que caracteriza uma poética literária ou fílmica. Tradutor ou leitor-cineasta, escritor, diretor, enfim o “scriptor” faz das páginas um filme ou do filme páginas. Chaplin, Griffith, Murnau ou Keaton para citar alguns exemplos, ou ainda Jacques Tati, Stanley Kubrick, Alain Resnais, Rossellini, Antonioni, Ingmar Bergman, Pasolini, J. Ford, De Sica. E, mais recentemente, Wim Wenders, Almodóvar, Manoel de Oliveira. Entre nós se instalam exemplarmente Mario Peixoto, Humberto Mauro, Glauber Rocha, Joaquim Pedro, Bressane. A tela é um quadro, Kurosawa o mostrou. Princípios poéticos que fazem do texto fílmico um espaço discursivo cuja historicidade e subjetividade tornam-se indissociáveis.

O texto literário também realiza essa indissociabilidade. Não há espaço para citar tantos exemplos. Indissociabilidade que é presente também, como me referi anteriormente, a nomes de autores. É o que Philippe Lacoue-Labarthe lembra ao dizer que “a poesia de Celan é um diálogo com o pensamento de Heidegger, isto é, no essencial, no que esse pensamento era diálogo com a poesia de Hölderlin”.⁷

O diálogo, a citação, tornam-se metáforas de uma relação bastante pertinente entre literatura e cinema, da mesma forma que entre poesia e filosofia. Esse diálogo, esse atravessamento entre as artes poderia gerar o que Arthur Omar diz em entrevista:

As artes não se comunicam? Sim. Mas apenas através de espelhos, ou sinais de fumaça. Ou seja, à distância. Através da montagem, da combinação, elas passam a reagir entre si, mas sem se confundir. Não acredito na música das cores, nem em romances escritos em linguagem cinematográfica. Meu trabalho é regido pelo princípio do atrito, que produz a fagulha...⁸

Esse atrito, essa fagulha, mostram a fecundidade e a tensão dos textos (literário e fílmico) que por natureza dialogam com a imagem, com sua potência significativa e nômade.

Aproximações “escriturais” que acontecem por serem aventuras do pensamento. Aventuras que envolvem negação, experiências interiores, exercícios de subjetividade geradora de sentido, formas e aparições variadas. Movimento que o ato escritural permitiria por ligar-se às pulsões do corpo e às produções mais sutis das artes.

Aproximações que são possíveis devido às afinidades do gesto, do prazer, do corpo e sua história, pois

a escritura/leitura se expande ao infinito, compromete o homem, seu corpo e sua história; é um ato pânico, cuja única definição certamente é o que não pára em lugar nenhum.⁹



⁷ LABARTHE citado por MESCHONNIC. *La rime et la vie*, p.171.

⁸ ARTHUR OMAR. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*, p.37.

⁹ BARTHES. *Le plaisir du texte*, p.68.

ABSTRACT

This paper tries to approach, in writting terms, the movie-director and the writer, through the notion of *graphos* (text/image) as inscription of signs.

KEY-WORDS

reading-writting, litterature and movie, affinities

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONIONI, M. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 2000.
- CASA NOVA, V. O Baile ou a Disseminação. In: FONSECA, M. N.; OLIVEIRA, L. C. *Ensaaios de semiótica*. Belo Horizonte: FALE / UFMG, v. 28/30, 1994.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- MESCHONNIC, H. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989.
- OMAR, A. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.