

# FALAR, VER, FABULAR

Maurício Salles Vasconcelos  
UFMG

## RESUMO

Inspirado na filmografia de Jean Eustache, este ensaio focaliza seu trabalho sob os signos da fala, da visão e da fabulação, estudando, também, o romance *Damien*, de Lucile Laveggi, baseado na vida e nos filmes do cineasta.

## PALAVRAS-CHAVE

fala, visão, cinema, literatura

De onde vem a matéria fabulativa do cinema? A literatura ainda se mostra como a principal provedora das imagens? Quando a força da narratividade afirma-se nas seqüências de cinema mais impactantes e conseqüentes, ocorre por obra de uma formulação especificamente visual? Ou haveria a ênfase numa imagem do literário veiculada pelos filmes, na negociação de um aval culturalmente mantenedor do *padrão de qualidade* que sustenta a indústria em nome de uma certa concepção de arte?

Em contato com o arsenal cinematográfico contemporâneo, reportável à multiplicidade dos formatos e de sua difusão, torna-se essencial destacar o onipresente vínculo à configuração técnica/tecnológica em que os diversos módulos fílmicos (dos mais longos aos mais instantâneos/simultâneos) são produzidos e do qual se valem como dado inerente à fabulação neles articulada. Tal vínculo inscreve-se materialmente nos filmes e explicita-se dos modos mais variados, a ponto de se dizer que cada filme nada mais difunde do que o relato nascido de suas implicações materiais — cada filme conta o modo como é produzido (já assinalou Godard), essa é a sua *história*.

A inevitável aderência aos meios de produção de imagens fica ainda mais realçada quando se observa o momento presente em sua sincronia com as transformações dos códigos relativos à visão, aos modos de pensar e processar conhecimento, e com a redefinição dos espaços da arte. Dimensionamentos e instrumentações na ordem do *ver cinema*, que se efetivam no primado da *féerie* tecnotrônica e do entretenimento massivo, inesgotável, monitorado em “gêneros” e segmentos de público, sejam por obra do horror ou do sexismo, do filme-para-riir ou de culto à violência, quando não é o caso da reverência ao estetismo, sob o lastro do *literário*, do *romanesco*, largamente distribuído pelas corporações de imagens. Tudo parece, porém, mais intensificado em torno das dimensões do *falar, ver e fabular* quando são revistos certos momentos da realização cinematográfica nos quais o debate em torno da escrita e da utilização da palavra como substrato do fazer conceitual-instrumental dos filmes põe em discussão a imagem como empreitada industrial, como empresa maquinadora de ficções prontamente legíveis e codificadas, mesmo aquelas provenientes de uma concepção roteirística bem acabada, inspirada em peças literárias, comprometidas com a *griffe de arte*.

## EXSCRIÇÕES

Serão, justamente, as imagens que consolidam a precisão do foco sobre uma era vislumbrada e traduzida por sua irredutibilidade tecnológica, no apogeu de uma verdadeira cultura do olhar, tal como culmina neste agora? Pode concentrar-se no único *take* da culturalização imagética o filme que continua a ser feito para além de uma idéia majoritária e administrada de cinema? Será justamente uma imagem ou a própria narratividade que poderá recompor seu texto, seu enquadramento no interior do cinema, depois da instituição do livro e de seu fim — legado de ruptura e invenção que a literatura moderna faz circular, desde o século XIX, em coexistência com o surgimento do cinema —, fornecendo ainda elementos numa época de imagens de síntese?

Quando se confronta já, no raiar do século XXI, com a possibilidade do *fim do cinema* — ou, senão, de certas condições materiais, produtivas e criativas que timbraram seu artesanato até a linha de montagem altamente capitalizada e difundida, dentro de um circuito já delineado de indústria, mercado e audiência —, o que pode subsistir da ordem do narrativo nesse meio hibridizado com os códigos da escrita e da fala, assim como sucede com seus enlaces plásticos, arquitetônicos, midiáticos — todo um espectro cultural, enfim, que conta sua história entre-séculos? Ou, melhor, de que narratividade se trata, qual é a fábula (a) final, num universo de códigos e senhas de acesso a um repertório não-linear de imagens e fontes de informação/conexão?

\*

Ao tratar da inscrição produzida pela literatura, Jean-Luc Nancy, tendo o pensamento em Blanchot, observa que sua possível essência, sua visibilidade são dadas pelo que excede as marcas de uma *presença*. Por outro lado, “*o ser de sua existência não é o inapresentável: apresenta-se exscrito*”.<sup>1</sup> Segundo o filósofo, não há lugar próprio da linguagem nesse espaço em que a escrita, para irromper seu traçado, nascido da impossibilidade e da incerteza (entrando no território da ensaística blanchotiana), desapropria os traços identitários, específicos de um “campo de expressão” e de um enquadramento na catalogação/sucessão bibliográfica. Seu processo externaliza-se até a *exscrição*, que vem a ser a prática sempre nascente de cada livro, de cada texto criado, entendida como produção complexa e cruzada pelos códigos da representação, mas subsistente apenas pelo esvaziamento da linguagem da fala e do livro.

Não é uma voz pessoal que se enuncia — um autor internalizado pela fala altaneira, languageira do estilo. Nem a linguagem, como se existisse autonomamente, traz por escrito a lei do literário, a reger uma descorporificação típica do “homem de letras”. Só vale, no domínio de risco constituído pela palavra fabulada em livro, o que se expõe exscrituralmente. No ver de Nancy, que lê Bataille (*Madame Edwarda*, em especial, e o foco dado por Blanchot neste e em outros escritos do *espaço literário*), ao criar suas nomações

a palavra “exscrito” exscrive nada e escreve nada; realiza um gesto impensado para indicar o que pode ser apenas escrito, no pensamento sempre incerto da linguagem. “Permanece aí a nudez da palavra ‘escrever’”, escreve Blanchot, que compara tal nudez à de Madame Edwarda.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> NANCY. *The birth to presence*, p.339.

<sup>2</sup> NANCY. *The birth to presence*, p.339.

É exatamente Blanchot, em “Parler, ce n’est pas voir”, um dos muitos ensaios dialógicos de *L’entretien infini*, que questiona a existência de uma palavra reveladora, dotada do poder irradiador da visão. Ele se debate em torno da palavra dissociada da emissão da “verdade”, do referendado do Logos, ao mesmo tempo em que se mostra inquietante (frisa ele), não conformada a algum desígnio metafísico pelo revés da obscuridade:

— Palavra clara, se a palavra claridade deixa de ser a propriedade das coisas visíveis, mas audíveis, não tendo ainda nenhuma relação com a luz. A claridade é a demanda do que se faz entender claramente no espaço da ressonância.

— A custo uma palavra, ela não descobre nada.

— Tudo nela é descoberto sem se descobrir.

— (...)

— Uma palavra tal que falar não seria mais desvelar através da luz. O que não implica que se queira buscar a felicidade, o horror da ausência do dia: mas, pelo contrário, ater-se a um modo de “manifestação” que não seja aquele do desvelamento-velamento. Aqui, o que se revela não se libera à visão, nem se refugia tudo na simples invisibilidade.<sup>3</sup>

Palavra e ressonância criam, no entendimento de Blanchot, um elo que não atende mais à supremacia do *dizer* e ao acesso transcendente à visão, à descoberta do *fiat lux*. Atuam num circuito onde o *ver* faz-se, a um só tempo, conector e diverso ao processo enunciativo e ao trânsito do diálogo, da escuta: “*não expõe nem esconde, mas indica*”<sup>4</sup> um modo de manifestação pelo qual os índices da visibilidade, sem supressão de seus traços distintivos, não se separam do desvio de origem produzido — tal como define o pensador de *L’entretien infini* — pela *palavra plural*. Palavra própria a uma linguagem rompida com os ditames do sistema óptico, no qual se fundamentou a *ratio* ocidental, em pleno dissenso com a idealidade e a anterioridade de um Verbo superior “do qual nossas palavras humanas seriam a imperfeita imitação”.<sup>5</sup> Blanchot nada pacifica acerca do paradoxo constitutivo da *torção original*,

onde se concentra a diferença de que todos os modos de falar, até a dialética, procuram fazer uso para clarificar, para distender o emaranhamento: palavra-silêncio, palavra-coisa, afirmação-negação; esses com os quais vivem todos os enigmas falados por trás de toda linguagem que se fala.<sup>6</sup>

O *ver* no cinema parece próximo da palavra debatida por Blanchot, na conversação infinita e plural que ele mantém até hoje com a radicalidade dos autores literários e as referências matriciais do pensamento. É o que ocorre quando são observadas certas filmografias, concebidas pelo poder da fala, sem perda alguma da intervenção sobre os modos de conceituar e produzir a imagem, caso de Jean Eustache, um cineasta tomado aqui como, talvez, um dos “últimos autores” de filmes, quer pela postura vivencial de um sujeito investido do desejo de assinatura sobre sua experiência num determinado contexto e na passagem do tempo, quer pelo projeto escritural em que se encontra envolvido. A

<sup>3</sup> BLANCHOT. *L’entretien infini*, p.41.

<sup>4</sup> BLANCHOT. *L’entretien infini*, p.44.

<sup>5</sup> BLANCHOT. *L’entretien infini*, p.45.

<sup>6</sup> BLANCHOT. *L’entretien infini*, p.44.

autoria é, aqui, mencionada, pensando-se, certamente, no lastro da tradição deixada pela *Nouvelle Vague* (Eustache pertence, na verdade, a uma geração imediatamente posterior aos realizadores reconhecidos pelo exercício duplo de crítica e criação engendrado em torno dos legendários e sobreviventes *Cahiers du cinéma*).

Eustache poderia ser revisto agora não exatamente por conta dos elementos de autoria e artesanania buscados em seu trabalho, indiciando, assim, dados de essencialidade, contornos de uma soberania sobre o saber e a palavra específicos da realização cinematográfica, “cultivada” sob a sombra de uma provável vanguarda francesa, discorrida acerca da *verdade da arte* (considerando-se o meio, não só cinematográfico, do qual ele provém). E, sim, por lançar, vivamente, discussões ainda não concluídas, quando se declara o fim de certo modo de pensar e fazer cinema, por tudo que ainda pulsa na continuidade das imagens que continuamos a assistir em variadas modulações, pelos pontos de intersecção com a escrita, a voz, a narrativa e a fábula amplificada — por culto e pela cultura — do cinema.

## CINEMA E FINITUDE

Meu interesse em focalizar o cinema de Eustache é o de fazê-lo em contraponto com a ficcionalização produzida por Lucile Laveggi na narrativa *Damien*, livremente baseada na figura e nos últimos anos de vida do diretor de *Mes petites amoureuses*. O que se revela curioso no misto de romance, biografia e documento cultural realizado por Laveggi é a ausência de qualquer menção ao modelo a partir do qual se constrói o personagem Damien (de um modo bem diferenciado, aliás, daquele que promoveria o comércio de tantas biografias e tantos filmes inspirados em celebridades do livro e do cinema). Não há qualquer índice, mesmo extratextual (nada consta na contracapa, não há “orelhas”, nem apresentação), a assinalar as referências do empreendimento recriador. A informação corre subterraneamente de que se trata de uma narrativa “inspirada” em Jean Eustache, cineasta mítico, “maldito” — como observou Raymond Bellour —, suicidado pela *sociedade do espetáculo* (para usar um refrão cada vez mais contemporâneo em torno do ensaio clássico e da imagem de Guy Debord, tal como ocorre na França de agora), pelos rumos que o cinema tomou, já no fim dos anos setenta, sem muita chance para a promissora e ininterrupta *política dos autores*, na qual emergiram filmes essenciais como *La maman et la putain*.

O grande espaço dedicado à fala nas produções de Eustache não se mostra apenas como o desdobramento do papel desempenhado pela discursividade, pelas marcas reservadas à palavra, à conversação até os planos intelectivos mais altos, como se nota na prática de precursores como Rohmer, por exemplo (vejam-se as tramas filosóficas de *La collectionneuse*, filme guiado por uma leitura aguçada de Rousseau, e do pascaliano *Ma nuit chez Maud*). Em Godard, sobretudo, pode-se acompanhar o itinerário de uma verdadeira invenção enunciativa, em variadas direções: da *poiesis* (*Pierrot Le Fou*) à política, através de acirradas guerrilhas verbais, incluindo todas as potências contidas na fala, todas as dicções possíveis ou não a um filme, dentro e fora dos circuitos destinados ao cinema.

A presença de Eustache torna-se inevitável quando se pensa nesse legado trazido com a *Nouvelle Vague* e no que hoje transformou-se em marca da cinematografia francesa — um cinema falado, mais “cabeça” do que conceito encorpado no tecido sensorial/experimental construído pela rede multiplicadora do processo fabulador, guiado

simplesmente pelo peso unilateral de imagens pretensamente “cultas”, “conceituais” ou mesmo, num esforço contrário, “vivenciais”, amparadas pela mentação, em registro direto e essencialista, de uma “verdade” cinematográfica alcançada pelo livre discorrer da palavra e por seu poder esclarecedor.

*Une sale histoire* (1977), um dos últimos filmes de Jean Eustache, pode ser visto (e ouvido) como uma grande cerimônia fabuladora. Rodada em duas versões (uma explicitamente encenada e outra aparentemente documental), a “história suja” limita-se ao tempo de sua narração: duas *apresentações* — ambas elaboradas para serem exibidas juntamente — do evento ocorrido à volta de um buraco encontrado, ao acaso, no WC masculino de um bar, que permite o flagrante do banheiro feminino sob um ângulo jamais visto por qualquer homem ou mulher, onde o sexo é percebido numa frontalidade capaz de tornar íntima e autônoma sua presença para além do molde composto e ocultado pelo corpo humano (e mais suas carapaças e conjunções morais, ideológicas). As duas faces (a encenada e a documental) da mesma narrativa contêm um único texto e tentam esgotar-se no exercício da fala enquanto dura sua emissão episódica, com seu tanto de anedota e de *história com moral* (para dizer juntamente com a poética de Ana Cristina César).

O penúltimo filme de Eustache lida com os interditos e com tudo o que continua a torná-los apenas percorridos e não visualizados por aqueles (um grupo de ouvintes formado basicamente por mulheres e mais a figura do diretor Eustache, esfumada, de perfil, tal como se dá na versão documental) que participam do ato comandado por Jean-Nöel Picq, um amigo do diretor. A ele cabe a incumbência de atuar como narrador do conto-matriz, por ter presenciado *in loco* a cena do WC (é assim que ele se apresenta e, nesse sentido de confissão “escancarada”, o filme toma seu compasso) ou por, simplesmente, tê-la imaginado (observando-se a existência da outra versão, que conta com um ator profissional como Michel Lonsdale e com o crítico/diretor francês Jean Douchet, ocupando a função de encenador no *opus* declaradamente ficcional da “história suja”) como uma célula de repercussões éticas e eróticas, montada sobre a palavra e a visão cabíveis ao âmbito do cinema.

Por um lado, *Une sale histoire* consegue atingir a ferida da civilização através do ângulo rebaixador permitido pelo WC dos homens, cujo acesso ao sexo impensável, irrevelado das mulheres, dá-se pela postura mesmo de rebaixar-se, de encolher-se ao nível dos dejetos e resíduos de um banheiro para que se torne possível a visão. Por outro, o filme de Eustache indis põe-se com os códigos da visibilidade *mainstream*, chegando a ser feita uma referência à *morte do pequeno teatro pornô*, quando do fechamento do “buraco”, assim que é deflagrado o caráter voyeurístico da ida ao WC por meio de filas intermináveis de homens. Pois é sobre o cinema, com suas salas encerradas, seu fantasma de sexo nas trevas e a iniciação no mistério da arte e da experiência, traduzível como lei controlada por um mercado avassalador, que a história de Eustache se detém (ele cria excitação por cima da engrenagem viciosa e perversa que promove a circulação das imagens, na época em que vieram à luz títulos de *cinema de arte*, de um canto a outro do mundo, envolvidos com a dissecação do erotismo, como *O último tango em Paris* e *O império dos sentidos*, época em que, também, estabilizavam-se, saindo da clandestinidade, a produção e a exibição de fitas pornôs).

É, claramente, sobre as direções tomadas pela atividade cinematográfica, compreendida num todo, que o cineasta se ocupa, tendo, num *front*, a exploração

comercial e, no outro, a mediania do produto “artístico”, embalado pela legibilidade das imagens, pela “competência técnica” e pelo bom ajustamento roteirístico — tal como ele declara em algumas das entrevistas concedidas nesse período, que vem a ser o de seus últimos anos de existência. *Une sale histoire* acaba por levar esse quadro a um ponto extremo de provocação e reviravolta, já que aqui tudo não sai da fala, mas, ao mesmo tempo, flui pela contra-corrente da conversação autoral francesa e seu *soft-cabeça* (ou *porno-chic*, como se dizia em 77). Eustache pega *hard* no que se relaciona a pensamento, palavra e sexualidade, e isso sem exibir nenhuma explanação conteudística (vamos dizer, filosófal) ou pornográfica para tocar no ponto quente e perigoso que ameaça o discurso da cultura sustentado pela ilustração transgressiva de imagens (as mais interdidas que sejam). Nunca se falou tanto — apenas por meio de uma única história (simplesmente narrada) — e se incursionou tanto nos mecanismos do desejo, assim como nas articulações que tornam o cinema uma prática, para quem o faz e o assiste, centrada no que concedem a visão e a superioridade da palavra conceitualmente traçada para o alcance da revelação (o nunca visto, o não-permitido do sexo).

*Une sale histoire* produz um efeito similar ao de Bataille em *L'histoire d'oeil*, ao provocar um ingresso excessivo e irreversível no erotismo quanto mais é desmaterializada e tornada opaca até a invisibilidade sua descrição desmedida, de modo a inseminar a lógica do contágio e do descontrole naqueles que nutrem o circuito cultuador da sexualidade com suas imagens e falas barradas, para fora de seus objetos fixos e reincidentes. E passa, ao mesmo tempo, pela ética sadiana (o texto de *Une sale histoire* alude à destruição da moral imperante de modo a ser erguida uma outra, movida à altura do plano do desejo). Fornece a entrada nesse espaço exclusivo, excrescente, sem dele sair, e sem que seja jamais visto. Paralisa-se e inquieta-se nesse “buraco” — construído, certamente, antes de tudo (assim diz o texto em suas duas versões), antes do próprio banheiro, que parece ter sido moldado à sua preexistência. Erotiza, ao destruir o controle da propagação libidinal unicamente através da fala: um buraco ou pêndulo situado entre um e outro regime de signos (parafrazeando aqui os pensadores de *Mille plateaux*), entre o tudo que é dito — de forma a se incrustar como a única superfície acessível ao cinema — e o nada que se passa a ver (uma instigação inquietante, inconclusa, mesmo depois de finda a experiência de se estar numa platéia).

Lucile Laveggi, quando constrói, em sua narrativa, a imagem do cineasta, sem que nada seja explicitado sobre seu nome e o de suas realizações, deixa-se guiar por esse movimento pendular desbravado por *Une sale histoire*. Assim como ela constata que o protagonista de seu texto, nomeado como Damien, não quis modificar sua estética, inspirada em diferentes diretores como Guitry, Renoir e Bresson, quando passa a sofrer a pressão niveladora dos valores mercadológicos da produção cinematográfica — “*Ele sempre pensou que um personagem, no cinema, exprime melhor sua verdade através de artifícios ou de uma teatralidade deslocada por olhares e palavras*” —,<sup>7</sup> o livro recriador do percurso de Jean Eustache extravaza os limites da biografia, desviando seu foco do modelo aparentemente reconstituído pelo trabalho da memória e da homenagem.

Não obstante os *flashes* de intimidade do cineasta, possível apenas para quem

---

<sup>7</sup> LAVEGGI. *Damien*, p.86.

experimentou uma real afetividade em sua companhia, como aqueles tomados no “apartamento-caverna” (onde ele purgou, surpreendentemente, a inviabilidade do seu projeto fílmico após o reconhecimento obtido com o sucesso de *La maman et la putain*), com todo um detalhismo a respeito de seus hábitos (como o da entrega irrefreável ao uísque mal iniciado o dia), *Damien*, na verdade, não quer dar nenhuma palavra final sobre as circunstâncias que conduziram Eustache a um suicídio que até hoje perturba seus contemporâneos (basta ver como Philippe Garrel continua a mencionar a importância e o choque da perda do cineasta, frisando seu nome e seu percurso como dados indelévels para a compreensão sobre o que se produz e se filma no presente). Seu interesse está muito mais em captar alguns gestos finais de Eustache, à maneira de uma projeção de cenas, apreendendo a partir daí sua ressonância, do que em *dizer* algo que revele ou faça detonar o entendimento sobre uma trajetória plena de intensidade, rapidamente encerrada. Não à toa, a imagem que dele permanece, anterior ao relato de seu funeral, é a do claustro no quarto/caverna/cinema, como um lugar-limite, sem-retorno, inalcançável por palavras, seja as de conforto ou aquelas de reverência memorial:

As paredes de seu quarto são inteiramente cobertas por fotos de atrizes em preto e branco: Jean Harlow, Ava Gardner, Françoise Arnoul (...). Não é a desordem que me angustia, é a atmosfera de caverna com todas essas fotos coladas sem o menor espaço em branco. Elas parecem nos impedir de olhar para o futuro, lançam-nos para um tempo congelado.

Eu o convido para retomar o sol e a rua, mas tento mesmo é esconder meu mal-estar a Damien. Tento convencê-lo que sua crença órfica é absurda, que “o reino dos mortos” não existe, que não há nenhuma mensagem para ser aguardada, que ele deve parar de viver trancado e atentar para sua depressão.

Sinto que ele não me escuta, minhas frases o agradam por alguns instantes, ele me sorri com um ar doce como se quisesse mostrar que não perdeu sua paciência com uma representante do mundo dos vivos.

Eu começo a me dizer que não posso fazer nada por ele, bem no fundo de mim, não sinto mais desejo de confortá-lo.<sup>8</sup>

A força do relato de Laveggi, escrito de forma direta e emocionada, aparentemente muito simples, guardando, contudo, um planejamento ficcional bem disposto em termos de *cronotopia*, é percebido no abandono da psicologização dos eventos que fizeram e finalizaram o trajeto do cineasta. Seu testemunho, por mais que traga à tona o lugar da cena problemática e mortal de Eustache, quando visto na privacidade, esbarra aí, nesse ponto “*sem o menor espaço em branco*”, forrado, fotogramado pelo entorno cinematográfico de uma existência pulsante de energia, capaz de fazer da rua um espetáculo memorável de efusão e epifania (como se dá na maior parte de seus filmes, desde o primeiro, *Les mauvaises fréquentations*, seguindo a tendência urbana da *Nouvelle Vague*, até o emblemático *La maman et la putain*); dotada de disposição para celebrar os signos solares, tal como filma em *Mes petites amoureuses* os lugares abertos, naturais (ao sudoeste da França, onde nasceu). O que a escrita parece “revelar” — a cena obsedante do suicida — não se esgota como o *leitmotiv* de Eustache ou do livro, sendo necessário que se desvie

---

<sup>8</sup> LAVEGGI. *Damien*, p.74-5.

o olhar para o verdadeiro cerco formado pelas imagens de cinema nessa “caverna” onde o tempo da luz e da ação encontra-se congelado.

*Damien* mostra ser impossível a escrita sobre um cineasta como Jean Eustache, nesse viés afectual/testemunhal promovido por uma de suas amigas/amantes, sem que venha à tona a “*décalage*” — à qual a própria Laveggi refere-se — dos olhares e das palavras entre o que se diz, o que se vê e o que se encena. Considerando-se que esse cinema trabalha com a lógica da anedota, pelo que contém, subrepticamente, de moral ou espiritual, tal como o *koan*, bem humorado microrelato *zen* (o que pode ser notado na configuração anti-exemplar de *Une sale histoire*, mas, também, em *Les mauvaises fréquentations*, filme de estréia, trazendo ambos o revés do paradoxo com relação a seus entretchos “sujos” e “mal comportados”), e, também, com o conto iniciático (*Le Père Noël a les yeux bleus*), o romance de aprendizagem (*La maman et la putain*, *Mes petites amoureuses*) e a “literatura de transgressão” (*A história do olho* no cinema ou Sade — *Une sale histoire*), o transcurso de J.E. — da mesma forma que a composição de *Damien* — parece encerrar um sentido de fábula, ou, melhor, não pode ser separado de sua complexidade fabulatória.

Nessas produções marcadas pela oralidade — através de uma narração estrita (*Une sale histoire*), da conversa desabrida travada nas ruas e nos apartamentos tipicamente parisienses (*La maman et la putain*), ou ainda por meio do comentário sobre imagens da arte (como acontece no curta *Le Jardin des Délices de Jérôme Bosch*) e da fotografia (*Les photos d’Alix*) —, o que mais se imprime é a busca narrativa de Eustache. Se a fala fundamenta seu cinema, apontando, ao mesmo tempo, para referenciais literários, o mais interessante é observar o caráter da narratividade peculiar ao cruzamento feito entre o registro das falas e as formas escritas já consolidadas (anedota espiritual, conto moral, *bildungsroman*, escrita erótica), sendo daí desentranhado um modo escritural que não vem, essencialmente, do cinema ou da literatura, mantendo-se nesse ponto insolúvel que é, também, um fator de força e de singularidade.

Quando Bellour contrapõe o método deleuziano de ver/montar/fabular o cinema àquele da semiótica, deixa claro o dado combinatório-narrativo contido nas menores seqüências, nas mínimas instâncias fotogramáticas, diferentemente das determinações redutíveis à formulação lingüística, da forma como Christian Metz abordava a “linguagem fílmica”. Como nota Bellour, ao comentar o modo romanesco-filosófico-cinematográfico da construção feita por Deleuze em *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, as combinações próprias à narratividade<sup>9</sup> ficam esclarecidas, também, no que se refere a um realizador como Eustache, sendo presentificados todos os traços da dimensão mista com os quais escreve a ficção cinematográfica.

O cinema e a escrita escapam do empenho funcional das traduções dadas transparente e especificamente por meio de um encadeamento entre os planos visuais e os verbais. Enfrentam a conjugação de signos e estratos discursivos refratários à articulação da palavra, por mais testemunhada que seja (caso de Eustache, uma espécie de documentarista da ficção desdobrada de sua experiência afetiva e dos eventos cotidianos de seu tempo; trilha que Lucile Laveggi persegue no seu duplo de romance e registro), feita em função de uma imediata correspondência imagética, como se tudo

---

<sup>9</sup> BELLOUR. *L'entre-images 2*, p.148.

fluísse para o registro de um *take*, munido de uma prévia e eminentemente escrita preparação roteirística.

Paralelamente à constatação da importância do trabalho do cineasta, seu ato suicida paira como um signo indestrinchável e contagiante no decurso de *Damien*. Após o plano congelado no apartamento-caverna, em que se lê a figuração melancólica e finita do cinema como educação sentimental e ato criador, independente da máquina mercantilista, a narradora do romance assiste, depois de anos, a uma sessão de cinema (e o filme é *Vent de la nuit*, de Garrel, um cineasta muito próximo de Eustache, tão importante e tão inadaptado quanto ele). A seqüência cronológica sofre um salto. Instala-se, de modo perturbador, no presente, sendo engendrada, porém, “*como se o tempo não tivesse escoado*”.<sup>10</sup>

O trajeto de Eustache não é nada linear, evita ser concluído como se tratasse de uma indisposição *maudite* e sem-saída ante o organismo veiculador de imagens para a fruição dos olhos e de códigos reguladores do imaginário. O filme-Eustache continua para além do relato de vida testemunhado por *Damien*.

Às vezes, vejo Damien em meus sonhos, ele me persegue na rua Champollion, de calção. Calções, seria bem a última coisa que ele poderia possuir.

Esta manhã, não consegui dissipar uma impressão penosa, eu tinha acabado de sonhar que Damien estava morto, que ele vivia num reduto, escondido em seu apartamento da rua dos Batignolles. Era como se o tempo não tivesse escoado.

Me senti sozinha e mal no espaço de meu apartamento, em Paris. Tive vontade de me vestir e sair. Fui até o banheiro para tomar uma ducha bem fresca, fiquei olhando para o vidro e repeti pelo menos três vezes: “Já faz mais de vinte anos que ele está morto, mais de vinte anos, mais de vinte anos”.

É o fim do filme, a luz acende-se na sala.

Sentada diante de mim, uma senhora gorda e morena vira a cabeça, ela chora. Os espectadores, não mais que uma dezena, dirigem-se para a saída. Paro por alguns instantes no hall para olhar as fotos em preto e branco que estão expostas: Pasolini, Jean-Luc Godard, o ator Jean-Pierre Léaud... Há, também, uma foto de Damien que não parece ser dele, uma foto mal tirada. É um pequeno museu do cinema francês enquanto ele parece vivo.<sup>11</sup>

O livro continua, pois não encontraria fôlego narrativo se apenas testemunhasse uma história secreta de vida, desvelada até o suicídio. A agonia no apartamento-caverna revela-se maior do que uma metáfora arqueológica do cinema — pensando-se aqui em Platão ou em Freud, de modo a se penetrar na genealogia do pensamento e do Ocidente ou nas indeterminações do humano, exposto na sala de projeções analíticas.

Como compreender o gesto de Damien? O álcool, a fadiga, o tédio não explicam tudo. Sem dúvida, ele estava esgotado, o menor ato da vida cotidiana, levantar-se, vestir-se, tornou-se um muro posto diante dos seus olhos, intransponível. A repetição dos dias, ele devia sentir como uma máquina infernal. Mas nem todos os deprimidos se suicidam. Sobre seu leito de mártir, Damien deve ter antecipado as mudanças do tempo: a avalanche das imagens, a toda-onipotente televisão.

(...)

---

<sup>10</sup> BELLOUR. *L'entre-images 2*, p.81.

<sup>11</sup> BELLOUR. *L'entre-images 2*, p.81-2.

Estranho fogo-cruzado da representação do tempo nos cérebros, no momento em que Damien começou a se recolher, a viver recluso, todo mundo começou a retornar para casa, em seus apartamentos, cada um em seu lugar, nada de misturas, de sobressaltos, de modo a se permanecer em forma, ativo para o dia. Damien, ele mesmo, não retornou, não quis se mover, permaneceu só, em pane, em face da ausência do seu desejo de continuar.

(...)

Saio do café em direção ao boulevard Saint-Germain para caminhar um pouco. É suficiente apenas alguns meses sem vir até aqui para que as boutiques tenham sido mudadas, substituídas por outras maiores, mais frias. Em Paris, Londres, Nova York ou Tóquio, os mesmos estilistas concebem as mesmas decorações minimalistas brancas, azuis-cinza, cinza-azuis. A abundância das mercadorias exibidas não é mais necessária, o desejo de comprar tornou-se simples como um reflexo.<sup>12</sup>

O romance incide no *corpus* da cultura, na cinematização disseminada pelas órbitas do sistema-mundo, por meio da circulação indiscriminada de imagens e da ordenação de seus códigos ideológicos. Nem tudo se resume na exibição, na formatação féérica das imagens. É o que o livro acaba por constatar, fazendo com que o projeto de Jean Eustache, aparentemente mumificado nos museus e clubes de cinema, reapareça com o poder de ganga, irrompendo como germe e gênese pelo impasse irrecusável que aponta diante da fácil transparência e traduzibilidade do universo majoritariamente mecanicista das imagens-de-síntese, até o momento, circunscrito a um uso instrumental. Pois, sem a incursão na opacidade, nos trajetos interrompidos e complexos do pensar, narrar e ver no cinema, nenhuma técnica só por si sustenta uma revolução.

Steven Shaviro, ao comentar a leitura incisivamente contemporânea feita por Blanchot em torno dos códigos da visibilidade, interferentes não apenas no espaço da literatura, mas, também – de acordo com o estudo introdutório contido em *The cinematic body* — no campo da criação cinematográfica, ele faz notar que, em detrimento da alusão a uma ausência superior — compreendida num plano ontoteleológico —, os instrumentos destinados à visão deixam de ser entendidos com uma função representacional. No cinema que ainda subsiste através da construção imagética, emancipada do controle e da onipresença tecnicistas, a linguagem deixa de atuar como adequação entre *visão* e *palavra*, vivendo da força de uma disjunção radical entre estes dois pólos. Deixa de se amoldar pela nova naturalização perceptiva capitaneada pela máquina-cinema, sem recair nas filigranas de uma pura e “mentada” verbalidade (num contraponto possível à *imagerie* que passa, tantas vezes, como índice da visualidade própria ao cinema). É bem o que se depreende da cinematografia de Eustache, tomada aqui como um ponto vital e gerador de potencialidades entre o ver e o falar, para bem longe do ideário da transparência, da congruência e da “limpeza” narrativamente formatáveis à disposição dos *media*. Como nota Shaviro, em total acordo com o pensamento de Blanchot e com o que produziu o diretor francês, em seu cinema radicalmente falado:

Nosso olhar é suspenso (...) em sua estranheza, à parte de todo o conhecimento representado. (...) Ao mesmo tempo em que a voz, fora do que se vê na tela, comenta, em sua irredutibilidade, as significações humanas e suas instrumentalidades...<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> BELLOUR. *L'entre-images 2*, p.84-8.

<sup>13</sup> SHAVIRO. *The cinematic body*, p.29.

Falar, talvez, venha a ser um modo outro de ver, do como Jean Eustache expõe as instrumentações do olhar no cinema, assim como torna explícitos os usos da imagem, de forma a desbravar fontes impensadas de irrupção e projeção — pluralizadas e irresolúveis —, de voz, imagem e narrativa. Não por acaso, Laveggi possibilita tal alcance em torno de J.E., ao baralhar as ordenações do tempo no interior da era da culturalização, da cinematização generalizada. Para dizer com Jean-Luc Nancy, sua ficção — em acordo com o cinema experimentado no ato e na sombra de sua luz particular, tal como se ouve, vê e, também, se lê, através de Eustache — exscreve o todo das inscrições culturais como se fossem expostas na efemeridade das superfícies visíveis (vitrines ou monitores que se auto-refratam, onde se espelham tão-somente seu poder de negociação e o pertencimento às esferas legisladas, permitidas).

O encerramento da narrativa de Laveggi deixa-se contaminar pelo influxo de imagens que ultrapassam o raconto acerca do cineasta. Deixa-se tomar, também, pela confluência com os signos do cinema, lidos e reinventados ao modo de uma narração, tal como consta do livro-chave sobre a arte do século XX, assinado pelo pensador Gilles Deleuze, entendido por Bellour como “*um de seus romances históricos*”,<sup>14</sup> pelo fato dele oferecer, à maneira de romancistas como Balzac, Zola e Proust, “*um modelo de desenvolvimento de espécies, de famílias, de grupos, de indivíduos*”,<sup>15</sup> apresentando uma qualidade de classificação romanesca, que lida com “*entradas e saídas de personagens, tomadas sobre a órbita e as ações de dramatis personae*”.<sup>16</sup>

A praça da Sorbonne está invadida por jovens turistas. Eles bebem coca nos terraços dos cafés antes de fazer compras de T-shirts no boulevard Saint-Michel e de cartões postais representando quadros de Egon Schiele, no centro Beaubourg.

Nas vitrines da maior livraria da praça, obras de filosofia recentes estão em liquidação. (...) Sobre a porta de vidro, não havia observado que está colada com esparadrapo uma matéria de jornal fazendo o elogio de um Túmulo de Deleuze, uma obra coletiva que acaba de aparecer.

Para ilustrar o artigo, há uma foto em cores: Deleuze, de costas, marchando com uma bengala no jardim de sua casa de campo. É uma foto que foi tomada antes de seu suicídio, num novembro, como Damien, mais de dez anos depois dele. Deleuze (...) tem o ar fatigado, é o que se vê em sua nuca, dá as costas para o mundo.

Entro de novo na livraria para comprar esse Túmulo.

“É necessário encomendar por correspondência, me diz um vendedor, você quer que eu forneça o código postal?”<sup>17</sup>

Filmar não é exatamente ver, não diz respeito apenas ao que se apresenta como imagem. Falar não indica tão-somente a convergência entre voz, texto e pensamento. Fabular não se trata de uma pura empresa narrativa. O cinema permanentemente intrigante de Eustache e a escrita de *Damien*, mostrada de modo tão nítido em seu fim, apresentam os procedimentos da fabulação dentro do vórtice extenso alcançado pela matéria e pela memória do cinema.

Justamente na imagem em que Damien deixa se dissipar, desaparecendo, de vez,

<sup>14</sup> BELLOUR. *Lentre-images 2*, p.143.

<sup>15</sup> BELLOUR. *Lentre-images 2*, p.143.

<sup>16</sup> BELLOUR. *Lentre-images 2*, p.143.

<sup>17</sup> LAVEGGI. *Damien*, p.91-93.

no horizonte do livro — numa fusão com o itinerário não apenas de pensador, mas de narrador do cinema, que Deleuze acabaria por indicar, depois das leituras dos universos da filosofia e da literatura feitas por ele —, é que um possível legado ou, pelo menos, a marcação de um ponto cruzado extremo, a um só tempo problemático e frutífero para os desdobramentos da fala, da visão e da fábula cinematográfica, deixa-se enunciar. Deleuze desaparece no horizonte do cinema, num paralelo, pelo inverso, com o diretor Eustache: imagem final desbordada da página do romance/documento, em sincronia com as imagens de finitude perceptíveis na ficção eustachiana, dada através de *Damien* como ponto de encontro com outra época, em outras configurações culturais e esferas disciplinares. É o que acaba por ocorrer, de forma superposta e superexposta, na concretude mais que metafórica do cinema, em que os signos da história, da arte e os traços agenciados pela experiência são repensados como um fio percorível de possibilidades, tornando sempre passíveis de reordenação as palavras e as presenças com as quais são tecidos os elos entre o movimento e o tempo.



#### ABSTRACT

Inspired on Jean Eustache's filmography, this essay focuses on his work under the signs of speech, vision and fabulation, studying, too, the novel *Damien*, by Lucile Laveggi, based on the director's life and films.

#### KEY-WORDS

speech, vision, film, literature

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLOUR, Raymond. *L'entre-images 2*. Paris: P.O.L, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- LAVEGGI, Lucile. *Damien*. Paris: Gallimard, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *The birth to presence*. Trad. Brian Holmes et al. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 1993. (Theory out of Bounds, v. 2).