

# Da Necessidade de Movimentos nos Estudos Fílmicos

BRUNO FONTES

CLP | Universidade de Coimbra

Bolseiro da FCT



Clara Rowland e Tom Conley (Orgs.), *Falso Movimento: Ensaaios sobre Escrita e Cinema*, Lisboa: Cotovia, 2016, 280 pp., ISBN: 978-972-795-357-8

**P**ensar a evolução dos estudos fílmicos redonda inevitavelmente numa identificação da sua *ansiedade da influência*. Se as teorias clássicas buscavam a especificidade do cinema enquanto forma artística, o estruturalismo estabeleceu-o como (mais) uma combinação específica de códigos de semiose, ao passo que as *cultural theories* investiram nas suas “funções ideológicas” ou nas possibilidades da relação entre filme e espectador. Importa mencionar ainda os estudos comparatistas (do tipo “cinema e...”), que, conscientes de que o cinema, pela sua própria natureza, requer uma análise plurissignificativa, convocam contributos das mais variadas teorias, como se pode verificar pelas diferentes abordagens presentes na antologia *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (David Bordwell e Noel Carroll, 1996).

*Falso Movimento: Ensaaios sobre Escrita e Cinema* assume esta proposta, pretendendo, no entanto, outras movimentações. Na sua introdução, a organizadora Clara Rowland refere que o título escolhido resulta de *Falsche Bewegung* (*Falso Movimento*, 1975), o filme de Wim Wenders acerca de um conflito entre a escrita e as imagens. Acrescenta, em todo o caso, que esta alusão procura não tanto a relação direta com a literatura pelo seu valor de adaptação (note-se que o filme adapta *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe), que neste contexto seria um *movimento em falso*, mas mais por “descrever a ilusão do movimento do cinema (...) e o movimento do sentido da escrita” (12). É perceptível, portanto, a rejeição da dicotomia entre os dois campos

consagrados dos *adaptation studies*, transferindo o debate para a heterogeneidade dos meios de representação, da sua materialidade e da sua reflexividade, focalizado antes nas ideias de cinema e de escrita a partir dos seus momentos de encontro, sobreposição, choque ou refração. Tom Conley, também responsável pela organização, complementa Rowland notando que a escrita no cinema “pode ser imaginada como um ecrã em si mesma” (16), encobrindo, até, o que parece estar a ser narrado, já que a escrita no filme por vezes “desfaz” o que seria a força do sentido. Sem se oporem a uma abordagem comparatista, os organizadores declaram que estes ensaios “procuram pôr em prática o que grande parte da crítica de cinema preferia não fazer: (...) não se desligar das virtudes sedutoras da representação; não considerar de que modo os filmes se traem, ou são sintomas daquilo que negam; não questionar a natureza da ‘comunicação’” (15). Estamos, por isso, em face de uma abordagem inovadora que aposta nas interferências e sobreposições entre os dois meios e que abarca a reflexão sobre o cinema nesse quadro mais amplo, o das discussões sobre meios e formas de expressão.

O volume divide-se em três partes: a primeira, “Inscrições: a escrita no cinema”, inclui cinco textos que observam as formas de presença, encenação e inscrição da escrita no cinema a partir da sua presença material e temática (ou seja, a “escrita no cinema”); a segunda parte, “Formas: o cinema como escrita”, contém seis ensaios que recorrem “à figura híbrida, imaginada por Astruc, de uma *caméra-stylo*” (14), inquirindo a possibilidade de se pensar o cinema como sendo uma forma de escrita (ou seja, “a escrita filmica”); já o terceiro grupo de ensaios, “Transportes: outros cinemas”, explora as possibilidades da relação intermedial entre o cinema e a poesia, as artes plásticas e o teatro.

Tendo em conta a sua proposta, é pertinente que “Aprender a escrever no cinema: Jean Renoir, François Truffaut, Satyajit Ray”, de Clara Rowland, seja o ensaio inaugurador de *Falso Movimento*. A autora aborda um conjunto de filmes onde a escrita se apresenta “mais como duplo dissonante do que como espelho” (43), dando destaque a *Les Quatre Cents Coups (Os Quatrocentos Golpes, 1959)* e a *L’Enfant Sauvage (O Menino Selvagem, 1970)*, ambos de François Truffaut. Estes, por representarem a infância como “estado que não domina a escrita” (42), expõem o seu funcionamento e apresentam-na como “excesso” e não como transparência, suscitando uma interrogação do ponto de vista figural ou material. Deste modo é proposto que, através da escrita, o cinema encara a sua resistência ao discurso, por um lado, e a sua materialidade e ontologia, por outro.

É visível, nas *movimentações* pelas questões do *medium* e da materialidade (uma constante nos vários ensaios), que estamos perante uma sùmula programática das restantes abordagens da recolha. E é neste seguimento que surgem aqueles que, com este, são os ensaios mais conseguidos da primeira parte: “*A palavra é uma imagem*. Manoel de Oliveira e João César Monteiro”,

de Rita Benis, e “Escrever devagar a morte em *“Non” ou a Vã Glória de Mandar*, de Manoel de Oliveira”, de João Ribeirete.

No primeiro, a autora nota que o cinema de Oliveira enfatiza a presença da palavra, sendo por isso “igual à imagem” (63). Isto concretiza-se na forma como as suas estratégias de representação subvertem o naturalismo, desde logo no nível mimético dos atores, reduzido a “gestos mínimos” que quebram “a cadência hipnótica da ficção” (66). Desse modo, a atenção recai no elemento verbal, transformado numa matéria que “aponta, em silêncio, o ilimitado, uma coisa bruta” (64) que induz profundidade na superfície da tela. Ainda que Benis saliente a importância do texto na imagem (por exemplo os intertítulos), que constituem, enquanto acrescento físico, um elemento de intrusão na ficção, sublinha especialmente o que Conley designa por “cenofonia” (19) onde a leitura de palavras vistas (ou não) acentua o seu aspeto material. Para tal, convoca *Branca de Neve* (2000), de Monteiro, que regressa ao princípio da recitação e assume uma prevalência dos elementos poéticos do texto. Portanto, a palavra é um elemento de rutura no filme, que chama ainda a atenção para a sua natureza *escrita*.

Ribeirete, por seu lado, começa por mostrar como Oliveira cita o seu filme de 1990 ao (re)citar um verso de Camões em *O Velho do Restelo* (2014), propondo um exercício de reescrita desse texto. Associando este aspeto com a forma como o protagonista de *“Non”* apropria um discurso alheio, a citação de texto escrito é apresentada como terreno de afirmação autoral para o realizador. Esta questão, relacionada com a imagem do fólio de *Os Lusíadas* afundando-se no mar, concretiza a ideia de que qualquer texto sofre uma transformação profunda quando assimilado pelo cinema, mas também que Oliveira o encara enquanto uma realidade passível de ser filmada na sua objetividade material, como se comprova pela sua assinatura caligráfica no genérico (um evidente gesto autoral) e pelo abandonar da caneta no final, indicando o fim do discurso fílmico. Estas transgressões na representação dos diferentes *media* geram, como refere Ágnes Pethő, uma porosidade bidirecional da imagem em movimento, tanto para o que percebemos como “realidade” como para a própria medialidade refletida na intermedialização da imagem, que apresenta a caneta como um desdobramento da câmara de filmar e introduz, assim, uma imagem de escrita fílmica - ou seja, o tema proposto pela segunda parte, numa demonstração do quanto se torna produtiva, e até mesmo necessária, uma visão perspectivada de ambos.

Existem, em todo o caso, contribuições com menor pertinência na primeira parte, como a de Marc Cerisuelo, “Filme, fantasia, fantasmagorias, fantasmas: os “4Fs” e a projeção, ou um novo eixo na relação literatura-cinema”, onde mesmo que se conclua que “não há entre (...) a literatura e o cinema (...) grandes diferenças de natureza, nem mesmo de grau, mas sim de procedimento” (39), não se penetra, de facto, no terreno da relação entre a escrita e o cinema. É possível encontrar gestos conformes na segunda parte, embora com *movimentos* distintos: por um lado, temos ensaios como o de

Conley (“O filme-acontecimento: de Bazin a Deleuze”, sobre a forma como o plano-sequência dialoga com a montagem para exibir “acontecimentos” no cinema), que pouco incidem na escrita, ficando até a sensação de que esta é lateral na abordagem; temos também exemplos como “Yes, Monsieur Demy: a autobiografia de um cineasta à beira da morte, *escrita em filme por interposto olhar*”, de Mário Jorge Torres, que apesar de incluírem contributos teóricos importantes (neste caso a autorreflexividade e a intertextualidade), carecem de investimento formal na problemática da escrita fílmica; e temos ainda casos como “A totalidade no fragmento: autobiografia e rizoma no último filme de Paulo Rocha”, onde Filipa Rosário, aludindo a Pethő, refere que desafiar a noção de transparência fratura o espaço e o tempo fílmicos ao mesmo tempo que conduz a um reconhecimento do(s) meio(s).

Esta questão invoca a que é apresentada no momento mais acutilante desta parte: “Como um seixo na praia”: outra forma de escrever (O Horla)”, de Amândio Reis. O artigo defende que o filme de Jean-Daniel Pollet, num movimento equiparável à literatura, produz a sua própria forma de fazer sentido, estando “dotado da mesma importância e das mesmas possibilidades (...), mas não seu suplente” (128). Pretendendo realizar um filme *gráfico* a partir do conto de Maupassant, Pollet estabelece uma paridade entre o alfabeto e as imagens servindo-se de um gravador “para escrever, ou antes, inscrever, uma reinterpretação da mesma narrativa num novo *medium*” (130), pois a voz de Laurent Terzieff, lendo as suas palavras, *escreve-as* no campo da imagem. Sendo transformado em banda sonora, o texto torna-se no correspondente de um livro, ainda que desprovido da estabilização material que o registo escrito pressupõe. Reis conclui que a realização cinematográfica é uma forma de materialização, dado que Terzieff encarna e performatiza um texto legível, demonstrando que a escrita fílmica é sempre um processo que convoca diferentes *media*.

A questão medial remete para a terceira parte da coletânea, que aposta em “deslocações e transferências entre tropos e técnicas que permitem pensar o modo como o cinema se pode escrever, também, fora de si” (14). Assim, em “*Uma espécie de cinema das palavras* (relações de intermedialidade em *Cobra*, de Herberto Helder)”, Rosa Maria Martelo analisa as referências ao cinema nesta obra, que configuram “um modo de ver” produtor de “poemas que pretendem ser outra coisa” (221). A autora encontra nesta poesia “uma espécie de cinema das palavras”, onde estas “transformar-se-iam em imagens em movimento” (*idem*) por via de referências intermediais de tematização, evocação ou mimetização do cinema e das suas técnicas, nomeadamente a montagem. Porém, se é exequível abordar esta obra através desta figura, fica a sensação de que foi procurada uma forma demasiado estreita para encontrar uma contiguidade entre duas formas de arte (e dois *media*) que, em rigor, não é tão linear.

O ensaio seguinte, “*The Mill and the Cross*, de Lech Majewski: éfrase, *tableau vivant* e/ou discurso meta-crítico?”, de Mário Avelar, remete novamente

o tema da escrita no cinema para segundo plano, ao referi-la somente para afirmar que, tal como a pintura, é um elemento que ao mesmo tempo integra e é estranho ao que se mostra. Por esse motivo, o contributo mais atraente desta terceira parte é o de Francisco Frazão, “Dirigir o público: desvios do campo-contracampo nos dispositivos do teatro contemporâneo”. Ao expor como certas práticas teatrais (por exemplo a da companhia Cão Solteiro) substituem os procedimentos tradicionais da *mise en scène* por uma organização sistemática que os transforma numa “espécie de geringonça, ao mesmo tempo conceito e máquina que se põe a funcionar” (249), convoca-se uma relação com o cinema do dispositivo, um outro conceito importante para analisar a presença da heterogeneidade material e medial na imagem fílmica.

No cômputo geral, este conjunto de textos explora uma necessidade de movimentos nos estudos fílmicos, desde logo por examinar um elemento do cinema que é ao mesmo tempo transparente e opaco, e, talvez não surpreendentemente, poucas vezes considerado pelos mesmos: a escrita. Por isso, mas também por incluir contributos advindos de áreas distintas da teoria e por abandonar a “dicotomia” modelar dos *adaptation studies* convocando antes as questões mediais e da materialidade, *Falso Movimento* apresenta uma inovação raramente verificada em antologias atuais. O facto de existir algum desequilíbrio entre os ensaios é apenas sintoma da amplitude de possibilidades que esta análise permite, e um prenúncio da necessidade de novos subsídios para a mesma, que esperamos ver surgir em breve. Afinal, “a escrita no cinema (...) [é] um crivo onde a sensação e a cognição são filtradas no ato de ver e ler” (16), suscitando, assim, práticas críticas e operações interpretativas bastante fecundas.

© 2017 Bruno Fontes.

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