

*FALSO MOVIMENTO. ENSAIOS SOBRE ESCRITA E CINEMA*

Alexandre Nascimento Braga Teixeira (FCSH-Universidade Nova de Lisboa)

Clara Rowland e Tom Conley (Orgs); Lisboa: Cotovia, 2016, 280 pp., ISBN: 978-972-795-357-8.

Estamos diante de uma reflexão a partir do cruzamento teórico entre a escrita e o cinema, observado através de um olhar posicionado nos *'film studies'* e sem o movimento adjacente de uma certa hierarquização: a escrita como ferramenta criativa, que sem vir primeiro, vem para se tornar naturalmente elemento narrativo num discurso que pode ir para além do fílmico, na contingência de invadir também o imagético. Falamos de *Falso Movimento - Ensaios sobre escrita e cinema*, livro, em jeito de projeto de investigação que originou estes ensaios entre 2012 e 2016, organizados por Clara Rowland e Tom Conley, que pensam o encontro entre o cinema e a escrita a focalizar o debate para a heterogeneidade dos meios de representação, sua materialidade e reflexividade a partir dos seus momentos preciosos de encontro, sobreposição, refração, ou mesmo choque. Um tema amplamente abordado e premente, desde uma ideia da cine-língua, da reflexão do jovem cinema como linguagem nos anos 20 do século passado e, ainda, o terrível embate na década seguinte entre este cinema que, mesmo mudo, era demasiado ruidoso no uso constante da palavra escrita de apoio às significações, e o recente cinema falado, sonoro, que por momentos era desajeitado a gerir este novo *'layer'* de comunicação na sua tão única e rica paleta de significantes.

Como sugere Clara Rowland, o título escolhido resulta de *Falsche Bewegung (Falso Movimento, 1975)*, o filme de Wim Wenders com argumento de Peter Handke, livremente inspirada na obra *'Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister'* de Goethe. Ao longo da viagem de Wilhelm (no filme), presenciamos o conflito entre experiência e representação, vida e escrita e a sua paráfrase entre a natureza diferida da escrita e o jogo especular das imagens. (p. 11) Mas ficamos claro que a relação irá para além da adaptação filme - literatura, e que se sugere um repensar na tradução direta do título: um falso movimento, que poderia ser *'um movimento em falso'* a fazer alusão a uma possível descrição da ilusão de movimento do cinema.

A autora sugere ainda a seguinte metodologia na sua investigação: o binómio *escrita-cinema*, a considerar a presença material e temática da escrita nos filmes; a *escrita no cinema*, à procura das figuras do literário nos filmes; e a *escrita de cinema*, a dar atenção às formas de escrita em torno do cinema: argumento, crítica, novelização.

Tom Conley é o co-organizador deste grupo de ensaios e salienta que a presença visível da escrita nos filmes e na sua relação com o espectador, seja nos ecrãs de um dispositivo cotidiano, seja na grande sala de cinema, é uma operação interpretativa e situa a experiência do visionamento no campo pré-simbólico: a escrita “faz ecrã”, “pode ser imaginada em si mesma como um ecrã” (p. 16), sobrepondo, até, o que parece estar a ser narrado.

O livro divide-se em três grupos: o primeiro, “Inscrições: a escrita no cinema”, cinco ensaios que tentam trazer à luz questões de figuração da escrita no cinema, e seus problemas de reflexividade e auto-representação; o segundo grupo, “Formas: o cinema como escrita”, é composto por seis ensaios que recorrem “à figura híbrida, imaginada por Astruc, de uma *caméra-stylo*” (p. 14), o cinema como forma de escrita através do discurso fílmico e imagético, numa certa inversão de perspectiva do tema do primeiro grupo; e, por fim, o terceiro grupo de ensaios, “Transportes: outros cinemas”, que aborda a interrogação relacional entre o cinema e a poesia, a pintura ou o teatro contemporâneo.

Dos ensaios do primeiro grupo, destacamos “Aprender a escrever no cinema: Jean Renoir, François Truffaut, Satyajit Ray”, de Clara Rowland, onde a autora inicia uma profunda reflexão com recurso ao comentário de um conjunto de filmes, cuja escolha precisa, nos mostra a escrita “mais como duplo dissonante do que como espelho” (p. 43). Com filmes de François Truffaut como o *Les Quatre Cents Coups* (*Os Quatrocentos Golpes*, 1959) ou o *L’Enfant Sauvage* (*O Menino Selvagem*, 1970) ou ainda *The River* (*O Rio Sagrado*, 1951), de Jean Renoir, e *Apu Sansar* (*O Mundo de Apu*, 1959) de Satyajit Ray, entre outros, explora-se a representação da infância como “estado que não domina a escrita” (p. 42), e que, por isso mesmo, são filmes que propõem a escrita de forma mais vigorosa e excessiva, sem o seu desvanecimento no discurso fílmico. Aqui fica a ideia que a escrita no cinema, através de momentos em que a narrativa usa um elemento epistolar, por exemplo, denuncia uma certa resistência ao seu discurso, mas também à sua materialidade e ontologia.

Outro ensaio interessante desta primeira parte é o de Rita Benis: “A palavra é uma imagem: Manoel de Oliveira e João César Monteiro”. Em Oliveira, a autora nota que o cinema enfatiza a presença da palavra, sendo por isso “igual à imagem” (p. 63). As estratégias de representação do realizador ao nível mimético dos atores, que reduzido a “gestos mínimos” levam o espectador ao encontro constante da palavra, da presença verbal, e a quebrar “a cadência hipnótica da ficção” (p. 66). A autora irá salientar ainda o uso da palavra no ecrã de Oliveira e a relação com as questões do tempo fílmico, que o realizador acreditava dar um elemento hipnótico à experiência fílmica.

Daqui passamos então à abordagem de Monteiro em filmes como *Branca de Neve* (2000) ou *Vai e Vem* (2003) e o seu bem utilizado princípio da recitação que faz sobressaltar o valor da

palavra como elemento poético, para além de ser presença de ruptura e a lembrar a sua constante natureza escrita. Também em “Escrever devagar a morte em *“Non” ou a Vã Glória de Mandar*, de Manoel de Oliveira”, de João Ribeirete, o autor nos mostra que a citação na obra de Oliveira é um processo de apropriação da obra escrita dos seus escritores de eleição e, claro, menciona no seu filme de 1990 a citação da primeira estrofe do discurso de *O Velho do Restelo* (*n’Os Lusíadas* de Camões, Canto IV), na voz de Luís Miguel Cintra, como uma proposta de reescrita desse texto. João Ribeirete associa outra citação de Oliveira: a palavra ‘*Non*’, que surge num dos sermões de Padre António Vieira e que adere aqui às intenções narrativas do realizador. A citação do texto escrito é, assim, um terreno de ampla liberdade e de afirmação para Manoel de Oliveira, que não se coíbe de recontextualizar e de reescrever de acordo com a sua visão e vontade autorais. (p. 85) Com uma imagem do último filme de Oliveira, a curta-metragem *O Velho do Restelo* (2014), e com o livro de *Os Lusíadas* afundando-se no mar, deixa-se a ideia de que o texto sofre uma enorme transformação quando assimilado pelo cinema, mas que também a palavra exposta no ecrã, filmada na sua objetividade material, é um evidente gesto autoral para o realizador: evidências como a sua caligrafia em alguns genéricos ou pelo abandonar da caneta no final, como forma de mostrar o fim do discurso fílmico.

Ainda de mencionar o ensaio de José Bertolo: ‘As palavras e os corpos: François Truffaut’ que estabelece um encontro mais demorado entre a significação da palavra nos ecrãs dos filmes de Truffaut, a propósito de um texto sobre o *L’Enfant Sauvage* de Serge Daney, que chama a atenção para a ‘falta temporária do referente’ nos seus filmes e a forma como o realizador utiliza elementos diegéticos como romances ou cartas e diários escritos pelas suas personagens.

No segundo grupo, destacaria ensaios como o de Conley: “O filme-acontecimento: de Bazin a Deleuze”, sobre a forma como o cinema escreve o acontecimento e os diálogos possíveis para esta realização, criados entre o plano-sequência e a montagem. Mas, apesar de muito trabalho com texto de ambos os autores, em cruzamento com outros e, sobretudo, com filmes como casos de estudo, há ainda pouco que incida na materialidade da escrita no cinema.

Teremos ainda textos importantes como “Como um seixo na praia”: outra forma de escrever (*O Horla*), de Amândio Reis: um ensaio que coloca o filme de Jean-Daniel Pollet, como “um cinema atento à sua própria maneira, equiparável à literatura, dotado da mesma importância e das mesmas possibilidades que ela [literatura] conquistou, mas não seu suplente, e por isso mesmo marcadamente cinematográfico, gráfico e não literário” (p. 128). No seu filme *Le Horla* (1966), adaptado a partir do conto homónimo de Maupassant, Pollet cria através do elemento narrativo ‘voz’, gravada e filmada, uma forma não de representação, mas de escrita: “para escrever, ou antes, inscrever, uma reinterpretação da mesma narrativa num novo medium” (p. 130). Amândio Reis

conclui que o texto de Maupassant é materializado no filme, elemento presente, não invisível, ilustrado ou representado mas replicado verbalmente através do som, de forma livre e não subordinada ao filme.

Mencionamos ainda “A totalidade no fragmento: autobiografia e rizoma no último filme de Paulo Rocha”, onde Filipa Rosário faz uma profunda reflexão sobre o último filme deste cineasta, *Se fosse eu Ladrão... Roubava* (2012), a cruzar com a ideia de Ágnes Pethő, sobre Bolter e Grusin (1999): “desafiar a ideia de transparência narrativa faz fraturar o espaço fílmico, enquanto simultaneamente reconhece, sublinha o(s) meio(s) (Pethő 2009:51).

Quanto ao terceiro grupo deste conjunto de ensaios, fica-nos um olhar para os problemas de tradução da imagem cinematográfica para outros meios, e na sua reconversão como palavra falada, lida ou pensada, relação medial entre verbal e visual no campo das artes visuais, teatro, literatura ou a própria crítica de arte ou de cinema. Como em “Uma espécie de cinema das palavras (relações de intermedialidade em *Cobra*, de Herberto Helder”, onde Rosa Maria Martelo olha para o cinema como referencial nesta obra, que configura “um modo de ver” produtor de “poemas que pretendem ser outra coisa” (p. 221). A autora observa em *Cobra* “uma espécie de cinema das palavras”, onde elas “transformar-se-iam em imagens em movimento”.

Outro contributo interessante desta terceira parte é o de Francisco Frazão, “Dirigir o público: desvios do campo-contracampo nos dispositivos do teatro contemporâneo” que através das práticas teatrais da companhia Cão Solteiro, e de como 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”, numa citação a um texto de Adrian Martin, de 2011 (p. 249). Aqui uma exploração da utilização da imagem cinematográfica projetada no palco do teatro na experiência intermedial *Play, the film* (2011), de Cão Solteiro e André Godinho.

Estes conjunto de ensaios, orientados metodologicamente de forma tão ampla e complexa, mostram ao leitor a necessidade de pensar, argumentar o cinema e a escrita como uma relação valiosa, frutuosa, tanto na sua adição, subtração ou intersecção, no âmbito dos ‘media’ mas também na releitura das suas mensagens, sem deixar de questionar a natureza de comunicação do cinema, em linha com outras abordagens que os *film studies* nos têm feito chegar através de outras publicações incontornáveis. Nas palavras de Tom Conley, terminamos na forma pretensiosa de um *teaser*: “descreveríamos adequadamente a força destes ensaios, também, se através de uma contra-fórmula disséssemos que desconstroem os processos que fazem do cinema aquilo que este parece ser” (p. 15).