

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS
JACKSONILSON DOS SANTOS CASTRO**

**PALAVRA E IMAGEM:
Encontros da escritura literária com a escritura
cinematográfica**

**BELÉM
2010**

JACKSONILSON DOS SANTOS CASTRO

**PALAVRA E IMAGEM:
Encontros da escritura literária com a escritura
cinematográfica**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários. Elaborada sob a orientação do Prof. Dr Heleno Montoril del Castelo.

**BELÉM
2010**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Castro, Jacksonilson dos Santos

Palavra e imagem : encontros da escritura literária com a escritura cinematográfica / Jacksonilson dos Santos Castro ; orientador, Luís Heleno Montoril del Castelo. --- 2010.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2010.

1. Semiótica e literatura. 2. Semiótica e as artes. 3. Escrituras. 4. Literatura e cinema. 5. Intertextualidade. I. Título.

CDD-22. ed. 401.41

JACKSONILSON DOS SANTOS CASTRO

**PALAVRA E IMAGEM:
Encontros da escritura literária com a escritura
cinematográfica**

AVALIADO POR:

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril del Castilo

Prof. Dr. José Guilherme Fernandes dos Santos

Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa

Data: ____/____/____

**BELÉM
2010**

Ao meu professor orientador Luis Heleno, pela paciência e pelas instigantes e memoráveis aulas, estas já verdadeiras orientações.

À meu pai e meus irmãos.

Ao Gabriel, pela inestimável presença.

À Ranny, pela meiga companhia e pelas conversas.

À Lilian, pelo apoio indefectível.

Aos amigos Ricardo, Marcelo e Daniel, pelos sons.

Aos meus colegas de Mestrado, em especial à Maira, Marcinha, Marcelo, Dayse, Suellen, Juliana, Josiane, Denis, Brenda, Ewerton e Melissa.

Aos meus professores Luis Heleno, Socorro Simões, Silvio Holanda, Marli Furtado, Lilia Chaves, José Guilherme, Germana Salles e Christophe Golder, por me receberem nos estudos literários.

Aos professores Joel Cardoso e José Guilherme, pelas valiosas considerações na Qualificação.

Aos amigos Ana Clara, Letícia, Marcelo Brasil e Bob, pelas conversas e canções.

Às madrugadas, cigarros e livros.

RESUMO

Este trabalho se apresenta como uma abordagem da palavra e da imagem e suas possibilidades de encontros em textos literários e cinematográficos a partir da noção de escritura. Sua construção se dá de modo a não seguir um percurso histórico destes encontros, no sentido de não fazer exatamente levantamentos cronológicos de termos ou correntes que abordassem o texto literário e cinematográfico enquanto escritura de imagens, mas sim pela perspectiva de sua inscrição como imagem mental. Neste aspecto, a leitura e escritura se dão como tradução, passagem e passeio de sentidos que o texto produz, não enclausurando uma sua percepção ancorada em uma compreensão fechada.

Tomando a escritura como ponto de partida para a leitura da imagem e da palavra em textos literários e cinematográficos, parte-se para uma discussão de tópicos da teoria e crítica em amplas vertentes, privilegiando uma organização transversal deste material que parte de um conjunto de teoria de forte marcação transdisciplinar, promovendo também um encontro de campos da Teoria Literária com as Artes Visuais, Cinema, Vídeo, Pintura, Filosofia, História, entre outros.

A noção de escritura adotada neste trabalho tornou importante tecer algumas considerações a partir de certas idéias de Roland Barthes e Jacques Derrida, entre outros estudiosos e comentadores do termo. Outro termo que atravessa o trabalho é a noção de tradução, aqui tomadas a partir da leitura de autores como Márcio Seligmann-Silva, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Paul Valery, entre outros. As distinções destes termos não se devem a um esforço para delimitar os espaços dos campos de estudos, mas sim para afirmar justamente uma sua perspectiva de abertura, ou de aberturas, além do que há o entendimento de que a filiação a certos pensamentos, teorias e autores já configuram a marcação de um lugar do pensamento, lugar político, inclusive.

A opção por estas concepções imprime nos corpos dos objetos de estudo, a escritura literária e a cinematográfica, uma diferença bem mais de acordo com o caráter dinâmico e movente destes objetos, produzindo um redimensionamento teórico de forte marcação política. Também interessa neste trabalho discutir tópicos dos estudos literários de maneira a permitir o atravessamento pelas outras disciplinas.

A partir destas linhas gerais, o trabalho se completou com leituras de textos literários e cinematográficos, textos estes de forte caráter plural em que o encontro entre a imagem e a palavra é promovido pela escritura, constituindo também um encontro entre as teorias e as modalidades artísticas, primando por um atravessamento das teorias e pensamentos desenvolvidos ao longo da escritura do trabalho, em um tratamento ensaístico e de forte marcação intertextual, fazendo destas leituras um exercício de abertura dos textos.

ABSTRACT

This work is presented as an approach to word and image and your chances of encounters in literary and cinematographic texts from notion of writing. Its build is developed in a way of not following a historical path of these encounters, not to do it exactly in terms of chronological surveys of the theoretical thoughts that approached the text as writing literary and cinematographic images, but in the aspect of its inscription as a mental image. In this respect, the writing and reading happen as translation, passage and tour of meanings that the text produces, not enclosing a perception anchored in an understanding closed.

Taking the writing as a starting point for reading the image and word in literary and cinematographic texts, and it will part from a discussion of topics of theory and criticism in large areas, supporting a transverse organization of this material that takes a set of theory in a strong transdisciplinary marking, it also promotes encounters of Literary Theory with different fields, such as the Visual Arts, films, video, painting, philosophy, history, among others.

With the notion of writing used in this work became important to make some considerations based on certain ideas of Roland Barthes and Jacques Derrida, among other scholars and commentators of the term. Another term that runs through this work is the notion of translation, here taken from the reading of authors such as Márcio Seligmann-Silva, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Paul Valery, and others. The distinctions of these terms are not due to an effort to delineate the space of fields of study, but rather to assert its perspective of just one opening, or openings, in addition there is the understanding that the membership of certain thoughts, theories and authors have already configured the marking of a position of thought, political position, indeed.

The option to these conceptions prints on the bodies of objects of study – writing literary and cinematographic – a difference much in line with the dynamic and moving character of these objects, producing a theoretical resizing of strong political marking. Also it is important in this work to discuss topics of literary studies in order to allow the crossing by the other disciplines.

From this outline, the work was completed with readings of literary and cinematographic texts, all of them with strong plural nature in which the encounter

between image and word is promoted by writing, and is also an encounter between the theories and artistic modalities, striving for a crossing of the theories and thoughts developed during the writing of the work, in an essayistic and strong marking intertextual treatment, making these readings exercise of opening of the texts.

Não há diferença entre aquilo de que o livro fala e a maneira como é feito.
Gilles Deleuze & Félix Guatarri

*E o filme disse: "eu quero ser poema"
Ou mais: "quero ser filme e filme-filme"
"Acossado" "no limite" da "Garganta do diabo"
Caetano Veloso & Gilberto Gil*

*D. Quixote lê o mundo para demonstrar os livros. E as provas que ele obtém não são
mais do que o reflexo das semelhanças.*
Michel Foucault

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Página dos <i>Diários de Max Martins</i>	66
Figura 02 – Poema <i>Carbono 14</i>	70
Figura 03 – Fotograma de <i>Scénario du film PASSION</i>	80
Figura 04 – Fotograma de <i>Scénario du film PASSION</i>	81
Figura 05 – Fotograma de <i>Scénario du film PASSION</i>	83
Figura 06 – Fotograma de <i>Scénario du film PASSION</i>	84

SUMÁRIO

Apresentação.....	12
1 Palavra e imagem.....	21
1.1 O ler e o ver: primeiros traços.....	22
1.2 Rotações do signo: por uma teoria do olhar.....	31
2 Imagem da literatura.....	37
2.1 Escritura e imagem.....	38
2.2 Os signos dançam.....	44
3 Imagem do cinema.....	48
3.1 A imagem no cinema, para além da analogia.....	49
3.2 Cinema, arte e ilusão.....	52
3.3 A “realidade” no cinema.....	55
4 Leituras	60
4.1 <i>Diários de Max Martins</i>	62
4.2 <i>Carbono 14</i>	69
4.3 <i>Dois irmãos</i>	73
4.4 <i>Scénario du film PASSION</i>	78
Considerações, afinal.....	86
Referências	92

APRESENTAÇÃO

Falar de cinema e literatura implica em falar de duas formas artísticas diferentes, mas com procedimentos semelhantes ou, por outro lado, ou talvez ainda pelo mesmo, formas artísticas semelhantes, mas com procedimentos diferentes. Comumente, a perspectiva adotada é a comparação pelo viés da narrativa, de fato, uma das possibilidades de interseção. Um livro que vira um filme, no mais das vezes: pela perspectiva da narrativa parece bem mais simples observar o que funciona e o que não funciona em uma transposição. Entretanto, transplantar uma narrativa de um livro para um filme não é necessariamente fazer uso dos elementos expressivos de uma arte nem de outra, como ressalta Autran Dourado: “não se filma um romance (...). O que se faz no cinema é passar para o filme a história de um romance, que é apenas um de seus elementos, para alguns, o menos importante deles”¹.

Porém, a intenção aqui é pensar ambas as formas artísticas como formas de escritura que se espriam de formas semelhantes em muitos aspectos, levando em consideração questões pertinentes ao processo que leva ao encontro dessas duas linguagens bem mais de acordo com o caráter dinâmico dos agentes deste processo.

Primeiramente, é importante observar que a concepção de cinema como linguagem foi fortemente influenciada pelos estudos de lingüística, principalmente de Ferdinand de Saussure, e que ela apareceu com proeminência a partir dos anos 1960, na esteira dos estudos da semiologia barthesiana. Foi com Christian Metz que esta concepção ganhou contornos mais bem delineados, observando uma forte correlação entre os elementos estruturais verbais e os fílmicos e chegando à conclusão de que o cinema era uma “*linguagem sem língua*”, mas dotada de código – não um, mas inúmeros códigos – que, em conjunto, apesar de não compor um exatamente corpo sistemático, criam uma espécie de equivalente funcional da língua, regendo certos aspectos e momentos dos enunciados fílmicos, observando o que nele tinha da linguagem verbal estudada pela aquela. Hoje se fala normalmente em “linguagem do cinema”, como se fosse natural que ele, o cinema, desde sempre,

¹ DOURADO, Autran *apud* COUTINHO, M. A. In SEDMAYER, S. & MACIEL, M. E. (Org). Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema, 2004, p. 85.

tivesse uma linguagem, organizada sintática e semanticamente, de maneira análoga a um texto verbal, porém, as relações entre cinema e linguagem já haviam sido perscrutadas bem antes da corrente semiológica por teóricos do cinema como Eisenstein e Kulechov, que procuraram encontrar equivalentes entre os elementos da linguagem verbal na “linguagem cinematográfica”. Entretanto, apesar dos vínculos teóricos acerca da relação cinema/linguagem, há outros registros que apontam um indício do interesse pela relação cinema/literatura.

Quando do surgimento do cinematógrafo, os filmes produzidos eram fragmentos de eventos acontecidos ou encenações esquematizadas registradas pela câmera, no entanto não seria correto afirmar que estes filmes não eram narrativos, ainda que se possa dizer que suas estruturas narrativas eram, até aquele tempo, muito elementares. O primeiro cinema – nome dado ao período das produções da época do surgimento do cinematógrafo e das primeiras exhibições de filmes – foi marcado por uma ainda incipiente articulação de seus mecanismos expressivos, em que é historicamente apontada uma espécie de nexos documental atrelado à imagem cinematográfica muito por influência deste período e só contestado de forma mais consistente a partir do momento em que se estruturou em cinema uma forma de narrar. Daí em diante, a articulação entre narrativa cinematográfica e narrativa literária ganha contornos mais sérios, através do estabelecimento de uma coerência entre os elementos compositivos da imagem cinematográfica (quadro, plano, seqüência, etc.) e um fluxo narratológico atribuído à literatura.

Com o desenvolvimento de uma “linguagem”, o cinema pôde “contar histórias” de forma que o espectador pudesse entendê-las como tais, fazendo com que seu uso freqüente e sucessivo passasse a convencionar certas fórmulas, passando a denominar-se, então, de cinema narrativo o cinema produzido com histórias de início, clímax e desfecho, algo mais ou menos nos moldes do cinema que se conhece majoritariamente hoje em dia, que é o que se denominou cinema clássico, de narrativa linear e montagem transparente, aquela que oculta seus próprios mecanismos.

Dentro da história da teoria e crítica de cinema não existe uma definição unívoca para cinema moderno, contudo, a definição mais comumente adotada, é de filiação à crítica de viés semiológico que chama de cinema moderno aquele feito a partir da década de 1960, principalmente sob a influência dos filmes produzidos pela

Nouvelle Vague, em um sentido de uma oposição às concepções e procedimentos do cinema clássico, este mais regularmente definido. A partir da constituição deste “cinema moderno”, as convenções narrativas foram questionadas e a idéia de “contar uma história” sofre sérios abalos. De forte conotação política, esses movimentos passaram a imprimir em suas produções formas de realização que buscavam transgredir as convenções de linguagem do cinema tradicional/clássico.

Pode-se tomar como analogia para essas transformações as mudanças impressas no romance moderno por autores como James Joyce, Virginia Wolf, João Guimarães Rosa, Marcel Proust ou Clarice Lispector, ou, ainda, as prerrogativas do *Nouveau Roman* francês, em que as narrativas apelam a um desejo irrefreável de subversão da linguagem e as “histórias” sofrem um redimensionamento espaço-temporal. Para diretores de cinema como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Glauber Rocha, entre outros, fazer um filme não mais atendia a necessidade de expressão de um ideal de representação, mas tornava-se um jogo intertextual, em que as convenções da linguagem cinematográfica, como outros elementos tomados emprestados da pintura, literatura, teatro, etc., formavam uma unidade fílmica múltipla, um corpo complexo e indissociável.

É bem verdade que muitas estratégias do cinema foram tomadas da literatura tanto quanto das artes visuais mais antigas – como os termos tela e quadro, quando se fala em enquadramento, que foram tomados emprestados da pintura. Assim, o cinema nasceu como uma arte híbrida, plural, fazendo uso de expedientes do teatro, literatura, fotografia, pintura, entre outras.

O viés aqui adotado para a abordagem dessa relação vem da noção de escritura e texto, em que o filme opera uma incessante produção de sentidos, nem sempre presentes no texto em si, mas no processo, valorizando a prática significativa. Também será abordada uma relação entre os procedimentos da literatura e do cinema – comparando, também, com os de outras artes visuais – traçados por uma noção de tradução em que o produto é a imagem, seja ela verbal ou icônica. Tradução entendida aqui a partir da concepção de Paul Valéry:

Escrever o que quer que seja, uma vez que o ato de escrever exige a reflexão e não é a inscrição mecânica e sem interrupção de uma palavra interna toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente

comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua na outra.²

Nesta perspectiva, como observa Márcio Seligmann-Silva, usando termo chave para Walter Benjamin, a marca da tradução é “a passagem: de um texto para outro, de um espaço para outro, de um tempo para outro”³, em que se opera com a idéia de abandono, em uma relação com o ausente, a partir da perda do objeto em benefício da sua representação.

Aqui a noção de originalidade passa a ser questionada, passando a vigorar uma relação de intensa intertextualidade. A intertextualidade vê o *mundo como texto* e os textos como tributários de outros textos anteriores, como observa Julia Kristeva: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”⁴. No caso do texto literário, a linguagem trabalha com a noção de um referente que é textual e “produto de uma *sèmiosis* e não de um dado preexistente” (COMPAGNON, 2003, p. 109), ou seja, aquilo que uma obra literária diz não deve ser tomado como a realidade em si, tal qual lidamos em nosso dia-a-dia, mas sim como um artifício de linguagem: “A relação lingüística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou entre o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e um outro texto”⁵.

Assim, em se tratando de signos, quando se trabalha a literatura em sua relação com o cinema ou outras artes visuais, pode-se dizer que está em jogo uma tradução intersemiótica, a tradução de um signo por outro, o que *a priori* já acontece quando uma palavra quer dizer uma coisa, porém em se tratando de linguagens artísticas, a inventividade, a imaginação, a criação operadas aí nesta transformação ou conversão trabalham em níveis bem mais intensos, ou como diz Seligmann-Silva

² VALÉRY apud SELIGMANN-SILVA. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, 2005. P. 189.

³ SELIGMANN-SILVA. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, 2005. P. 189.

⁴ KRISTEVA, Julia apud SAMOYULT, Tiphaine. A intertextualidade, 2008. P. 16.

⁵ COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum, 2001. P. 109.

a propósito da uma certa tradução, “essa modificação é absolutamente poética, geradora da linguagem, a saber, re-construção da linguagem ‘original’”⁶.

Também parece oportuno tecer algumas breves considerações sobre a noção de escritura adotada neste estudo, não como uma explicação sentenciosa, mas mais como a abertura de uma trilha, uma forma de penetração no território da linguagem, estabelecendo algumas marcações de lugar para o pensamento: o porquê da opção por escritura e não por escrita. Na delicada composição do jogo textual, esse “tecido de signos” de que nos fala Jacques Derrida, uma distinção, mesmo que deslizante, fugidia e imprecisa pode irromper fluxos outros de entendimento que ajudem a atravessar o objeto-múltiplo deste trabalho em acepções alargadas que pretendem apagar limites e fronteiras que restrinjam o espaços dos estudos literários.

A adoção do termo *escritura* – tomado em seu sentido mais distante da concepção de texto religioso, Sagradas Escrituras, ou do jargão do tabelionato, mas, também, em certa medida, impregnada destas ambiências – se liga à concepção da escrita como lugar da diferença, talvez, mesmo, *diferença*, chamando novamente Derrida, na disposição do texto como produtor de um discurso em que a linguagem, mais detidamente, a palavra, no caso da literatura, é encenada, teatralizada, posta em lugar de destaque na cena. Também há, assim, o deslocamento de uma noção mais tradicional presa à idéia de representação, mimese, tomando o texto como um corpo em que os signos aparecem em sua condição de movença.

Desta forma, há uma vinculação a certos pensamentos de autores como Roland Barthes e o próprio Jacques Derrida, entre outros, assim como de autores brasileiros que a eles se referem ou seguem esta distinção a partir da opção do uso de *escritura* no lugar de *escrita* como possibilidade de tradução para o termo francês *écriture*, em que estaria *escrita* mais ligada às noções cognitivas tradicionais de oposição à fala e/ou leitura; e *escritura* ao ofício do escritor, melhor dizendo, como a escrita do escritor, sendo esta distinção instauradora de uma marca de diferença em relação ao papel atribuído à escrita, diferença esta que reside em um seu uso mais atrelado a procedimentos literários.

Importante destacar que tanto no corpo do texto como no título do trabalho por vezes se verá o termo escritura ladeado pelos adjetivos *literário* e/ou

⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, 2005. P. 192.

cinematográfico atendendo mais a uma necessidade de delimitação do tipo de escritura discutido em dado momento, mesmo reconhecendo e atentando ao que pode haver de redundância nestas colocações em certas passagens do texto. Assim, também haverá uma preferência pelo uso de termos como *texto literário* ou *sistema literário* que marcam uma resistência ao uso do já tradicional *literatura*, mais impregnado dos *imperativos categóricos* do cânone e obediente a certos sistemas. No entanto, estas distinções não seguem uma obsessão teórica e crítica e pode, como deve, cair em certas passagens do texto, o que, entretanto, acaba por garantir um outro desejo do texto, que é o de se posicionar a favor de um devir-escritura.

A partir de uma noção de escritura primeiramente voltada ao texto verbal, literário, também se pode distender a mesma concepção para o texto fílmico ou audiovisual de forma geral, tomando a escritura cinematográfica como a escrita do diretor, retomando tópicos das primeiras idéias de Alexandre Astruc sobre o papel do diretor na criação da escritura cinematográfica, postas em sua concepção de câmera-caneta (*caméra-stylo*), que viu sua ampliação e conformação pelas cabeças e mãos dos cineastas da *Nouvelle Vague* e sua noção de política dos autores, em que era reivindicada a autoria dos filmes aos diretores que imprimissem uma marca, um estilo em suas produções. A *escrita* em cinema surge de forma mais arraigada na forma de roteiro, fazendo com que o roteiro escrito se torne uma marca relacionada ao cinema comercial, mercadológico. Gordard é um dos cineastas que apresentam de forma mais programática a desconstrução deste sentido de roteiro, passando a produzir uma *escritura* que amplifica a potência de liberdade dos signos do cinema. Há, também, nos diários de Max Martins esse movimento de desconstrução da lógica normativa do diário, tal qual o cineasta franco-suíço opera em sua noção de roteiro, imprimindo uma escritura transgressora, não racionalista e de grande potência criativa.

Em um texto fílmico pode-se perceber este uso da escritura quando o cineasta trabalha prioritariamente não os aspectos narrativos em seu tratamento clássico, mas quando a partir do jogo textual em que outros elementos expressivos vêm à tona, como o próprio suporte, a imagem cinematográfica – ou videográfica – potencializa o filme enquanto discurso que o diretor/criador organiza como uma *retórica visual*⁷, manipulando os elementos, ressaltando certo tratamento poético

⁷ Termo usado por Jacques Aumont (AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas, 2004. P. 85) se referindo ao procedimento de Alfred Hitchcock para a criação do *suspense*.

deste discurso, ao invés do saturado apelo narrativo comunicacional dos filmes tradicionais. Também o cinema usa a escritura como operacionalizador do intertexto em sua pulsação literária/verbal, especialmente nos trabalhos de diretores como Godard, Resnais, Greenaway, entre outros, enredando o texto cinematográfico em uma trama sígnica que faz irradiar uma grande potência, instauradora de outros sentidos.

Em meio a essas distinções de espaços como marcações do pensamento, há neste trabalho também um proeminente preterimento do termo *representação* em sua concepção classicizante de mimese. Porém, em várias passagens do texto em que aparece este termo, especialmente no item *Imagem do cinema*, vem embutida alguma forma de recolocação dele em seu lugar no texto imagético, já em outras, ele aparece de forma mais simples e direta, em um sentido mais corrente, cabendo ao momento da leitura a melhor distinção dessas nuances.

Pensar o cinematográfico e o literário faz projetar todas essas travessias de linguagens em que os signos se lançam em direções difíceis de determinar. Então, pensar uma relação entre literatura e cinema em que a escritura seja um marca distintiva permite ver a tradução não necessariamente ou unicamente como um artifício para verter a história de um livro para dentro de um filme, conforme dito anteriormente, mas como um procedimento em que os próprios processos de escritura de uma linguagem possam ser usados pela outra e, ainda, como uma ferramenta de leitura, em que textos de teoria e crítica destas artes possam ser usados para ler ambas.

Exemplos disso não faltam: a literatura, antes mesmo do surgimento do cinema, já usava alguns expedientes de visualidade que foram consagrados por essa outra arte mais tarde, como o uso do espaço em branco da página por Mallarmé, que projetava as palavras para além de seu espaço convencional, dando movimento (*kine*, do grego), algo análogo ao que o cinema faz com a imagem fotográfica, dando-lhe movimento na tela branca. Também a montagem, apontadas por muitos teóricos do cinema como seu elemento mais importante, é usado pela literatura, em poesia, contos e romances. A Poesia Concreta e suas experiências com a visualidade é em muito devedora das experimentações das vanguardas, que em sua ramificação cinematográfica rendeu interessantíssimos exercícios de tradução intersemiótica, fazendo uso do signo verbal juntamente com o icônico-visual.

No cinema, os exemplos de experiências entre a imagem e o literário também são muitos. Lúcia Nagib, no artigo *A língua da bala*⁸, faz uma interessante leitura de *Cidade de Deus*, livro e filme, de Paulo Lins e Fernando Meirelles, respectivamente, apontando para as possibilidades de tradução de aspectos formais da escrita do livro pela montagem do filme. Jean Luc-Godard, que iniciou sua carreira escrevendo crítica como se fizesse filmes e depois passou a fazer filmes como quem escrevia, é um dos maiores expoentes do filme-ensaio, modo de fazer filme abertamente inspirado no ensaio filosófico e literário, além de realizar audaciosas experimentações com o vídeo que em muito influenciaram a poesia visual e a videoarte. Outro cineasta de experiências radicais com a palavra e a imagem é Peter Greenaway, que faz um uso da tela de maneira bastante não convencional. Alain Resnais, cineasta francês também da *Nouvelle Vague*, sempre gostou de trabalhar com escritores escrevendo seus roteiros, são dele pelo menos duas importantes experiências entre literatura e cinema, que são *Hiroshima, meu amor* e *O ano passado em Marienbad*, que trazem como roteiristas, respectivamente, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, dois importantes nomes da literatura moderna francesa. *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, apresenta em um divertido filme uma séria discussão dos sistemas literários, da supremacia dos códigos escritos sobre os da oralidade, descortinando as relações de poder às vezes ocultas na linguagem. Entre as experiências corajosas de traduções de textos literários para o cinema há, além do já citado *Cidade de Deus*, *Ensaio sobre a cegueira*, tradução de texto homônimo de José Saramago dirigida por Fernando Meirelles, outrossim, pode-se apontar *Nina*, de Heitor Dhalia, como uma fluente transcrição do romance *Crime e Castigo*, de Dostoievsky, usando a linguagem dos quadrinhos como intertexto e tradução semiótica; e *Lavoura arcaica*, de Luis Fernando Carvalho, em uma visualmente exuberante tradução de romance homônimo de Raduan Nassar, além de outras já consagradas traduções, como *Vidas secas* e *Macunaíma*, entre muitas.

Este breve percurso serve para orientar as linhas por vir e destacar uma espécie de vereda para a discussão principal deste trabalho que atende a um esforço em discutir a escritura literária nas suas possibilidades de enredamento com a cinematográfica, salientando os aspectos de encontros e fugas entre esses dois

⁸ In SEDMAYER, S. & MACIEL, M. E. (Org). Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema, 2004. P. 97/110.

tipos de escritura, bem como a discussão da questão da visualidade na literatura em seu caráter de imagem mental, considerando que se trata de um assunto que se fez a partir de um tratamento que por vezes pode parecer rarefeito, para, em outras, se mostrar mais sólido, podendo, como tal, desmanchar no ar. Também convém salientar que por algumas vezes ocorrerá dos termos e/ou idéias se repetirem, ou parecerem fora do lugar, tanto pelo caráter de processo do trabalho, construído aos poucos pelo exercício reflexivo em avanços e recuos teóricos, quanto por eventuais descuidos, também devidos a esses e outros motivos, não comprometendo o todo da pesquisa.

A estrutura do presente trabalho seguirá a seguinte divisão: o primeiro tópico, *Palavra e Imagem*, será centrado principalmente no encontro entre estes dois códigos, discutindo em termos gerais o assunto do trabalho, através de um breve passeio teórico pelo tema. O segundo tópico se chama *Imagem da Literatura*, em que se discute como se dá a relação entre a literatura e a imagem, em algumas de suas vertentes. O terceiro tópico será *Imagem do Cinema*, em que será investigada a constituição da imagem no cinema, bem como a discussão da imagem de uma forma mais ampla. O quarto e último bloco do trabalho se chama *Leituras* e atenderá para as leituras dos textos literários e audiovisuais, buscando desenvolver um enredamento das proposições apresentadas nos tópicos anteriores, adotando um tratamento aberto e ensaístico, evitando um rigor mais cientificista, sendo, por isso, o termo leitura usado por se mostrar mais apropriado do que análise, percebendo assim que seus múltiplos objetos, textos artísticos e teóricos de forte conformação transdisciplinar, se ajustam melhor a um olhar transversal e dinâmico. Estes enredamentos, propostos em relação às Leituras e às teorias, se inserem no corpo no trabalho não para legitimar os tópicos teóricos discutidos nas partes que o precedem, mas justo para criar atritos com aqueles, podendo fazer emergir destes encontros fissuras, esgarçamentos, rasgos e também novas tramas, composições textuais. A teoria, para além do bem e mal.

PALAVRA E IMAGEM

por isso escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos desse texto os garfos
 as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o
 finíssonos da que em vazio transvasa o que mais vejo aqui é o papel que
 escalpo a polpa das palavras do papel que expalpo os brancos palpos do
 telaranha papel que desses fios se tece dos fios das aranhas surpresas
 sorrelhas supressas pois assim é o silêncio e da mais mínima margem
 da mais nuga nica margem de nadanunca orilha ourela orla da palavra

Haroldo de Campos, *Galáxias*

O ler e o ver: primeiros traços

O mesmo olho que lê um poema vê uma pintura, um filme, uma escultura, uma casa. A imagem se mostra e ao ser mostrada, é vista e ao ser vista, é incessantemente significada. As palavras de um poema estão, assim, para os olhos, como as imagens de uma pintura, filme, escultura, uma casa. Tudo é imagem. O trabalho do poeta da palavra é igual ao trabalho do poeta da imagem. Tudo é imagem. A palavra também é imagem. Um entendimento de um poema se configura na experiência com as palavras, na convivência com os signos lingüísticos que lançam mão e mente de estratégias que fazem com que os signos girem em propulsão. Assim sucede com os entendimentos de outros tipos de discursos imagéticos. Ler é entender. Entender como decodificar, operar traduções com os signos, transmutá-los, traduzi-los. Ler é traduzir, assim como escrever também é traduzir. Tudo é tradução.

O encontro da literatura com as artes visuais propiciou um desdobramento do entendimento da escrita para além dos moldes convencionais atrelados à linguagem verbal, fez da escrita escritura. O signo lingüístico, principalmente a partir da poesia simbolista, das experiências das vanguardas, da literatura modernista e da poesia concreta penetrou espaços, constelações, pouco explorados pelo universo literário mais tradicional, conduzindo a uma constante atualização da própria noção de escritura, do verbal ao icônico-visual. Já está bem distante o momento do uso inovador da página em branco e da tipografia por Mallarmé, da concretude da palavra de João Cabral de Melo Neto, dos signos estilhaçados pela Poesia Concreta, dos caligramas e das considerações de Apollinaire sobre os pintores cubistas, das experiências de Picasso com a literatura, porém tudo isso pode ser

visto como pontos de aproximação entre a literatura e a pintura, desenho, escultura, cinema e arquitetura. O traço, a linha, o linho, a rasura, o texto, texturas, operações de desmonte e remonte dos signos apontando para um devir-imagem da palavra, território sem fronteiras. Por outro lado, as maneiras como essas influências se configuram nos dias atuais no universo visual da poesia e do cinema remetem também a todo um percurso da relação das artes com outras ciências, como as sociais.

Inicialmente, porém, é forçoso comentar, à guisa de esclarecimento, que adentrar o tema da visualidade e sua relação com a literatura e adotar uma terminologia se trata de uma tarefa inglória e sujeita a toda sorte de intempéries, levando-se em conta que a adoção de um termo implica em uma filiação teórica que é também ideológica e o assunto, além de possuir infindável bibliografia, está longe de encontrar definição unívoca e isenta de problemas, como naturalmente deve sê-lo, o que, entretanto, não invalida a empresa, mas, ao contrário, no que concerne aos esforços e a forma de abordagem deste trabalho, que pretende evitar definições e termos totalizantes, cabe mais como uma forma de enriquecer a discussão, sem, para tanto, julgá-la esgotada.

Ao se iniciar um trabalho desta dimensão, é tentador o desejo de se empreender um levantamento histórico das experiências concernentes à temática abordada, neste caso, a presença da visualidade na escritura poética e a presença da escritura poética na linguagem audiovisual do cinema, porém, neste trabalho, será empreendido um esforço de subversão de um rigor mais historicista, a partir da discussão do histórico como lugar de disseminação de ideologias conformadoras de certas realidades. Esta postura não tem como finalidade desmistificar toda e qualquer linearidade historicista ou histórica, denunciando-as como meros discursos políticos, mas partir do entendimento de que, em se tratando de um trabalho sobre linguagens, a própria história – entendida aqui em uma dimensão transdisciplinar – consiste em uma ciência que também faz uso da linguagem na produção de seu discurso, adotando, inclusive, certos expedientes da linguagem literária, isto é, a história como texto. Como comenta Lloyd S. Kramer, a propósito da discussão da escrita histórica em Dominick LaCapra e Hayden White,:

A dimensão fictícia e imaginária de todos os relatos de acontecimentos não significa que eles não tenham realmente acontecido, mas, sim, que qualquer forma de *descrever* os acontecimentos (mesmo enquanto estão ocorrendo) deve levar em conta diferentes formas de imaginação. Além do mais, todos os relatos de realidades históricas devem, inevitavelmente, levar em conta uma filosofia da história. Em outras palavras, ao se escrever história é impossível prescindir de uma narrativa ficcional e filosófica, e não se pode simplesmente sancionar a distinção disciplinar que os historiadores usam para se distinguir dos filósofos e dos autores de obras literárias.⁹

Também é preciso evitar a identificação das tensões normalmente presentes nas leituras de textos artísticos traduzidas em binarismos que tradicionalmente se identificam como objeto/sujeito – que pode se redimensionar como objetivo/subjetivo –, documental/ficcional, literatura/sociedade e, num âmbito maior, arte/ciência. Os estudos que procuram aproximar a Literatura dos Estudos Sociais e Culturais têm mostrado que se faz necessária uma superação destes binarismos, apontando para uma observação dos objetos de estudos destas áreas a partir de perspectivas mais intertextuais, chamando a atenção para o fato de que se já há esta interseção no próprio processo de criação destes objetos, suas análises/leituras também devem apontar para uma visão que contenha tais interseções.

O desdobramento do discurso ficcional em discurso do real, ou vice-versa, já tem se mostrado nos estudos literários e mesmo nos historiográficos como assunto de inesgotável discussão e é ainda importante discutir certas dimensões deste debate, não mais para restringir e delimitar o raio de alcance de cada um, mas para redimensioná-los como um processo inerente à própria matéria a que ambos se filiam, que é a projeção de um discurso através da linguagem: texto. Octavio Ianni chama atenção para o fato de que:

A narração literária e científica sempre decanta algo, no sentido literal e metafórico, sem esquecer que canta, encanta ou desencanta. (...) As narrativas artísticas e científicas são criações intelectuais impregnadas de figuras de linguagem, imagens, metonímias metafóricas, alegorias, aforismos, parábolas. Simultaneamente, são duas linguagens radicalmente distintas, já que uma é literária e outra científica.¹⁰

⁹ KRAMER, Lloyd S.. In: HUNT, Lynn (org.). A nova história cultural, 1992. P. 136/137.

¹⁰ IANNI, Octavio. In: SEGATTO, José Antonio & BADAN, Ude (org.). Sociedade e literatura no Brasil, 1999. P. 10.

A apresentação da história como um fluxo linear e em contínuo desenvolvimento remete aos preceitos do Iluminismo e sua “lógica” progressista de entender o mundo como uma unidade, ainda que complexa, que possui um nexo comum, que faz com que se produza uma compreensão de tempo histórico ligado a um fluxo natural e a um *continuum* que parecem imprimir um entendimento conciliador da diversidade de fatos e acontecimentos que o discurso histórico procura organizar e alinhar. Isto também faz com que se deixem de lado questões de pertinência como a delimitação do Ocidente¹¹ como centro irradiador e mediador do conhecimento sistematizado, o que faz com se tenha um entendimento naturalizado e total do que é meramente um pensamento que se manifesta a partir de um lugar, com fortes marcações de poder. Como diz João Adolfo Hansen:

A concepção iluminista implica as noções de sucessão e razão ou de contínuo temporal progressivo e consciência em que o presente se distingue qualitativamente do passado como superação acumuladora ou dialética que, ao deixá-lo para trás como ruína esquecida, afirma sua originalidade e autenticidade de presente contraditório em progresso contínuo.¹²

O uso de textos de tom predominantemente poético na abordagem da imagem deste trabalho já pode ser visto como um sintoma da escolha da linguagem poética como aquela que mais consegue fugir das atribuições mais racionalistas imputadas de uma maneira geral à linguagem, porém, com a advertência de que não há intenção, aqui, de discutir as delimitações entre o que é narrativo e o que é poético, mesmo por não se crer em uma pureza deste tipo, mais classicizante, na constituição de textos, especialmente os artísticos e, também, pelo fato de que a parte que se destina à leitura de obras incluir pelo menos um texto predominantemente narrativo, embora com passagens eminentemente poéticas, além do que o esforço de leitura acaba por conformar os textos poéticos, de certa

¹¹ Interessante conferir como são lidas as propaladas tensões entre Ocidente e Oriente em *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), de Edward W. Said, e *Crítica da imagem eurocêntrica* (São Paulo: Cosac Naify, 2007), de Ella Shohat e Robert Stam, que discutem a inscrição destas tensões como promotoras de discursos ideológicos que legitimam certas posições hegemônicas, geralmente a partir de matrizes do poder eurocêntrico que instauraram uma imagem imparcial destes dois espaços.

¹² HANSEN, João Adolfo. In: DE GRAMMONT, Guiomar. Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial, 2008. P. 23.

forma, como narrativas, não assentando, então, esta questão como cerne destas leituras, além do que, parte-se da concepção de que mesmo uma imagem icônica pode ser transfigurada por uma leitura mais aberta e uma imagem de face puramente poética deve, ainda assim, narrar em algum nível.

A escritura poética é responsável por lançar a linguagem verbal para adiante, para (des)caminhos impensados pela lógica cartesiana comumente atrelada à palavra, travando intensas lutas com uma sintaxe da comunicação pautada mais no racionalismo. E a tensão poesia/prosa, herdeira de velhas concepções dicotômicas, tende a dar lugar, por força do próprio texto, a uma escritura e leitura de maior *interdiscursividade*, num termo de Linda Huchteon, em que o texto é projetado para outros universos intertextuais, se desatrelando do espaço convencionalizado pela linguagem mais tradicional. Um texto como *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, se mostra como um esforço nesse sentido de ruptura em relação a uma classificação estanque da linguagem literária mais tradicional: *prosoema*, nas palavras de Oswaldino Marques, ou *proesia*, nas de Décio Pignatari se referindo a *Finnegans Wake*, de James Joyce, simbiose entre as linguagens da prosa e da poesia, que em que se pesem, aí, os esforços empreendidos pela leitura, crítica e análise, que uma vez também ensejados pela transgressão de seus campos teóricos, se permitem viagens mais abertas por entre as prescrições das mais variadas disciplinas. Tudo isso serve para expandir o espaço da escritura, seja ela puramente artística ou teórica e crítica, sem medo ou culpa por um seu não enclausuramento.

Sim, uma literatura expandida, aos moldes da noção de cinema expandido, permite um engendramento dos estudos literários em direção às outras disciplinas, indisciplinadamente, produzindo leituras menos ortodoxas e estanques, bem mais de acordo com o nexos da criação artística, geralmente de tendência emancipadora e criadora de um núcleo de resistência frente às outras produções humanas, permitindo, desta maneira, que a feitura e a leitura do material artístico possam caminhar, mesmo com destinos distintos, paralelamente, através desta interseção textual.

A visualidade – além de elemento primordial de percepção da escrita, a partir de sua inserção primeira, através do reconhecimento pelo olho humano do signo lingüístico, tal como acontece na leitura de um texto plástico, arquitetônico ou audiovisual, em experiências textuais todas conformadas pelo mesmo sentido, a

visão – sempre teve uma relação estreita com a literatura, desde os primórdios da escritura visual, em Símbolos de Rodes, até a escritura ideogramática oriental: textos estabelecem nexos entre a ler e o ver. A relação do ver e do ler imprime em seu processo uma relação bem mais intensa, como nos diz Leenhardt:

Lembre-mo-nos de uma evidência: ler e ver não se opõem do ponto de vista da percepção. Entretanto, colocam em ação diferentes modalidades, que foram cristalizadas pouco a pouco pelo hábito do leitor, a ponto de sermos sempre tentados a opor uma civilização do que é escrito a uma civilização do que é visto, como se elas fizessem apelo a sentidos diferentes.¹³

Um elemento também posto em discussão quando da interseção da visualidade com a literatura é o da representação, pois, principalmente a partir da arte moderna, ocorre um redimensionamento do papel da leitura como lugar privilegiado da ativação dos signos da linguagem, assim, toda uma tradição de representação que remetia a modelos clássicos, desde a noção de mimese e verossimilhança dos gregos como modelo primordial da representação artística até a idéia moderna de subjetividade do belo em Kant, que permitiu, dentre outras coisas, a erguida do gênio romântico e da noção de autoria, foi colocada em discussão em nome de experiências de projeção do fazer artístico a novos campos, promovendo, aí, uma imbricação em sua feitura/recepção. Aí, partindo desta concepção, o “ser” da linguagem passa a ser a própria linguagem, a noção de referencialidade é posta de lado, portanto, e a representação passa a ter lugar não mais em um reflexo do mundo e das coisas, outrora tido como referencial, mas em um jogo mais aberto entre significado e significação, abrindo assim um universo autônomo e voltado para si.

Neste jogo, em que a linguagem figura como elemento principal, nomes como os de Mallarmé, Picasso, Man Ray, Fernand Léger, entre muitos outros, podem ser citados como expoentes de um tipo de criação artística que deseja extrapolar os limites circunscritos pelo fazer artístico tradicional, acumulando experiências a partir de outras modalidades artísticas que permitem que se percebam resíduos no produto final de suas criações, tornando-as múltipla e diversa.

¹³ LEENHARDT, Jacques. Revista Imagens, 1996. P. 49-57

Importante discutir, também, na ambiência e ambivalência de crise e criação em que estes artistas produziram, a conjuntura política, econômica e social, como membros de um mesmo corpo que, plasmado pelas mãos dos artistas, passam a figurar uma nova dimensão da arte em relação com a sociedade.

Esta questão da representação remonta à filosofia clássica e mesmo quando transposta para a modernidade e pós-modernidade, sob a forma dos estudos de literatura ou das artes visuais, ainda se apóia bastante nos postulados do pensamento antigo, de Platão e Aristóteles – neste último com a noção de *mimesis* como a representação de caráter “imitativo” da natureza e tratada dentro de um contexto de representação como analogia visual, que pode ser utilizada, então, como *manifestação sensível de caracteres ocultos* –, no entanto, até por uma intenção de franquear mais a leitura de mimese, é interessante observar o desempenho do termo à luz de leituras mais atualizadoras. Em Luiz Costa Lima (1983), partindo da discussão do que ele chama de veto ao ficcional, o termo é revisitado em nome de uma sua maior investigação:

(...) a experiência da *mimesis* é histórica e culturalmente variável, porquanto a primeira sensação que ela provoca, a sensação de semelhança, deriva da correspondência com os quadros de referência e as expectativas daí resultantes, quadros e expectativas histórica e culturalmente variáveis. Contudo a categoria de “correspondência” e seu corolário imediato – a sensação de semelhança – não esgotam a experiência literária. (...) a *mimesis* supõe a sensação de semelhança, a que logo se acrescenta a sensação de diferença.¹⁴

Defendendo que o primado da literatura e da imaginação artística é o ficcional, como potencialidade de criar ficção, e traçando com ele intrincadas relações com a realidade empírica, Costa Lima atenta para a transformação do termo na leitura de Santo Agostinho, Freud, entre outros, filiando uma sua noção mais distendida à psicanálise, a partir do Romantismo, em que esta noção estaria menos ligada a razão, operando percepções do espaço e do tempo na arte distintos daqueles do cotidiano, e que o leitor perceberia isso na forma de uma intervenção *plurarizadora* na interação com a obra artística, na constituição do sentido, e observa

¹⁴ LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário, 1983. P. 68.

que “a *mimesis* é assim um produto que se concretiza na forma da ficção”¹⁵. A *mimesis* atuaria então como um agente da imaginação para criar imagens a partir de um referencial, usando o expediente da ficção, que seria a marca das criações literárias e artísticas, de uma forma geral. Importante observar que apesar da menção à diferença, aí ainda é respeitada uma noção do referencial visto em uma relação dialética entre a criação e a recepção, o que denota uma forma ainda tributária da noção de *mimesis* como imitação.

A problematização da *mimesis* consiste em um assunto constante e intensamente revisitado pelos estudos literários, principalmente a partir dos anos 1960, mais notadamente pela semiologia francesa. Flávio R. Kothe conclama a uma superação da concepção de *mimesis* como relação de identidade, pautada na comunicação, atentando para o fato de que textos artísticos também se constituem como incomunicabilidade, como *frustração da comunicação*, e, a partir de uma perspicaz leitura do mito da caverna, nota contradições que a dialética e sua relação com a concepção de verdade opera em seu discurso:

(...) Platão nega que a arte seja conhecimento, mas aceita que ela seja capaz de influenciar o comportamento das pessoas. Algo estranho ocorre nesta passagem. Se as coisas são cópias das idéias (e não as idéias cópias das coisas), não se admite aí que cópias possam influenciar ou determinar o modo de ser dos seus “modelos”. Se as obras de arte são cópias dos entes reais, ou seja, cópias de cópias, por que se preocupar em expulsar os poetas se as cópias não podem influenciar aquilo a que elas imitam? Mas caso se admita, como ele faz, que as imitações podem influenciar os seus modelos, por que não admitir que o mundo das sombras possa influenciar e até determinar o mundo das idéias?¹⁶

Em um texto de tom marcadamente político, com uma verve crítica e retórica ferozes, que não poupam nem mesmo as próprias correntes que defende, Kothe ainda diz, salientando o caráter de artifício das representações, que:

A arte, mesmo em suas pretensões mais realistas, nunca pode ser a “realidade” entendida como uma coisa em si nem pode ser o sublime de um mundo de idéias. Essas buscas de identidade só podem redundar em

¹⁵ *Ibidem*. P. 69.

¹⁶ KOTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*, 1981. P. 103/104.

fracasso e frustração. A moldura que recorta e delimita o espaço de uma pintura, o pano que separa o palco do público, o quadrado que marca o espaço central dos atores num teatro de arena, as capas que abrem e fecham um livro, são dados essenciais a todas as obras de arte e alteram as pretensões de um realismo ou engajamento diretos. A identidade da obra se dá através da sua não-identidade. O fracasso de sua busca de identidade com o que ela não é garante-lhe afinal a sua identidade.¹⁷

Em sintonia com os estudos dos formalistas russos, o autor reivindica uma revisão dos conceitos tradicionais, ressaltando a relação da literatura com outras áreas, apontando para a Semiótica, sem deixar de lhe imputar dificuldades e cobrar incongruências, como talvez a provável substituta da Lingüística e da Estética, ressaltando que esta última está superada e em desacordo com as transformações da arte, especialmente depois das vanguardas, leitura essa em muito tributária da noção de automatização das palavras no cotidiano e de estranhamento, termos caros aos formalistas russos para a leitura do Futurismo daquele país.

A partir daí, se torna importante uma superação do emprego incondicional do termo Estética por ele trazer contido em si toda uma história de relação com certos ideais de beleza ligados a uma noção mais universalizante e totalizadora da questão do valor, profundamente arraigado em cânones eurocêntricos do pensamento, geralmente ligados a uma idéia naturalizada de mimese. Não que um outro termo vá traduzir com transparência todas as nuances de outra idéia da questão, de forma neutra, mas que os usos desgastados deste parece não atender a uma leitura mais aberta, pautada em elementos do próprio objeto de estudo, a partir de uma leitura transdisciplinar.

Para tanto, neste trabalho é adotada uma leitura de mimesis que se configura como representação pautada em um discurso, que é a sua apresentação enquanto texto, partindo de uma desvinculação do nexos referencial entre a palavra e a coisa e, assim, a relação com o referente se dá no nível da escritura e o texto será tomado como produtor de realidade e a palavra poética será, então, real, não no sentido físico, mas no textual, desatrelada de seu referencial do “mundo natural”. Da mesma forma, a imagem audiovisual, entendendo por imagem o conjunto do que é visual, sonoro e verbal – tal como o *verbivocovisual* dos concretistas – será

¹⁷ *Ibidem*. P. 106/107.

compreendida aqui para além de seu referencial “de realidade” para compor, dentro do texto audiovisual, um discurso que a torna real como representação, observando aí que sendo uma imagem fílmica criada a partir de um recorte que opera os olhos do criador, a câmara e a tela do cinema ou do vídeo, entendendo que a sua relação com o referencial do mundo é apenas parcial: assim, a arte não apenas representa, mas apresenta. Desta forma, os textos literários e cinematográficos serão vistos como entrelaçamentos de textos, reescrita, intertexto, citação, citação na acepção que Compagnon¹⁸ lhe confere, como trabalho, processo que une o ato de leitura e escrita.

Rotações do signo: por uma teoria do olhar

Na busca de uma teorização da imagem é importante a discussão de alguns conceitos como forma de espraizar o tema e tentar sair do lastro da semelhança. Para Ferdinand de Saussure, a propósito do signo lingüístico, noção cara à semiologia, o signo era dividido em significado e significante, o primeiro uma espécie de “representação psíquica” de uma coisa, o seu conceito; e o segundo considerado, sinestesticamente, como a “imagem acústica” da coisa representada. Em Charles Sanders Peirce, a noção de signo, ou “*representamen*”, é de uma coisa que substitui outra e possui relação triádica estabelecida entre o *objeto*, o seu *representante* e o *interpretante*. Em ambas as teorias, há uma forte relação de ausência e presença como constituinte da natureza primeira do signo. Nesta relação, jogo entre presença e ausência, o signo ganha status de representação em que é atribuído papel de destaque à semelhança. Através de um percurso cultural histórico, a semelhança possui caráter definidor no jogo das representações, sobretudo no Ocidente. Convém, no entanto, relativizar sua importância como dado imediato de uma realidade, chamando atenção para seu caráter convencionalizado, afinal, desde a definição criada por Saussure, o signo é arbitrário, não havendo nenhuma ligação à priori entre significado e significante.

¹⁸ COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação, 1996. P. 41.

Desta forma, na composição da *trama semântica da semelhança*, há um jogo de atribuições convencionadas e abertura a novos sentidos que condiciona a um constante deslocamento do signo. A semelhança opera aí de forma dinâmica. Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, trata disso quando diz que:

A semelhança nunca é em si estável; só se fixa quando remete para uma outra similitude, quando, por seu turno, invoca novas similitudes de modo que cada semelhança só vale pelo acúmulo de todas as outras, e assim o Mundo inteiro deve ser percorrido para que a mais tênue das analogias seja justificada e apareça enfim como certa. É, por conseguinte, um saber que poderá, que deverá proceder à acumulação infinita de confirmações suscitando-se umas às outras. E assim, desde os seus fundamentos, tal saber será movediço.¹⁹

A questão da analogia traz consigo o problema da semelhança entre imagem e realidade, em que os índices de realidade ajudam a conformar uma visão pautada na relação do objeto com seu referente em uma representação. A idéia de “fidelidade” às aparências visíveis constitui um eixo de leitura de forte predominância no Ocidente, principalmente a partir do Renascimento, com a noção de perspectiva de Leon-Battista Alberti. No entanto, visto que nas representações suspeitamente ditas “primitivas” o valor de semelhança era obliterado por fins mágicos, religiosos, etc., ou que nas primeiras fotografias a apreensão da imagem era conformada por um jogo de percepção da luz e dos borrados – algo que hoje, na era das câmeras digitais, dificilmente seria reconhecido como semelhante –, faz com que na analogia haja e aja todo uma gama de aspectos culturais que variam de época a época e de lugar pra lugar. Por isso, é importante uma desnaturalização do conceito de analogia, desatrelando-a de sua noção meramente indicial, atentando para seu aspecto de convenção, como chama atenção Christian Metz:

O analógico e o codificado não se opõem de maneira simples. O analógico, entre outras coisas, é um meio de *transferir* códigos: dizer que uma imagem parece com seu objeto “real” é afirmar que graças a esta própria semelhança, o deciframento da imagem poderá beneficiar códigos que intervinham no deciframento do objeto: sob a capa de iconicidade, no

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 1967. P. 51/52.

seio da iconicidade, a mensagem analógica vai obter os códigos mais diversos. Além do mais, a própria semelhança é coisa codificada, porque apela para o *juízo de semelhança*: segundo os tempos e lugares, não são exatamente as mesmas imagens que os homens julgam semelhantes (...).²⁰

Para tanto, é importante considerar a imagem a partir de seu aspecto de ficção, invenção, criação, imaginação – aliás, a própria raiz da palavra imagem é a mesma de imaginação – o que pode ser tomado como um mote para uma sua compreensão para além da similaridade. Assim comenta Foucault:

A similitude na filosofia clássica (...) desempenha um papel simétrico àquele que a diversidade há-de assegurar no pensamento crítico e nas filosofias do juízo. (...) Nesta posição de limite e de condição (sem o que e aquém do que não se pode conhecer) a semelhança situa-se do lado da imaginação ou, mais exactamente, só aparece pela virtude da imaginação, e a imaginação, por seu turno, só se exerce apoiando-se nela.²¹

Assim, o conceito tradicional de mimese, preso a uma noção de representação baseada na natureza, dá lugar a uma apresentação pautada em convenções culturais cultivadas e condicionadas ao longo de várias épocas. Uma representação naturalizada tende a assentar sua essência em um realismo também de cunho naturalista: um signo natural é aquele que se apresenta como significando um objeto de forma natural, transparente, através da semelhança. No entanto, o próprio sufixo *ismo* pode ser tomado como chave de leitura do realismo como artifício, estilo, escola, que, enquanto discurso ideológico, muitas vezes é tomado como reprodução fiel da realidade natural. É o que a teoria literária tem discutido – especialmente a partir da chamada *virada lingüística*, em que a linguagem é tomada como paradigma nas ciências humanas: o carácter convencional da mimese e do próprio realismo. A respeito disso, comenta Compagnon:

A mimésis faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto

²⁰ METZ, Christian. In: METZ, Christian et al. A análise das imagens, 1974. P. 17.

²¹ FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas, 1967. P. 99.

imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimêsis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista.²²

Vê-se aí uma vinculação ideológica da escrita, desmistificando seu caráter naturalizado. O realismo, então, será uma noção relativa, que regulamenta certos padrões de procedimentos estéticos. A narrativa realista através de um discurso da transparência utiliza seus expedientes para ocultar o que mostra de verdade, que é sua condição textual, sem relação com o “real” referente representado, mas implicando em uma significação pela diferença, da relação de uns signos com os outros, e não pela referência, dos signos com seus referentes. Roland Barthes afirma que:

A narrativa não faz ver; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa de ser festejada.²³

A imagem também pode ser vista como um elemento textual, presente em um mesmo corpo textual narrativo, sujeito aos mesmos expedientes, porém dotado de outras configurações. A imagem tende a ser percebida como elemento puramente óptico com uma apreensão que se dá através de processos naturais, entretanto, merece consideração o fato de que a imagem não se esgota no problema entre o visível e o invisível, mas sim na discussão do discurso que organiza esta noção, ou seja, no jogo entre o enunciável e o visível. Assim, o estudo da imagem pode contemplar leituras que busquem entender melhor como a proliferação de imagens e a presença excessiva da visibilidade, especialmente na contemporaneidade, pode chegar a um esgotamento da apreensão pelo visual, em

²² COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum, 2001. P. 106.

²³ BARTHES, Roland. In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa, 1971. P. 60.

uma nova condição da representação em nossa época. Daí que nessa questão, desde a sua reflexão, a imagem e a palavra se encontram:

Freqüentemente, refletir sobre a imagem não consiste em produzir imagens, mas sim em produzir palavras. Nesta situação, pode-se perceber (e é a reação mais difundida) um clássico problema da metalinguagem: as línguas servem de metalinguagem às mais diversas linguagens-objeto e mesmo àquelas que não são lingüísticas. Pode-se igualmente (...) dar uma interpretação mais radical à questão, e então deslocar a língua para a escrita: a imagem só existe pelo que aí se lê. Mas a verdade, nos dois casos, é que a semiologia do visual não é, essencialmente, uma atividade visual. Mais uma razão para o reino das imagens se recusar a fechar-se em si mesmo (= mito da pureza visual).²⁴

Esta relação da língua com outras “linguagens-objeto” pode ser verificada desde a noção clássica de *Ut pictura poesis*, de Horácio, das reflexões de Leonardo da Vinci sobre pintura e das de Paul Valéry sobre o método de da Vinci, até a total subversão desta asserção dicotômica por alguns textos, como os de Jean-Luc Godard e Max Martins, sobre os quais se fará uma leitura ao final deste trabalho, que produzem imagens que refletem sobre a imagem, em que o uso da imagem e da palavra se libertam das condições convencionalmente atribuídas a elas, adotando uma maneira não linear e racional nos termos de escritura e leitura: a imagem não ilustra a palavra nem a palavra comenta a imagem. Entre o enunciado e o visível, o olhar desempenha papel considerável na composição da imagem na recepção de um texto, como bem salienta Vera Casanova: “a imagem no texto literário ou no pictórico parece ser (im)pulsionada pelo olhar”²⁵. Aduato Novaes, em seu artigo *De olhos vendados*, diz:

O olhar deseja sempre mais do que lhe é dado ver. Para isso, foi também necessário que o indizível se tornasse prosa, participando do lado de sombra da História e revelando o sensível que está oculto no outro lado do corpo, acolhendo-o como um secreto prolongamento da matéria. É através dessa fissura que, guardando o sentido originário, a *theoria* – que os romanos traduziram por *contemplatio*, o olhar com admiração – pode descobrir que existe uma plenitude invisível de um mundo imperfeito.²⁶

²⁴ METZ, Christian. In: METZ, Christian et al. *A análise das imagens*, 1974. P. 17.

²⁵ CASANOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*, 2008. P. 23.

²⁶ NOVAES, Aduato. *De olhos vendados*. In NOVAES, Aduato (org.). *O olhar*, 1988. P. 9 e 10.

O nexa entre o ler e o ver, mediado pelo olhar, é assentado pela condição da imagem mental na representação de uma dada realidade textual. O olhar se desprende de sua relação de semelhança e alça vôos maiores. A realidade deixa de ser a referencial e passa a ser conduzida pela imaginação criativa. Não há mais aí uma identificação entre o visível e o verdadeiro, como operado no realismo histórico: a imagem mental configura novas formas de ver a realidade, de criar novas realidades.

IMAGEM DA LITERATURA

sobressalto
esse desenho abstrato
minha sombra no asfalto

Paulo Leminski, *Sobressalto*

Escritura e imagem

Os textos literários sempre se fizeram da projeção de imagens, seja em um poema moderno metalingüístico, em um soneto de Gregório de Mattos, em uma narrativa de Charles Dickens, na travessia do sertão em Guimarães Rosa, nos labirintos de linguagem em Jorge Luis Borges, etc. A imagem atravessa a literatura como uma espécie de espinha dorsal que faz do exercício da leitura um constituinte e (des)organizador desse caráter imagético do texto literário.

Geralmente, a imagem em literatura é lembrada a partir de seus aspectos icônicos, através da poesia concreta, caligramas, caracteres tipográficos, entre outros elementos e vertentes que, principalmente na contemporaneidade, têm reinventado novas formas de escritura partindo das experiências das artes de vanguarda, garantindo pela visualidade óptica uma relação da imagem com o literário, notadamente o poético. No entanto, esta *perspectiva*, para usar um termo que já imprime uma fenda entre a literatura e as artes visuais, consiste em apenas uma das maneiras de se ler a imagem no texto literário. Este trabalho, além de contemplar o campo teórico desse tipo de orientação visual da literatura mais pautado na imagem icônica, prima principalmente por uma inserção do literário naquilo que, talvez na falta de um termo mais apropriado, pode ser chamado de “imagem mental”, adotando o uso que Karl Erik Schollhammer faz a partir da leitura de Gilles Deleuze acerca das relações de percepção da imagem-tempo que superam o entendimento de “real”, forma e conteúdo, partindo para uma criação da visualidade pelo viés do imaginário e do “mental”. Para tanto, dá-se logo a ver certa distensão do tecido literário para abrigar pensamentos de outras disciplinas, como a filosofia, neste caso, ou o próprio cinema, que divide o foco de atenção desta pesquisa com a literatura, ressaltando que é intenção buscar desde logo um cruzamento textual que permita leituras transdisciplinares tanto dos objetos estudados quanto dos campos envolvidos.

Também é importante aqui entender o texto literário para além de uma sua relação meramente referencial, conforme já antecipado no tópico anterior deste trabalho, evitando delimitações precisas onde não é possível nem preciso delimitar, mas, ao contrário, promover um apagamento das fronteiras, entendendo que objetos semoventes, como os artísticos, carecem de olhares que acompanhem tal movimento. Assim, cabe destacar o “lado imagético do texto e o lado textual da imagem”²⁷ buscando observar como se dá uma interpenetração entre esses dois campos.

Em uma época dominada ostensivamente pela imagem, há a tendência a um esvaziamento de seu caráter estético nos moldes da filosofia tradicional, pois, segundo Fredric Jameson, no momento em que “toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, então, na mesma medida, torna-se cada vez mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas”²⁸. Assim, pensar a imagem na literatura faz com que se pense também a imagem como um elemento profundamente incorporado à sociedade e cultura de nosso tempo, portanto, levando em consideração o desgaste dos signos lingüísticos e imagéticos em suas acepções tradicionais.

A partir de uma concepção pautada assumidamente em sua condição de construção, trata-se aqui de entender a imagem em literatura como um encontro do pensamento com o olhar, buscando outras articulações da visualidade em textos literários, para além daquelas lançadas pela condição apenas óptica: o visível, como aquilo que pode ser visto, que está exposto, que é óbvio; e a visualidade, enquanto atributo do que é passível de ser visível, que pode ser percebido pelo sentido da vista, que encontram na efetivação da escritura e no exercício de leitura o nexo fundamental para sua efetivação enquanto objeto movente.

A articulação destes elementos, que são ativados pelo olhar, encontra no pensamento a sua composição enquanto imagem mental, no entanto, a própria apresentação desta noção já está condicionada pela criação de uma imagem, então cabe aqui apresentar algumas reflexões sobre a constituição da imagem literária em algumas noções consideradas importantes para o desenvolvimento deste trabalho, importantes não em uma linha histórica ou evolutiva, mas em uma meditação de sua

²⁷ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. In: OLINTO, Krieger Heidrun & SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). Literatura e cultura, 2003. P. 88.

²⁸ JAMESON, Fredric. Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios, 2006. P. 136.

condição sem uma ordem cronológica ou mesmo de importância, pesando aí o seu papel de interesse para o desenvolvimento da linha geral de encontro da escritura literária com a cinematográfica, bem como da reunião de elementos para a leitura de alguns textos ao final do trabalho.

Antes, ainda, é importante salientar a consideração do texto como trama de signos, fios soltos de sentidos que a leitura pode alinhar e a imagem literária como produto industrializado ou manufaturado da escritura, urdidura, máquina de costura na construção deste texto-indumentária. Tela de significados e significantes, a escritura literária abre uma fenda, corte em que a visualidade vai operar com seus expedientes através do pensamento.

A condição do texto literário apreendida aqui é a do signo lingüístico como ativador constante de sentido, em que o referente já é tomado como “signo em rotação”, despreendido de um ancoramento com a significação, dotado de uma abertura de sentidos, fenda para a tradução da imagem não em seu sentido puro ou iconológico, mas como um trânsito para uma imagem-pensamento. Sobre esse aspecto movediço do signo, Gilles Deleuze e Félix Guatarri dizem:

O significante é o signo redundante com o signo. Os signos emitem signos uns para os outros. Não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros a ele se acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre o continuum amorfo atmosférico. É esse continuum amorfo que representa, por enquanto, o papel de “significado”, mas ele não pára de deslizar sob o significante para o qual serve apenas de meio ou de muro: todos os conteúdos vêm dissolver nele suas formas próprias. Atmosferização ou mundanização dos conteúdos. Abstrai-se, então, os conteúdos.²⁹

Esse caráter dinâmico do signo é fator importante para a consideração do texto como escritura, trabalho do escritor e não do escrevente³⁰, forma mais aberta de construção do saber, e esta noção de escritura cria a passagem para uma tradução em imagem através de um jogo em que fica descartada uma relação mais direta entre as palavras e as coisas, tendendo então para que se compreenda o texto de maneira hieroglífica, arabescada, de certa forma incompleta e

²⁹ DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, 1995. P. 62.

³⁰ Distinção entre escritores e escreventes a partir de Roland Barthes em *Escritores e escreventes* (In BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. P. 29/38).

despedaçada. Visto desta maneira, a escritura literária opera um deslizamento que permite uma sua visão mais transdisciplinar, encontrada com concepções de outros campos.

O encontro do pensamento com o olhar produz a imagem que se traduzirá em novos signos que por sua vez criará novas conexões sígnicas que se abrirão ao entendimento de novas formas, sempre renováveis. A tarefa da tradução pode ser uma importante forma de entender as conversões sígnicas e uma chave para leitura do texto literário. Tradução compreendida como uma operação de leitura que lida naturalmente com as impossibilidades, incompletudes, em um caráter deslizante e transitório, de passagem do texto literário, aberturas essas próprias do sistema comunicacional, que trabalha com situações de perdas e ganhos, avanços e recuos dando uma compreensão do processo como um fluxo contínuo e não linear.

A escritura ideogramática é uma interessante forma de ilustração desta concepção, pois apresenta a conjunção do pensamento e da imagem. O ideograma constitui uma ferramenta de expansão da compreensão da visualidade e da palavra, pois ao mesmo tempo em que ele justapõe signos analógicos diferentes, esta justaposição cria uma terceira idéia pela escrita, nova e diferente dos signos anteriores – raciocínio retomado por Sergei Eisenstein em sua concepção de montagem para o cinema. Outro elemento libertário da escritura ideogrâmica é que ela contraria a lógica da construção sintática ocidental, produzindo através da materialidade de signos icônicos uma imagem mental em um processo antinaturalista fortemente atravessado por uma percepção a um certo modo poética do encadeamento de sentidos.

A poesia concreta fez uso deste expediente em suas composições poéticas em que o nexos visual e concreto ultrapassa o puramente sintático tradicional, através da incorporação de elementos gráficos, subvertendo o espaço do poema, prática poética que se aproxima da empreendida por Mallarmé, antes. A própria inversão da ordem de leitura dos primeiros poemas concretos se deve a uma influência dos modelos orientais de composição, que em muito difere da estrutura de leitura horizontal, da esquerda para a direita, ocidental³¹. O próprio trabalho crítico e

³¹ Interessante observar que um cineasta como Jean-Luc Godard também tenha atentado para essa limitação imposta pela escrita ocidental: “Pensava então na escrita japonesa ou na chinesa, na escrita feita por imagens dos ideogramas, dizendo a mim mesmo que é assim que eu deveria escrever: na vertical ou na horizontal, mas não necessariamente na horizontal primeiro, como se a morte viesse primeiro. Escrever de pé, por assim dizer, com palavras que seguem a imagem, que nela mergulham

teórico do trio fundador da poesia concreta, especialmente o de Haroldo de Campos, soube reconhecer e estender esse pensamento acerca das reflexões “poeticistas” de Ernest Fenollosa, Ezra Pound, e outros nomes, a outras construções literárias, como a de James Joyce, a do próprio Pound e da poesia sino-japonesa, como se pode perceber na seguinte passagem sobre poesia japonesa:

(...) assumir outras formas altamente sofisticadas de notação, colorindo os planos da percepção, criando uma espécie de pontilhismo poético que redonda em verdadeiro “realismo mágico” (para um poeta japonês, aliás, o “mágico”, o “surreal” parece não ser outra coisa senão a sua maneira de considerar o autêntico “real”: para êle, real e imaginário franqueiam-se os respectivos umbrais, são ingrediente do seu cotidiano; bastaria lembrar a presença constante do maravilhoso na tradição literária nipônica, ou referir, por trás da técnica *haikai*, o “momento de iluminação”, de inspiração zenbudista).³²

Walter Benjamin, que, como Haroldo de Campos, também se dedicou a pensar a tradução, já atentara para a peculiar união de certa pintura chinesa com a escrita, o que pode ser entendido como uma expansão da noção de imagem-escrita, dentro de uma lógica não historicista e não linear. Aí, a leitura passa a ter um sentido semiológico, em que o regime do que é visto e do que é lido se encontram, como bem observa Roland Barthes, a propósito da constituição deste traço da cultura oriental:

No Oriente, nessa civilização ideográfica, é o que está entre a escrita e a pintura que é traçado, sem que nos possamos referir a uma ou outra; isto permite frustrar essa lei celerada de filiação, que é a nossa Lei, paternal, civil, mental, científica: lei segregadora em virtude da qual expedimos, por um lado, os grafistas, por outro, os pintores, por um lado os romancistas, e por outro os poetas; mas a escritura é uma: o descontínuo que a funda por toda a parte faz de tudo o que escrevemos, pintamos, traçamos, um único texto.³³

de pés juntos” (GORDARD, Jean-Luc apud DUBOIS, Philippe. In DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard, 2004. P. 281)

³² CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável, 1977. P. 67.

³³ BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III, 1984. P. 92.

Já há aí a prefiguração de imagens mentais – ideograma como representação gráfica de idéias –, o que ocorre de maneira diferente em textos propriamente narrativos, pois a relação analógica visual deixa de existir, e uma ancoragem com o real referencial ganha contornos puramente discursivos, retóricos. Em textos narrativos, o mundo referencial são os outros textos existentes, em um jogo em que a escritura movimentada os signos lingüísticos, esbarrando em resíduos de seus outros usos anteriores. Assim Jacques Derrida destece a relação do jogo com a escritura:

O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo hoje entrega-se a si mesmo, apagando o limite a partir do qual acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranqüilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de “signo” e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse *transbordamento* sobrevém no momento em que a extensão do conceito apaga todos os seus limites.³⁴

Em uma compreensão para além de uma identificação do visível com o verdadeiro, vinculado à noção do realismo histórico, as descrições narrativas podem ser entendidas não como corolários do mundo natural, real, fundo motivador e conformador dessas narrativas, mas como “constelações instáveis”, em definição de Scholhammer, proliferações de espaços e tempos que operam em deslizamento, desfazendo então a distinção entre sujeito e realidade, subjetivo e objetivo, fazendo pairar sobre o texto uma atmosfera impregnada de indefinição entre as palavras e a sua capacidade de criar imagens.

Deleuze, tratando das narrativas cinematográficas neo-realistas, aponta para uma indeterminabilidade ou indiscernibilidade entre o imaginário e o real, o que reforça o caráter artificioso das descrições narrativas, posto que o real é tão escritural quanto o imaginário. Visto desta maneira, certos textos narrativos se amarram pelo tratamento do seu material expressivo a uma construção mais poética, em que a imagem traçada é decodificada por um exercício mental. Isto acontece em textos literários de autores como Guimarães Rosa, João Gilberto Noll, Caio

³⁴ DERRIDA, Jacques. Gramatologia, 2006. P. 08.

Fernando Abreu, entre outros; e textos audiovisuais de Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Peter Greenaway e outros.

Os signos dançam

Parece querer se delinear aqui uma distinção entre o texto poético e o narrativo, contudo convém lembrar que esta pesquisa se dispõe a trabalhar nas zonas de fronteiras entre os gêneros, tipologias e outras demarcações desta espécie. O olhar na escritura articula a imagem pelo viés da imaginação, não pelo da visão natural, criando mundos ficcionais, imaginários, a partir do acúmulo de um repertório de signos que é desconstruído, como pode ser visto neste excerto do romance *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir:

E olhava as casas, olhava que olhava. A fisionomia delas, a disposição de cada uma, o gênio, que as casas, muitas vezes, pegam o jeito de nós, viventes. Não via o chalé? Olhava, invejando, detestando, escolhendo quarto, jardim, telhado, desmontando-as para armar uma nova ou construir, com peças de cada uma, a casa para a mãe quando viesse morar um dia na cidade.³⁵

Nesta passagem, além da forte sugestão visual que emoldura uma imagem mental tecida pela escritura e denunciada pela insistente repetição do verbo “olhava”, a visualidade participa do próprio processo de escritura, que sugere imagens e as discute, manifestando e denunciando, neste encontro, seu caráter de construção, retórica de escritura: discurso. Utilizando uma definição usada por Paul de Man em *Alegorias da Leitura*³⁶ para tratar da narrativa em Proust, aqui se percebe uma linguagem *metafigurativa*, que escreve figurativamente sobre figuras. A escritura ao mesmo tempo em que veste objetos inanimados de caracteres humanos, as casas, o chalé, imbuídos de uma vida, de sentidos conformados pelo

³⁵ JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*, 2004. P. 146.

³⁶ DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, 1996. P. 30.

olhar da personagem Alfredo, se abre como o tabuleiro de um jogo, em que as imagens das casas vão ganhando, a partir deste jogo, novas configurações, sugeridas pelos verbos utilizados (olhar, escolher, desmontar, armar, construir), que figuram a dinâmica de um jogo e culmina com o uso da palavra “peças”, que vestem esta passagem do texto de um caráter eminentemente lúdico, em que a imagem é desdobrada por uma criança que olha e cria mentalmente.

Em um movimento que contraria a prescrição determinista do Naturalismo que contamina as personagens da atmosfera do espaço representado, aqui estes dois elementos da narrativa se justapõem pelo jogo da escritura, que dissimula e apaga as fronteiras entre sujeito e objeto. A descrição desta cena atende menos ao nexo de uma descrição detalhada realista do que a um desejo de emoldurar a narrativa em um fluxo vertiginoso que não distingue sujeito e objeto. Casanova atenta para este caráter de imagético do texto literário:

Na medida em que as artes se desligam da função de reproduzir o mundo natural, os artistas descobrem que a imaginação, e não a natureza, pode ser a fonte de criatividade – o mundo interior se impõe ao mundo exterior. A potência criadora de imagens reside no sujeito; a observação desse processo engendra visões diversas (cf. Rimbaud, Verlaine).³⁷

Seguindo esta trilha, outro trecho de *Belém de Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir, revela como a utilização do referente, pelo expediente do olhar, pode criar um outro tipo de imagem:

Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da Vinte e Dois de Junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, no 160, na Gentil Bittencourt. Era no trecho em que passava o trem, atrás do quartel do 26 de Caçadores. O toque de alvorada acordava seu Virgílio para a Alfândega.³⁸

Esta passagem também instiga à reflexão sobre o papel da referência em textos como esse, pois a inserção de paisagens reconhecíveis do mundo “real” pode

³⁷ CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*, 2008. P. 46.

³⁸ JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*, 2004. P. 45.

confundir e pôr em crise a noção de que o referencial textual pertence apenas ao suporte da escritura, pois um leitor comum, com algum conhecimento trivial da geografia e história da cidade de Belém, pode simplesmente, pela leitura deste trecho, inferir que os ambientes ali descritos são aqueles da cidade que ele conhece, atribuindo às imagens do romance um *status* de real. De fato, a narrativa deste romance de Dalcídio Jurandir transcorre em boa parte por espaços reconhecíveis da capital paraense, assim como seu enredo desenrola situações que se encontram com o período histórico claramente manifesto na obra, entretanto, uma leitura mais atenta desta passagem, como de outras da mesma obra, leva ao entendimento da questão em um nível de linguagem.

É importante entender a cidade e a História também como textos, escrituras que foram e são reduplicados e ampliados a um nível polissêmico arrebatador, fazendo muitas vezes passar por real aquilo que em si constitui um discurso textual. A arquitetura já é vista desde *Isto há de matar aquilo*, em *Nossa Senhora de Paris*, de Victor Hugo, como escritura, assim como em vários textos de Walter Benjamin existe um entendimento textual da cidade, em que a própria noção de passagem utilizada por ele já remete a um artifício de leitura que encontra nas passagens textuais o trânsito para uma compreensão distendida da paisagem urbana. Depreende-se, a partir destas concepções, que a apresentação da cidade, mesmo que descrita em uma forma reconhecida como a referencial real, consiste, *na realidade*, em uma representação, apresentação outra, um reconhecimento deste referencial em relação a outros textos, que criam a(s) cidade(s) imaginada(s) pelo leitor, construída a partir do resíduo de vários recortes textuais (livros, relatórios, fotografias, filmes, vídeos, histórias de vida, etc.) que levam a uma identificação desta(s) cidade(s) com a do texto.

A Belém de *Belém do Grão-Pará* ecoa a Belém histórica pós-Ciclo da Borracha, da trama, tanto quanto a que Dalcídio Jurandir viveu e carregava na memória – o livro foi escrito no período em o escritor morava no Rio de Janeiro – assim como pelos olhos/mentes dos leitores contemporâneos pode ecoar a Belém de nossa época, a que se atribui à memória do escritor paraense e à história da cidade, o que ressalta o aspecto residual e escritural da imagem da cidade, tanto da “real” como, principalmente, a do texto literário, promovendo a imagem mental através de um jogo em que a intertextualidade se exhibe claramente através das propriedades referenciais da linguagem.

Os dois exemplos citados, além de ilustrarem o processo de criação da imagem pela escritura literária, também servem para alargar as possibilidades de leitura das “realidades” em textos artísticos. A escritura abre fendas de compreensão que geram estilhaços de significantes, como fragmentos de espelhos que criam novos significantes em um fluxo ininterrupto que o exercício de leitura deforma, forma e transforma em novas escrituras. Derrida define desta maneira a escritura:

Em todos os sentidos desta palavra, a escritura *compreenderia* a linguagem. Não que a palavra escritura deixe de designar o significante do significante, mas parece, sob uma luz estranha, que o “significante do significante” não mais define a reduplicação acidental e a secundariedade decaída. “Significante do significante” descreve, ao contrário, o movimento da linguagem: na sua origem, certamente, mas já se pressente em uma origem cuja estrutura se soletra como “significante do significante”, arrebatada-se e apaga-se a si mesma na sua própria produção. O significado funciona aí desde sempre como um significante. A secundariedade, que se acreditava poder reservar a escritura, afeta todo o significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o *início do jogo*. Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem.³⁹

³⁹ DERRIDA, Jacques. Gramatologia, 2006. P. 08.

IMAGEM DO CINEMA

(...) o cinema (...) é um organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências, e...a vida. Nômade, transpassa-o tudo. Corpo-máquina, conecta-se com todo o universo.

Julio Bressane, *Cinema Deleuze*

A imagem no cinema, para além da analogia

Um aspecto que avulta a relação da imagem cinematográfica com a realidade empírica é seu forte grau de semelhança com essa tal realidade, decorrendo daí uma maior facilidade de identificação pelo olho humano do que ocorre, por exemplo, em uma experiência cinematográfica do que com relação a uma imagem pictórica (pintura, desenho, etc.), pois o índice de semelhança da imagem filmada com a imagem referencial é bem maior do que em outros tipos de imagens produzidas pelo homem.

Primeiramente, para se chegar a compreender de forma mais ostensiva como se dá a noção de realidade que se tem ao ver um texto fílmico, é interessante recorrer a algumas noções que ilustram essa idéia de “representação de semelhança com o real” que o cinema parece sintetizar. Para efeito de fluência da discussão, aqui ainda se fará uso de termos como “representação” ou “representar” para, em seguida, discutir as instâncias desses usos.

Uma imagem, ao ser produzida artisticamente, para que seja reconhecida por um espectador, precisa apresentar níveis perceptíveis de semelhança com a imagem referente (modelo original), sendo que a instância principal dessa comparação sempre é verificada na percepção que se tem de dada realidade - que se supõe representar - e a sua relação de analogia com a imagem representada. Assim, se um espectador vê o desenho de uma árvore, por exemplo, que mecanismos fazem com que ele depreenda desse desenho a figuração da árvore que ele conhece do mundo natural?

Um fator que vai fazer com que tal espectador possa inferir a respeito da representação é seu grau de analogia, isto é, o conjunto de convenções pictóricas que o levam a identificar uma forte semelhança entre a imagem natural conhecida e a imagem aspirada através da apresentação em desenho. Esta analogia se vincula a

percepção do espectador de tal imagem e das relações envolvidas nessa apreensão.

A esse respeito, Jacques Aumont diz que “convém começar por relativizar, quanto possível, essa concepção ‘absolutista’ da analogia”⁴⁰, evitando conferir o status de verdade ao que é uma convenção, código sedimentado em um processo histórico lento, gradativo e de forma nem sempre natural.

Na antiguidade clássica, essa noção de semelhança entre o evento real e o efeito almejado era retratada pela idéia de mimese, que consistia, segundo Aristóteles, numa representação imitativa de caracteres da realidade natural, com o mais alto grau de fidelidade. Com o advento da fotografia, há uma retomada e reconfiguração dessa discussão da representação mimética no contexto da modernidade, pois assim como o homem para Aristóteles possui como tendência natural imitar para adquirir experiência, o dispositivo fotográfico é visto como um meio que se propõe de forma mais autônoma a representar a realidade em seu estado mais natural.

André Bazin, crítico apontado como defensor do caráter realista do cinema, é um dos maiores entusiastas desta idéia a respeito da fotografia. Para ele, a propriedade ontológica da imagem fotográfica é representar o real, e o cinema, que acrescenta à fotografia a ilusão de movimento, passa a ser o mantenedor desta noção de forma mais plena. A própria utilização do termo ontologia denota uma intenção de essência, imanência ligada à idéia do real. Assim Bazin comenta o assunto:

(...) o cinema vem a ser a consecução no tempo da imagem fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação.⁴¹

A sensação de realidade causada no espectador pelo texto fílmico, que possui aí grande relação de afinidade com a despertada pela fotografia, pode ser atestada pela organização dos elementos formais dentro do espaço fílmico. Este é

⁴⁰AUMOUNT, Jacques. A imagem, 1993. P. 198.

⁴¹BAZIN, André. In XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema, 1983. P. 126.

composto por fotogramas, que é a unidade de imagem do filme, esse fotograma é uma fotografia que não é vista individualmente, mas sim em associação com outras, dispostas em seqüência em uma película transparente e projetada em uma tela a uma dada velocidade, e que vai resultar na imagem cinematográfica vista dentro de um quadro. Claro que esta explicação deixa de fora a definição de vídeo, que se utiliza de muitos arranjos formais e códigos expressivos e estéticos do cinema, mas que em sua configuração técnica difere bastante. Vale ressaltar, aqui, que afora esta noção técnica de projeção e recepção em película, não à toa chamada de filme, as noções tanto de cinema quanto de texto fílmico aqui adotadas serão distendidas, expandidas para além de seu suporte apenas técnico, interessando mais os seus expedientes expressivos que o caracterizam como código artístico, o que a bem da discussão, serve de igual modo para o vídeo, independente de sua diferença quanto ao aspecto mais tecnológico, embora se reconheça que estes também podem ganhar a dimensão de elemento expressivo.

Os termos tela e quadro guardam uma relação análoga à da pintura em sua função de estabelecer o limite da imagem. O cinema, tal qual se nos apresenta comumente, possui como matéria de expressão a imagem em movimento. Tal afirmação, no entanto, suscita dúvidas e discordâncias, pelo fato do movimento da imagem cinematográfica ser aparente e não real – já que é a transição dos fotogramas, a uma dada velocidade, que vai conferir o ritmo que cria a impressão de realidade do filme – entretanto, como elemento expressivo, o texto fílmico lança mão de tal procedimento e seu uso aqui parte da intenção de dar mais elasticidade a própria noção de movimento, sendo este movimento não o da imagem em si, mas o de sua relação com o entorno.

Essa ilusão de movimento, presente na imagem cinematográfica, pode ser entendida como um dos elementos propulsores da “impressão de realidade” do cinema, pois o espectador ao ver uma imagem na tela, a reconhece, e esse reconhecimento se dá pelo forte grau de analogia da imagem real representada pelo suporte cinematográfico, tal qual acontece com a fotografia. Interessante observar, no entanto, que Gilles Deleuze chama a atenção para o fato de que Christian Metz aponte para a narratividade e não para o movimento como elemento de distinção da imagem cinematográfica da fotográfica.

Cinema, arte e ilusão

Para um melhor entendimento das questões pertinentes à sensação de realidade no texto fílmico, é necessário fazer algumas considerações sobre as relações entre arte e ilusão, mais como um adendo e de uma forma não muito extensa, inclusive por se tratar de um assunto bem mais complexo e de conotações mais diversas do que as enfatizadas aqui neste trabalho. Assim, aqui neste tópico, primeiro será feita uma consideração mais genérica sobre representação e suas relações com a ilusão, para depois alcançar um foco mais preciso na arte cinematográfica, de forma que serão mais minuciosamente analisados os efeitos de ilusão dentro da imagem do cinema.

Uma imagem, artística ou não, quando é veiculada, põe em uso uma série de mecanismos para a sua percepção, o que faz com que se reconheça ou não aquela imagem, de acordo com um referencial (a imagem da qual se partiu). Quando é dado esse reconhecimento, a imagem é tida por figurativa e o processo em que se desenvolve esse reconhecimento se chama de representação. Segundo Aumont, a representação “(...) é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”⁴², e salienta que o termo está carregado de convenções formadas historicamente que fazem com que essa idéia ganhe novas flexões e outras conotações.

Aumont, a partir da leitura de Nelson Goodman, também aponta diferentes e divergentes linhas de entendimento deste fenômeno da representação, que pode ser considerada: arbitrária, quando diz que qualquer imagem pode significar qualquer coisa, sendo a semelhança entre o objeto e sua representação uma mera convenção. A representação também pode ser motivada, isto é, considera-se aí que haja uma estratificação de certas técnicas de representação, sendo algumas mais “naturais” do que outras, como, por exemplo, a noção de *perspectiva artificialis* ou a da imagem fotográfica, e por extensão, também a cinematográfica, daí serem esses tipos de imagem, segundo este pensamento, naturalmente mais análogas à realidade, pois o olho humano pode apreendê-las com maior facilidade.

⁴² AUMONT, Jacques. A imagem, 1993. P. 103.

Outro dado importante em relação ao assunto é a questão do realismo da representação, que, ainda segundo Aumont, pode ser resultado da confusão de dois níveis de problemas: um no nível psicoperceptivo, que trabalha com o fundamento de que o sujeito humano, em um nível bem geral, é dado a compreender as imagens de um modo bastante comparável, resultando, daí, as noções de similaridade entre as coisas; e no nível sócio-histórico, apontando a importância que algumas sociedades atribuem às imagens semelhantes, o que acaba levando-as a estabelecer critérios de semelhança que vão instituir uma hierarquia na aceitação das imagens em geral.

Nos estudos de recepção do texto fílmico pelo espectador, o fenômeno é tratado como impressão de realidade e possui uma forte ligação com as vertentes teóricas de abordagem psicológica, que consideram o evento de assistir a um filme amparadas por uma experiência psicológica e perceptiva, sendo alguns dos mecanismos empregados nessa experiência condicionadores do fenômeno da sensação de realidade. A dicotomia realismo/imaginação no discurso cinematográfico tem ensejado grande interesse por parte da teoria do cinema, desde seu surgimento, fato que deve em muitos aspectos ainda à sensação de realidade causada pela imagem fotográfica. Assim analisa Ismail Xavier:

Se já é um fato tradicional a celebração do 'realismo' na imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento.⁴³

Este poder de ilusão, devido à reprodução do movimento pelo cinema, constitui um ponto que toda a primeira crítica de cinema considerou e em muitos casos até superestimou gerando posições exacerbadas a respeito das primeiras exhibições que hoje compõem o imaginário da história do cinema. A percepção destas características no texto fílmico pode ser verificada quando se analisa a forma como elas são organizadas pela linguagem utilizada na sua confecção.

Convencionou-se, classicamente, que um filme é constituído de seqüências, com unidades que compõem e se submetem a funções dramáticas e

⁴³ XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 2005. P. 18

narrativas em um filme. A organização destas partes dentro do filme é desempenhada pela decupagem, que decompõe o filme em planos e seqüências, ou seja, cada tomada de cena corresponde a um plano ou a um fragmento de película tomada por imagem.

A classificação dos planos segue normalmente uma categorização por uso de seu espaço e de uma escala de enquadramentos que são nomeados seguindo uma convenção que não é muito rígida, podendo haver, assim, algumas variações conforme a fonte. Xavier⁴⁴ utiliza a seguinte terminologia: plano geral, plano médio ou de conjunto, plano americano, primeiro plano ou close-up. A importância destes termos para o pensamento deste autor, tanto quanto para o interesse deste trabalho, se aplica à sua elucidação da decupagem clássica:

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.⁴⁵

Daí vem a expressão “montagem transparente”, que designa o tipo de montagem que procura ocultar os seus procedimentos dentro da moldura narrativa do texto fílmico, buscando atrelar a este texto fílmico a construção de uma coerência análoga à da realidade do mundo físico, da forma que ele é percebido pelos olhos humanos, resultando, desse modo, na construção da impressão de realidade do cinema pela própria linguagem do cinema. Assim Xavier caracteriza este fenômeno:

Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação.⁴⁶

⁴⁴ *Ibidem*, p. 27

⁴⁵ *Ibidem*, p. 18

⁴⁶ *Ibidem*, p. 33

Assim são construídos os referenciais para o espectador, que vai aplicá-los seguindo uma orientação lógica e coerente, fazendo com que o espaço representado seja fiel e semelhante ao real, como se esse evento real houvesse sido apenas captado pelas câmeras. Xavier esclarece mais sobre o assunto:

As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem.⁴⁷

Seguindo esse curso de continuidade, as imagens vão sendo substituídas umas pelas outras na tela, de forma a se atualizar a manipulação da atenção do espectador, através dos encadeamentos da narrativa que criam uma expectativa quanto ao fluxo da história por esse espectador. Além desses procedimentos, existem outros que vinculam mais sensação de realidade ao texto fílmico (som, *mise-en-scène*, iluminação, etc.), e a constituição plena da sensação de realidade se dá tanto quanto forem articulados todos estes elementos em proveito de fazer o texto fílmico se parecer mais com a realidade.

A “realidade” no cinema

Com o advento da teoria e crítica moderna de cinema, notadamente a partir da corrente semiológica, há uma tendência cada vez maior em ver os filmes como discursos que, como tais, são portadores de uma noção de sentido que sempre se atualiza quando se dá o contato entre emissor e receptor. A partir desta perspectiva, o texto fílmico é reconhecido como um emaranhado sistema de significações em constante troca, assentadas na simbolização e nos vestígios do sujeito, o que produz e o que recebe o produto. Desta forma, aquilo que era usualmente tratado como o real do cinema passa a ser considerado o cinema

⁴⁷ *Ibidem*, p. 33

realista, artifício de linguagem, conjunto de convenções que controla as formas de representação e busca apagar as marcas da enunciação no discurso fílmico.

De acordo com esta idéia, para que um filme pareça mais realista, ele precisa utilizar em sua feitura artifícios que vão tentar fazer com que o espectador acredite que está diante de um evento registrado cinematograficamente tal qual os fatos se desenrolam em sua frente no seu cotidiano. Para tanto, o cineasta vai precisar lançar mão de recursos cinematográficos para “mascarar” a ficção, fazendo-a parecer um registro real.

Fortemente influenciada pelo pensamento e realizações do cineasta e teórico russo Sergei M. Eisenstein, a idéia de cinema discurso busca desarticular a trama que faz com que o texto fílmico guarde uma relação de transparência com a realidade, como bem observa Xavier:

(...) à manipulação da câmera no sentido de construir a unidade dos fatos, Eisenstein opõe a manipulação dos fatos para conseguir uma unidade do pensamento. O evento diante da câmera, a alavanca do realismo revelatório e base do cinema-janela, desintegra-se, e as imagens se re-integram em um outro nível de organização; longe de seguir um modelo da realidade, o filme vai seguir as modalidades do pensamento, ou seja, assumir aquilo que é: discurso.⁴⁸

A respeito da representação realista no cinema, Marc Vernet vai distinguir duas formas de abordagem: o realismo dos materiais de expressão e o realismo dos temas dos filmes. Sobre os materiais de expressão, o autor citado defende que o cinema se destaca como o modo de representação mais realista, pelo fato de conseguir reproduzir o movimento e a duração de um acontecimento valendo-se de uma ambientação sonora, mas salienta que tal afirmação só deve ser tomada em comparação com os outros modos de representação e não com a realidade em si. A respeito disso, Vernet argumenta que:

(...) a representação cinematográfica (que não se deve apenas à câmera) sofre uma série de exigências, que vai das necessidades técnicas às necessidades estéticas. Ela é, de fato, subordinada ao tipo de filme empregado, ao tipo de iluminação disponível, à definição da objetiva, à

⁴⁸ *Ibidem.* P. 132.

seleção necessária e à hierarquia de sons, como é determinada pelo tipo de montagem, pelo encadeamento de seqüências e pela direção. Tudo isso requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante em relação a uma percepção do real. O 'realismo' dos materiais de expressão cinematográfica não passa do resultado de um enorme número de convenções e regras, convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas.⁴⁹

Desta forma, o cinema se afirma – a exemplo do que representou a fotografia em seu surgimento – como o veículo artístico que lida de forma mais direta com a sensação de realidade, sensação esta que é aprimorada à medida que se aperfeiçoam as técnicas de narrativa cinematográfica e que se estabelecem novas convenções que transformam o cinema no modo de representação que trata da e a realidade por excelência.

Quanto ao realismo dos temas dos filmes, ainda segundo Vernet, é possível apontar algumas escolas, diretores ou certas formas de tratamento do filme, que levam a concepção de realidade mais a fundo em seus procedimentos de narrativa fílmica, como no da maioria dos filmes da chamada fase clássica hollywoodiana. Mas, ainda assim, estes procedimentos ainda revelam um esforço em “fazer parecer” real e não “ser” real de fato. O cineasta e ensaísta cubano Tomás Gutiérrez Aléa assim fala da questão da realidade dentro do filme:

O realismo do cinema não está na sua suposta capacidade de captar a realidade “tal como ela é” (que é somente “tal como ela aparenta ser”) mas na sua capacidade de revelar, através de associações e revelações de diversos aspectos isolados da realidade – isto é, através de uma “nova realidade” – camadas mais profundas e essenciais da realidade. De forma que podemos estabelecer uma diferença entre a realidade objetiva que o mundo, a vida nos oferecem no seu sentido mais amplo, e a imagem da realidade que o cinema nos oferece a partir dos estreitos marcos da tela. Uma seria a verdadeira *realidade* e a outra seria a *ficção*.⁵⁰

Na história do cinema, e principalmente no contexto de mercado, a ampla maioria dos filmes produzidos é de caráter “realista”, pelo fato de serem narrativos e figurativos, dentro do que se convencionou no estudo das artes. Narrativos pelo fato

⁴⁹ VERNET, Marc. In: AUMONT, Jacques...et al. A Estética do Filme, 1995. P. 135.

⁵⁰ ALEA, Tomás Gutiérrez. Dialética do Espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano, 1984. P. 42-43.

de a maioria deles contar histórias ou, mesmo quando não contam histórias num sentido mais restrito, como no caso dos filmes ditos disnarrativos, desenvolvem através da articulação das imagens, sons e subversões na linguagem, discursos que podem ser apreendidos e significados de alguma maneira pelo espectador; e figurativos por causa do caráter icônico da fotografia, elemento estrutural do filme e que é responsável pelo reconhecimento da imagem fotográfica como evento ou objeto representado e este reconhecimento se dá pela associação das formas da imagem vista, que os olhos identificam de modo analógico à sua percepção na realidade.

No entanto, a crítica de cinema de viés semiológico, com forte influência dos estudos em lingüística, trata o texto fílmico como um fluxo incessante de significações e vê o cinema de cunho mais realista, que apregoa a sua percepção em um sentido mais unitário e natural, como um engodo, por produzir no espectador a falsa sensação de realidade do evento retratado, através da ocultação dos mecanismos de representação do filme. Xavier, a respeito deste pensamento, considera que:

(...) o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação. A mesma equação, afirma-se discurso = verdade. O método torna 'palpável' uma visão abstrata e, deste modo, sanciona a mentira.⁵¹

A crítica ao cinema de tendência mais realista se dá pela constatação de que a linguagem cinematográfica quanto mais estiver presa a esses procedimentos do dito cinema clássico, mais vai estar, por outro lado, atrelado a uma noção que não condiz com toda potência criadora de sentidos da imagem cinematográfica, atribuindo uma importância e uma conexão equivocadas a propósito de suas relações com a realidade. Robert Stam afirma:

O domínio da estética realista no cinema não deve ser interpretado como a expressão natural de uma possível "essência" metafísica do fato cinematográfico, pois desde os primórdios do cinema, realismo e anti-

⁵¹ XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 2005. P. 43.

realismo estão encerrados em uma luta dialética. As próprias origens da fotografia nos mostram um certo prazer em transformar a realidade em vez de apenas imitá-la. Os daguerreotipistas, já em 1843, renunciavam à representação fiel. Passaram a utilizar o foco doce e os efeitos da pintura. Kracauer, um mimético da linha-dura, teria atribuído esses efeitos a um desejo perverso de violar a natureza do veículo, tais efeitos, contudo, devem ser vistos como uma antecipação da vocação real do cinema, isto é, a exploração do poder significativo do filme, e não a sua escravização às aparências convencionais.⁵²

A aceitação do cinema enquanto discurso vem acrescentar mais dinâmica às discussões da teoria de cinema pelo fato das produções dos cineastas engajados num projeto desmistificador tratarem o material fílmico como ferramenta de construção de pensamentos transgressores da linguagem cinematográfica, não mais a submetendo à lógica realista tradicional e disposta a expandir as possibilidades do texto fílmico como escritura, assim como atentando às relações de poder implícitas nas formas de representação e sua recepção pelo público.

⁵² STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação, 1981. P. 24.

LEITURAS

A imagem é uma pura criação da mente.
Não pode nascer de uma comparação,
mas da aproximação de duas realidades distantes.
Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*

Arlindo Machado, em seu seminal artigo *O filme-ensaio*, fala de um tipo de escritura fílmica que mantém estreita relação com o ensaio científico ou filosófico, cujo artista-ensaísta expõe, geralmente através da escrita, idéias e reflexões em uma forma carregada de caracteres tidos como literários, como a subjetividade, eloqüência da linguagem e a liberdade de pensamentos. A partir daí, Machado traça todo um percurso do filme-ensaio desde suas possibilidades de ruptura da linguagem do documentário, com quem divide algumas características, passando pelas experiências audiovisuais da antropologia, até chegar ao cinema e o vídeo, apontando Jean-Luc Godard como a figura central deste tipo de escritura filme/vídeográfica.

Aqui, o que é interessante notar é o deslocamento do procedimento de um tipo de escritura para outro: o trabalho do cineasta comparado ao do escritor, literário ou filosófico. Desta maneira, é possível observar com mais acuidade os desdobramentos da escritura em diversas vertentes artísticas. Artísticas, mas com ambições científico-filosóficas, como bem notou Machado. Um vídeo que pode ser plástico como uma pintura, um texto literário que pode ter a exuberância visual de um filme, um filme que pode ser conceitual como um tratado científico, etc. Todas essas formas de redimensionamento do caráter primeiro de uma linguagem servem de paradigma para as produções de artistas sintonizados, ou “antenados”, como Augusto de Campos se refere a Ezra Pound, com as transformações de suas linguagens, configurando o próprio devir artístico.

Ensaio visuais já são comuns na fotografia, televisão e em outros meios, mas aqui é a trama do verbal com o visual que vai interessar. Os filme-ensaios quebram com o nexos puramente narrativo folhetinesco atribuído a representação cinematográfica, através de um entrelaçamento do aspecto verbal e imagético. O enredo deixa de ser seu atributo mais visado, criando novas perspectivas a partir da configuração da imagem mental.

Partindo desta abordagem, do entrelaçamento de linguagens conformando outras formas de escritura, serão empreendidas leituras de alguns textos, começando e encerrando por dois que são marcados pela diferença em relação aos padrões de gêneros e tipologias, primando por seu caráter híbrido de linguagem que dão a eles uma difícil categorização: um de conotações mais literárias impregnadas de visualidade, que é o livro *Diários de Max Martins*, e outro de caráter discursivo-visual, mas de grande força poética, que é o filme *Scénario du film PASSION*, de Jean-Luc Godard, apontando para as possibilidades de encontro entre essas duas linguagens só aparentemente diferentes e mostrando que uma distinção mais precisa das características deste tipo de modalidade artística é praticamente impossível e mesmo desnecessária. Vale ressaltar que esses dois textos apresentam em comum, desde seu nascimento, mesmo que de maneiras diferentes, a especificidade de questionar os sistemas literário e cinematográfico. Além destes dois textos, também compõem estas Leituras o poema *Carbono 14*, de Age de Carvalho, e de passagens do romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, que dividem em comum o fato de oferecerem possibilidades de leituras que enredam o aspecto lingüístico ao imagético, ajudando a forjar a concepção de encontro entre as escrituras literária e audiovisual.

Diários de Max Martins

E somos só esta vã escrita
 Nosso riso-risco contra um espelho, praia
 Que nos inverte e desescreve

dissolvENDO-NOS

Max Martins, *Escrita*

Em vários momentos da travessia literária de Max Martins existe uma pulsação, um chamamento para a aproximação entre a letra e a imagem, como pode ser atestado tanto em suas experiências de cunho mais concretistas quanto em suas freqüentes referências aos simbolistas franceses e à poesia japonesa até nas suas incursões pela colagem. Em todas estas manifestações já existe o germe de uma

inquietação quanto à forma de apresentação do poema, fazendo da página um espaço de reflexão sobre o fazer poético e um verdadeiro exercício filosófico.

Os *Diários de Max Martins* oferecem uma rica experiência de visualidade que perpassa a poesia visual, fragmentos de poemas, colagens, recortes de jornal, anotações de cotidiano, entre outros textos, configurando uma peça híbrida em que o tratamento poético da palavra e da imagem alcança grande expressividade. Em seus diários, Max Martins projeta de forma descompromissada com as convenções de escritura um rico panorama de seu percurso/travessia de criação, de forte conotação visual e de grande força poética, além de ser marcado pelo tratamento ensaístico-reflexivo em um tom de pessoalidade e intimidade.

A própria constituição deste texto já apresenta um questionamento do sistema literário e das convenções de cânone, posto que seu lançamento oficial denota um esforço em direção a um reconhecimento da expressão poética do autor paraense em textos marcados por um forte tom de intimidade e de despreensão em relação à cultura letrada oficial, já que se tratam de seus diários. Sendo assim, uma observação atenta destes textos, aqui alçados à condição de obra, conduz a uma reflexão sobre a condição da transgressão e do papel subversivo da escritura literária, que na obra poética de Max Martins é em muito tributária das experiências das vanguardas européias e da literatura dita moderna, atentando para o fato de que uma sua publicação, especialmente por um órgão do governo, já aponta, assim, ironicamente, para uma conformação a um certo sistema, fato que demonstra um possível contraste com o espírito revolucionário daqueles textos, mesmo que, ou justamente pelo fato, deles estarem vestidos de uma despreensão quanto a sua apresentação formal.

Porém, apesar desta breve apresentação tender para uma visão crítica dos sistemas literários e reconhecer um movimento de inserção dos diários de Max nestes sistemas, a discussão que se pretende levantar aqui está mais nos elementos escriturais destes textos e sua conformação ensaística, traçando interessantes conexões dos seus elementos literários com a linguagem do audiovisual, ressaltando que dessa escritura fissurada, rasurada emerge a potência transgressora do texto. Importante aqui atentar para uma superação da relação puramente estética destes textos e tomar sua fragmentação e pouca delimitação de fronteira textual como elementos de uma vinculação às linguagens artísticas mais próximas da pós-modernidade, em que a visualidade e a noção de belo se

manifestam, de maneira sobreposta, como categorias da experiência cultural. A respeito disso, Jameson diz que:

(...) onde o estético impregna tudo, onde a cultura se expande até o ponto em que tudo se torna aculturado de uma ou outra forma, nessa mesma medida, o que se costumava chamar filosoficamente de distinção ou especificidade do estético ou da cultura tende, agora, a obscurecer-se ou a desaparecer completamente. Se tudo é estético, não faz muito sentido evocar uma teoria distinta do estético.⁵³

Consciente de seu caráter de incompletude, essa breve leitura abordará os aspectos gerais dos *Diários de Max Martins* atendo-se à sua conformação total para somente tomar uma de suas páginas para uma leitura mais detida, sendo que algumas das características destacadas da leitura desta página podem ser observadas em outras páginas destes diários. Até por se tratar de um texto de organização fragmentada e não linear, negando, inclusive, a própria idéia de organização, esta leitura destacará passagens que mostram os (des)encontros da palavra com a imagem.

O exercício da escritura em um contexto de intimidade pode remeter a um tratamento poético do cotidiano como forma de resistência a uma banalização dos eventos do dia-a-dia, trazendo um pouco de poesia ao que comumente se atribui repetição e enfado, sendo, portanto, uma negação a uma certa domesticação da escrita de diários, tornada escritura pelas mãos do escritor, ultrapassando os limites entre o que convencionalmente é imputado ao poético e ao prosaico, quando este último é tomado como sinônimo de trivial, comum, cotidiano.

Nesta configuração de imagem e palavra, figuras constantes nos diários de Max, além de em outras de suas obras, a semelhança deixa de operar como fator encadeador, abandonando os nexos de referencialidade, num exercício de construção textual baseado na similitude, tal qual Foucault observou em *Isto não é um cachimbo*, a propósito do quadro de René Magritte e sua relação subversora entre enunciado e imagem:

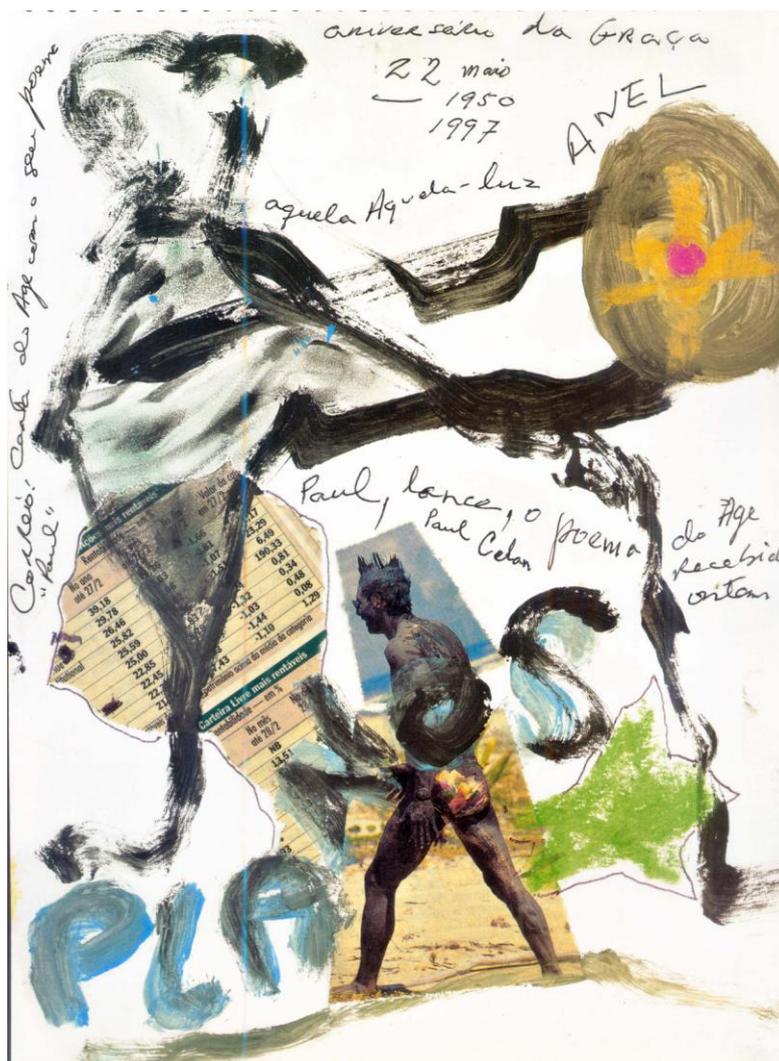
⁵³ JAMESON, Fredric. Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios, 2006. P. 135/136.

Parece-me que Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela. A semelhança tem um "padrão": elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.⁵⁴

Importante observar um elemento na distinção entre semelhança e similitude, segundo a concepção de Foucault, que é a noção de repetição seriada da semelhança, que produz uma proliferação da diferença atrelada a similitude, em uma série de modulações que criam a multiplicação do objeto em um jogo que constantemente acresce uma transformação ao processo, dando a ele a idéia de movimento.

Neste sentido, toma-se a escrita não apenas como um decalcamento do som de forma transparente, mas sim se compreende que a palavra, como signo visual, projeta imagem, tomando a noção de texto, seja ele lingüístico ou visual, para além de uma perspectiva mimética aos moldes tradicionais, tendo, assim, sua percepção como um entrelaçamento audiovisual (som projetando imagem e vice-versa). Isto pode ser observado na seguinte página do diário de Max:

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo, 1989. P. 21.



(Figura 1)

É possível identificar na composição desta imagem a figura, aparentemente recortada de uma revista, de um homem caminhando com o corpo pintado em um ambiente que parece ser uma praia. O corpo deste homem, além de colado de maneira desajeitada (mais ou menos na altura do peito, a figura, rasgada, está colada separada da outra parte do corpo numa forma assimétrica), é sobreposto pela palavra “planos”, também pintada de forma não linear e desleixada, que se encontra, de um lado, com a pintura do que parece ser uma estrela, e do outro, com o recorte de gráficos com algumas colunas de números onde se pode ler algumas inscrições, traçando talvez uma relação entre a palavra “planos”, a figura do homem pintado “na praia”, signo da liberdade, e a estrela, signo de uma projeção

constelar, bem ao gosto dos poetas concretistas e da leitura destes da poesia de Mallarmé.

Na parte superior da página se encontra outra figura, bem maior, que se estende por toda a página, esta figura lembra a imagem de um corpo humano pintado de preto e desconstruído geometricamente, lembrando as experiências cubistas, através de uma rudimentar estrutura de cabeça, tronco, duas pernas abertas e duas mãos que parecem carregar um sol, como em uma bandeja, este(a) sol/bandeja um pouco mais coloridos parecendo estabelecer uma estranha conexão com a fotografia do homem na praia. Nesta figura humana desconstruída surge a possibilidade da leitura da similitude, conforme conceito de Foucault, exposto antes, em que a figura do corpo humano é apreendida pela diferença entre o semelhante (tomada aqui como a figura do corpo em sua acepção corrente). Neste texto, a figura humana não é apreendida por uma sua representação analógica, operada pela semelhança, mas pelo acúmulo imagético ocasionado pela repetição que sustenta a similitude, criando uma série de modulações que fazem com que se identifique uma imagem construída pela diferença (em relação ao convencional). Neste jogo de reprodução da imagem do corpo, há um desgaste, morte da imagem original, bem como da noção de originalidade.

Também a presença do corpo humano ali pode figurar toda uma gama de experiências da arte com o corpo, ele mesmo tornado linguagem, *corporificando* a escritura, imprimindo nesta uma metáfora de afetividade, intimidade do artista com sua criação, como na *action painting* de Pollock, em que o corpo deliberadamente participa da configuração do objeto artístico. Está *incorporado* em todo o material dos diários de Max esta *corporeidade textual*, presença e ausência do ser no corpo (*corpus*) do texto. A propósito do corpo como linguagem, Deleuze afirma, a partir da leitura de Klossowski, que “o corpo oculta, encerra uma linguagem escondida; a linguagem forma um corpo glorioso”⁵⁵.

Outra coisa que se pode atentar neste texto híbrido é o deslocamento da relação referencial entre imagem e enunciado em que fica patente sua condição de diário e sua ligação com certo tratamento poético do cotidiano, apresentando elementos mais “documentais”, aparentemente do dia-a-dia do autor, indicativos de seu caráter de diário (“22 / maio / 1950 / 1997”, “Paul, lance, o poema do Age

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*, 2007. P. 289.

recebido ontem”, “Correio! Carta do Age com seu poema / ‘Paul’”) entre as colagens e as pinturas, dando ao texto um aspecto fragmentado e híbrido em que as imagens não ilustram as palavras nem tampouco as palavras comentam as imagens, havendo sim uma espécie de estranha simbiose entre ambas as linguagens.

Este tratamento poético do cotidiano, com a palavra “planos” pintada desleixadamente atravessando a página, pode ser entendida como uma forma de não obediência a uma estrutura de linearidade ou direção nas inscrições de tarefas ou realizações do dia e a mistura de colagens com palavras dão um ritmo ao texto que sugerem a idéia de movimento, próxima das experiências com o audiovisual na pós-modernidade, como o vídeo ou o cinema, e especialmente a videoarte. Esse tipo de experiência se manifesta por “um regime semiótico regido não mais pela semelhança, como no regime clássico, mas pela similitude, (...) uma característica fundamentalmente do regime representativo contemporâneo”, como observa Schollhammer⁵⁶.

Também neste excerto percebe-se a referência a um poema de Age de Carvalho (*Paul*) que pertence à *Caveira 41*, livro do qual foi retirado *Carbono 14*, poema que também integra estas *Leituras* e traça mais um risco marcando o encontro das trajetórias desses poetas, que juntos escreveram o livro *A fala entre parênteses*. A referência se expressa na transcrição do primeiro verso deste poema (“Paul, lance”), do verso “aquela aquela-luz” e da palavra “anel”, retirados do poema de Age. Há, na escolha deste poema, a configuração de um exercício ensaístico visual em que as palavras brincam com a espacialidade da página em branco juntamente com as colagens e pinturas, ecoando intertextualmente, através desta escritura, o poema *Lance de dados*, de Mallarmé, pelo uso da palavra “lance”, captada por Max como um anagrama de Celan, de Paul Celan, poeta romeno cujo segundo nome já é um anagrama (nascido Ancel, na ortografia romena, Celan constitui já um deliberado ato de reinvenção do próprio nome) chamando a atenção para o *Paul* do título, como a figura do poeta, o que fica claro na intervenção de Max no poema de Age, através da grafia de “Paul Celan”.

⁵⁶ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Além do visível: o olhar da literatura, 2007. P. 224.

Carbono 14

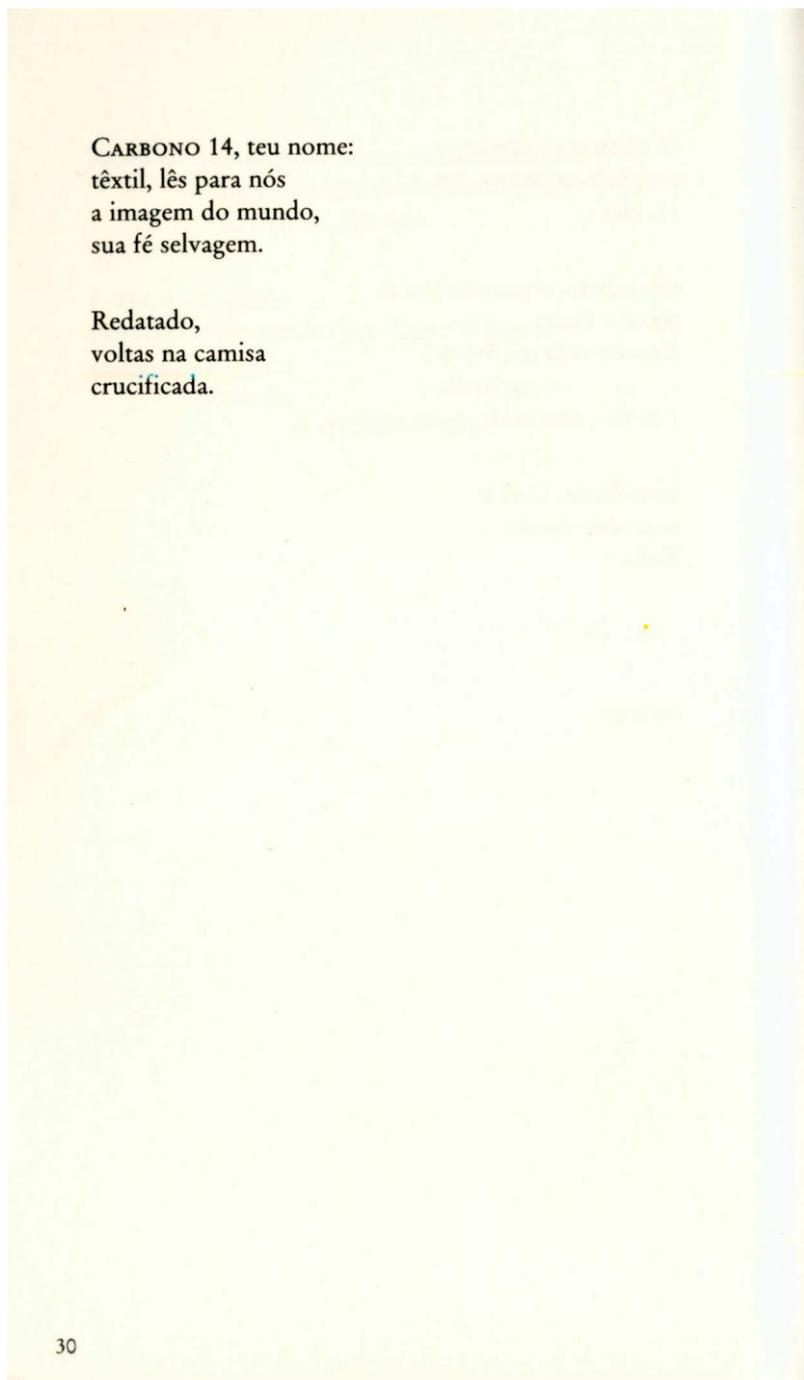
UM BRANCO: áreas do diálogo.

Age de Carvalho, *Um branco*

Outro texto que figura essas Leituras é o poema *Carbono 14*, de Age de Carvalho, que é um texto que apresenta fortes conotações visuais, permitindo uma distensão de leitura tomando este viés. Publicado no livro *Caveira 41*, de 2003, este poema é marcado por uma versificação de orientação moderna, disposto em duas estrofes desiguais (um quarteto e um terceto) em que o título aqui adotado na verdade não aparece no lugar onde habitualmente de vêem os títulos de poemas, mas no índice ao final do livro, sendo o termo Carbono 14 as primeiras palavras do referido texto, grafadas em caixa alta, como um diferencial que talvez aponte para sua distinção como título, como nos outros poemas do livro, com exceção daqueles que apresentam títulos em seu lugar convencional.

Ressalta-se que o uso aqui da imagem da página fac-similada do livro com o poema faz-se como registro de seu caráter de artifício textual, escritural, como se se chamasse a atenção para as bordas de um quadro em uma pintura, recurso este muito caro às apresentações modernas, fazendo deste exercício crítico já um expediente metalingüístico em si, com a inserção do poema como citação textual e imagética, ainda que com fins diversos do artístico, mas de certo modo um pouco imbuído de seu espírito.

O próprio uso do termo carbono 14 no poema já aponta para uma relação com o tempo - no poema estendido para a palavra e a imagem. Não cabe aqui um alongamento muito grande para explicar sobre da técnica do carbono 14 nem discutir seu grau de autenticidade, tanto por não configurar conhecimento desta alçada, como por não interessar, neste sentido, para a abordagem aqui pretendida, mais debruçada sobre os aspectos simbólicos da questão. Apenas em linhas gerais, pode-se apresentar o referido termo como uma técnica para datar tecidos orgânicos mortos através da verificação da quantidade de carbono 14, que diminui em um ritmo constante, dando pistas exatas dos anos decorridos de sua morte com uma suposta grande precisão em mostras que tenham entre 50 e 70 mil anos de idade.



(Figura 2)

Em inúmeras descobertas arqueológicas, muitos objetos antigos foram datados através dessa técnica, porém geralmente pouco se fala do carbono 14 fora dos meios científicos, transformando-o numa espécie de verdade já naturalizada e aceita pelo senso comum, sem que haja qualquer menção ao método empregado para a atribuição da data. Vale lembrar que o caso de talvez maior projeção do uso

ostensivo desta técnica seja o do Santo Sudário de Turim, pedaço de pano tido como o manto que cobriu o corpo de Jesus Cristo após sua morte, tendo sua “comprovação” se dado através de uma situação inusitada, transformando o episódio num verdadeiro imbróglie científico-teológico com fortes elementos de uma narrativa ficcional.

No entanto, o que interessa aqui são as relações simbólicas deste processo com o poema de Age de Carvalho, que projeta e recebe de volta a imagem em seu texto, aqui pano, tecido de tramas impregnadas de sentidos diversos, da revelação fotográfica à religiosa, em um constante devir da construção de sentido. Todo o esforço de desprendimento da imagem fantasmática do Cristo morto se revela na escritura oblíqua de Age. Num jogo de luz e trevas, bem ao gosto das atribuições do espírito, de feição religiosa, e do dispositivo fotográfico, estão presentes neste jogo de desvelamento/desvendamento da imagem podendo aludir à aventura hermenêutica – termo adotado para a investigação dos sentidos dos textos literários a partir de seu uso primeiro como interpretação de textos religiosos, especialmente das Sagradas Escrituras – de buscar a interpretação da paixão de Cristo nos fios do tecido (texto), encontrando neste corpus (corpo) as pistas para um significado (revelação) a contento.

O texto de Age é nebuloso como o texto do Sudário, um pano esticado em uma tela – suporte e recorte da imagem pictórica e cinematográfica, como página para o poema – em que a imagem também é dada em grande parte pelo desejo de vê-la. A respeito dessa jornada da descoberta do sentido, Philippe Dubois diz:

De tanto desejar e pré-ver, trata-se de fazer aparecer algo nesse quase nada, de transformar o arquipélago de manchas em forma, em figura, em corpo. A história do Sudário nesse sentido é exatamente a história de um *advento ao olhar* pela força do ver. Trata-se, de tanto ver, acreditar. Toda a lógica do Sudário é a seguinte: não só “acredito no que vejo”, mas, ao contrário, “só vejo o que acredito ver”; com esse corolário, para o fiel, o crente, a visão daquilo em que acredita faz o objeto ser.⁵⁷

⁵⁷ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios, 1993. P. 224.

Assim como do resíduo de manchas é trazida à tona a imagem fantasmática por uma operação fotográfica – a imagem no Sudário só foi vista durante a revelação de um registro fotográfico, quando o fotógrafo, entre assustado e comovido, viu emergir no negativo fotográfico a figura reconhecida como a de Cristo – as imagens poéticas são trazidas à tona no poema pelas palavras, em uma operação mental.

A leitura da imagem de Cristo feita pela fotografia/carbono 14 volta na figura do leitor do poema, e este, assim como no Sudário o uso da técnica identifica e “redata” seu objeto, “ressignifica” o poema, tomando o material lingüístico, as palavras, como a operação no tecido tornado sagrado tomou os materiais científicos em sua leitura. Há, em ambos os casos, a emergência do olhar, quando, no Sudário, ele ativa a imagem em uma operação científico-tecnológica, mediada pela fé, criando uma inscrição (escritura) sagrada; e no poema quando ao olhar é dado pelo pensamento a revelação do milagre pela linguagem.

Também é interessante observar como no texto poético é tratada a condição textual, notadamente manifesta na palavra “têxtil” e sua relação com a tradução intersemiótica, versão para um outro código ou regime de signos, percebidas na passagem “lês para nós/a imagem do mundo”, em que a leitura pode ser entendida como uma chave de entendimento, de deciframento da imagem, além de se mostrar como recurso metalingüístico. Esta passagem deixa aberta a possibilidade que os fios do texto/tecido do poema/Sudário se entrelacem na configuração de um suporte para a leitura: a página em branco abriga a imagem do poema assim como o tecido branco abriga a imagem do Cristo, aos moldes de uma projeção, como a do cinema, que das sombras faz surgir na tela branca as imagens fantasmáticas dos filmes, num jogo textual entre o claro (página, tecido, tela, revelação) e o escuro (imagens/palavras inscritas do poema, imagens borradas de um corpo, imagem cinematográfica, mistério).

O trânsito, movimento (*kine*), passagem de signos, dá ao poema um caráter revelatório atribuído por certos teóricos às imagens fotográfica e cinematográfica, e traz a imagem do Cristo no papel, poema, não como cópia no sentido platônico de imitação, mas como simulacro, na acepção deleuziana da reversão do platonismo, dessemelhança que instaura o “modelo do Outro”⁵⁸, não

⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*, 2007. P. 263.

metafísico, essencial ou ideal. A tensão religiosa/textual pautada pela questão do Sudário, impressa no poema de Age, traz embutida em si uma ficcionalização do episódio da imagem do corpo de Cristo, simulação da história, a escritura como escrita de uma certa história e não da História.

Dois irmãos

Nas paredes nuas, manchas claras assinalavam coisas
ausentes.

Milton Hatoum, *Dois irmãos*

Outro texto literário, desta vez uma narrativa, que aponta para uma relação de visualidade é o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Em muitas passagens deste romance as tensões narrativas são traduzidas em metáforas visuais e a escritura faz pulsar um intrincado jogo de discursos em que a imagem emerge entrelaçada ao texto. A narrativa é descortinada pelo olhar, mediado pelas palavras que muitas vezes são postas em desconfiança, como se o olhar traduzisse uma espécie de verdade e da palavra se devesse desconfiar. O jogo com o duplo também é dos elementos de destaque da narrativa traduzido pelo jogo visual, afirmação do outro e da diferença em uma tensão de presença/ausência. A articulação de todos estes expedientes faz deste texto literário um exercício de escritura reflexiva que traz em seu corpo muitas referências ao próprio ato da composição escritural.

A narrativa de *Dois irmãos* se desenrola do início do século XX até mais ou menos a sua metade e apresenta a trajetória de uma família de descendência libanesa formada em Manaus, marcada pela rivalidade entre dois irmãos gêmeos, Omar e Yaqub, que acabam por conformar todas as relações entre as outras personagens e o próprio enredo do romance. Os dois irmãos, idênticos no aspecto físico, possuem diferentes personalidades e são diferenciados por uma cicatriz em um deles, Yaqub, adquirida após a agressão pelo outro, Omar, e que pode ser considerada a “marca” da diferença entre eles e a origem de toda a história da hostilidade entre os dois.

No romance é possível observar inúmeros termos que remetem à visualidade e ao olhar, ou mesmo, à relação com as artes visuais: Olhar, mirar, fotografia, retrato, imagem, cinema, traço, etc. e é interessante observar a forma como o texto apresenta os irmãos, sempre em um jogo especular – inclusive o espelho é objeto marcante dentro da narrativa –, em que a alteridade é marcada pelo aspecto visual e pelo jogo com o duplo:

(...) Já era garboso à paisana, imagine de farda branca com botões dourados, a ombreira enfeitada de estrelas, (...) a espada reluzente que empunhou diante do espelho da sala. A mãe, com o olhar maravilhado, não sabia se mirava o filho ou a imagem dele. Talvez tivesse olhos para mirar os dois, ou o três, pois do alpendre o Caçula espiava a cena sentado na bicicleta, a cara meio alesada com um sorriso esquisito, vá saber se de despeito ou irrisão.⁵⁹

A narrativa é toda atravessada por uma imagem duplicada dos irmãos e em algumas cenas, como no fragmento acima, o espelho a desdobra fazendo das personagens dos gêmeos uma constante referência ao outro, além do que, sempre que se referem à presença de um deles, o segundo irmão é sempre referido insistentemente como “o outro”, explicitando a relação de alteridade num jogo de presença e ausência (“Rânia hipnotizava-se com a presença do irmão: uma réplica quase perfeita do outro, sem ser o outro”⁶⁰, “na aparência podia ser o outro, sendo ele próprio”⁶¹).

Da repetição da semelhança do duplo de suas imagens surge a diferença: os gêmeos são idênticos, mas espalham séries de signos de suas diferenças pela casa e pela mente dos que os conhecem. Neste sentido, há uma inscrição da diferença na percepção que se tem deles que desdobra a imagem física, estabelecendo modulações na semelhança que os marca e que tem na marca do rosto de Yaqub a chave para a leitura desta diferença imagética que faz dele um simulacro de seu irmão Omar.

O jogo especular também pode ser percebido como signo do viés reflexivo do texto em que esse processo revela sua própria natureza escritural,

⁵⁹ HATOUM, Milton. Dois irmãos, 2006. P. 31.

⁶⁰ *Ibidem*. P. 17.

⁶¹ *Ibidem*. P. 101.

assim, o texto reflete a si mesmo como a imagem do espelho e a dos irmãos que refletem um ao outro: “A sombra das mãos sumiu e a figura de Omar apareceu no centro da sala. Ele se penteou diante do espelho, arqueou as sobrancelhas e sorriu para sua imagem”⁶². Esse caráter reflexivo do texto se dá em insistentes ocorrências de termos e passagens que aludem à poesia, literatura, escrita e às palavras de uma maneira geral e que sugerem a orquestração da narrativa a partir da figura do narrador-personagem Nael. Schollhammer assim observa o fenômeno da reflexividade na escritura:

Da mesma forma que um observador no reflexo de um espelho é alcançado por uma visão reflexiva que lhe possibilita ver a si mesmo vendo, assim também o escritor, na reflexão sobre a escrita, se percebe simultaneamente como “sujeito” e “objeto” do processo criativo.⁶³

A partir daí, a narração conjuga imagem e palavra promovidas pelas lembranças de Nael, conformando através da composição escritural uma ambígua relação com as palavras e com a memória (“praga de palavras: cada um inventa duas e todos acreditam”⁶⁴; “palavras mortas. Ninguém se liberta só com palavras”⁶⁵; “eu me esmerava nos detalhes, inventava, fazia uma pausa, absorto, como se me esforçasse para lembrar”⁶⁶; “ainda bem que leu: como teria sido a vida dela sem aquelas palavras? Os sons, o ritmo, as rimas dos gazais”⁶⁷).

Outra marca do romance é a relação do contar com a visualidade, em uma conformação da história pelo relato oral narrado por outrem, desde a configuração do narrador, na maioria das vezes contando o que viu ou o que lhe contaram, em uma composição que dá a tônica de todo o texto, uma espécie de simbiose entre a visualidade e a narração, traçando uma conexão que remete à origem da palavra texto, tecido, tecer, narrar, contar:

⁶² *Ibidem*. P. 106.

⁶³ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Além do visível: o olhar da literatura, 2007. P. 161.

⁶⁴ HATOUM, Milton. Dois irmãos, 2006. P. 40.

⁶⁵ *Ibidem*. P. 50.

⁶⁶ *Ibidem*. P. 64.

⁶⁷ *Ibidem*. P. 165.

Intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. (...) Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar.⁶⁸

Neste excerto, o próprio uso da palavra revelação, que se repete em outras passagens do texto refere-se à apresentação de um fato como verdade e tal uso do termo é análogo ao usado pela fotografia – relevar uma foto –, filiado à noção religiosa de revelação como o ato de desvelar, tirar o véu, desencobrir, descobrir uma verdade. Em outra passagem, o narrador diz: “Contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado”⁶⁹.

Há em *Dois irmãos* toda uma composição textual a partir da visualidade, em que a referencia às artes visuais e ao olhar aparecem de forma explícita em muitas passagens do texto:

Dele só restou uma *fotografia*, muito antiga, o rosto com o ar bonachão em *fundo* azulado, *imitando pintura*; o bigode terminava em finas espirais, e o cabelo, uma juba grisalha, roçava a *moldura* dourada. Os *olhos*, graúdos, cresceram ainda mais no rosto da filha. A *foto* de Galib ficou pendurada na sala, para quem quisesse admirar.⁷⁰ (grifo nosso)

A trama se desenrola em todo um jogo em que a escritura desempenha papel de destaque na criação das cenas no romance, escritura aqui tomada em suas mais amplas acepções, como na passagem que segue, em que o corpo e o som conformam a narrativa através de sua inscrição. A escritura expande a percepção visual, apaga e refaz, como num quadro branco, imprimindo uma diferença no jogo de presença e ausência, como pode ser percebido neste excerto do romance: “Na minha mente, a imagem de Yakub era desenhada pelo corpo e pela voz de Omar. Neste habitavam os gêmeos, porque Omar sempre esteve ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yakub”⁷¹.

⁶⁸ *Ibidem*. P. 39.

⁶⁹ *Ibidem*. P. 101.

⁷⁰ *Ibidem*. P. 42.

⁷¹ *Ibidem*. P. 46.

Esta relação da escritura com a conformação do enredo pode ser encontrada em inúmeros outros trechos, como em “(...) as letras dançavam na folha branca (...)”⁷² ou “ (...) a mão trêmula começou a escrever um poema no quadro-negro, o giz desenhava rabiscos que lembravam arabescos (...)”⁷³, ecoando Mallarmé e a angústia/ofício do escritor diante da página em branco, em uma já propalada ligação da escritura literária com a visualidade, que reverbera nas produções audiovisuais de artistas como Jean-Luc Godard, presente nestas leituras, e Peter Greenaway.

A apresentação da cidade como um texto também é mediada por esses aspectos da visão/escritura em *Dois irmãos*, em que o olhar testemunha os acontecimentos e a palavra descortina os fatos:

Corri para a beira do cais da Escadaria e fiquei espiando por uma fenda no talude de pedras vermelhas.

O contorno do cais, a silhueta das pessoas, a leve ondulação de proas vermelhas, as redes coloridas, o banzeiro que despejava na praia dejetos oleosos, os mendigos estonteados pela luz do dia, as nuvens imensas, nômades no espaço, a floresta escura que se oferecia à visão, tudo parecia adquirir espessura, movimento, vida.⁷⁴

Neste excerto, o narrador-personagem, Nael, em uma visão cinematográfica (movimento, *kine*, do grego, mesma raiz de cinema), emoldurada pela fenda, como a moldura de uma tela (termos emprestados da pintura), apresenta uma visão caleidoscópica e texturizada da cidade, produzindo uma escritura aos moldes do cinema de caráter poético. A experiência vertiginosa do cinema, numa trama de luz e escuridão também aparece em outros momentos no romance, dentre eles:

Entrava no cinema, ouvia a gritaria da platéia, ficava zozinho de ver tantas cenas movimentadas, tanta luz na escuridão. Depois eu cochilava e dormia, uma, duas sessões, e despertava com o lanterninha chacoalhando meu ombro. Era o fim, o fim de todas as sessões, o fim do meu domingo.⁷⁵

⁷² *Ibidem*. P. 108.

⁷³ *Ibidem*. P. 142.

⁷⁴ *Ibidem*. P. 132.

⁷⁵ *Ibidem*. P. 61.

Ou, ainda:

Da escuridão surgiram cenas em preto e branco e o ruído monótono do projetor aumentava o silêncio da tarde. (...) A magia no porão escuro durou uns vinte minutos. Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu uma janela e a platéia viu os lábios de Livia grudados no rosto de Yaqub.⁷⁶

Nesta última passagem, o cinema é tanto tema quanto recurso escritural: a descrição da “sessão” em muito lembra os relatos da experiência do espectador de um filme, inclusive a menção da palavra “magia” remete à época de expansão da indústria cinematográfica norte-americana, em que as histórias românticas eram bastante populares – período este próximo ao do tempo cronológico desta passagem na trama – e dominava grande parte do imaginário popular uma noção quase mística da projeção cinematográfica na sala escura. Também aqui é operado um deslocamento da sensação que esta noção de cinema causa no espectador, inserindo nesta própria “cena” do texto literário, um arquétipo dos romances das narrativas cinematográficas.

Em muitas outras passagens desta narrativa literária há forte presença de signos de visualidade, tanto em momentos em que a narração toma emprestado expedientes do cinema e de outras artes visuais, quanto em passagens de grande exuberância poética, em que a apresentação de índices de uma escritura imagética denuncia a impureza de linguagem deste texto.

Scénario du film *PASSION*

Uma verdadeira história do cinema deveria mostrar efetivamente um momento da história do corpo sob a forma social.

Jean-Luc Godard, *Introdução a uma verdadeira história do cinema*

⁷⁶ *Ibidem*. P. 22.

O último texto a integrar essas Leituras é o filme *Scénario du film PASSION*, de Jean-Luc Godard, que em uma espécie de roteiro audiovisual de seu filme *Paixão (PASSION)* – feito, inclusive, após esse filme – subverte a lógica do processo de criação do cinema hegemônico, deixando de lado uma de suas ferramentas-signo, que é o roteiro, compreendido no sentido de texto verbal, escrito em linguagem técnica que serve de orientação para a filmagem, ou, nas palavras do próprio Godard, ironizando esta forma de roteiro, “(...) o filme escrito de tal modo que os que fornecem o dinheiro possam imaginar o filme de acordo com o modo como está escrito”⁷⁷; para projetar uma reflexão filmada de suas ambições em tom marcadamente ensaístico-filosófico.

Interessante notar que Godard é uma figura chave da ligação entre imagem e palavra desde seu envolvimento com a *Nouvelle Vague*, grupo de cineastas que cultivava a crítica cinematográfica como exercício de escritura de seus futuros filmes, até o uso posterior que ele faz em muitos dos seus filmes da escritura como recurso expressivo, visual e plástico; além de suas experiências precursoras com o uso de caracteres do vídeo, inscrições, colagens, firmando uma estreita conexão da palavra com a imagem em toda a sua obra, fazendo desta relação e da projeção da escritura um verdadeiro programa artístico que permite dizer que Godard é “aquele que escreve”⁷⁸.

Desde as cenas iniciais percebe-se a estrutura híbrida e múltipla deste filme com seus letreiros em uma superposição visual que mistura imagens e título de *Scénario du film PASSION* em sobreposição às imagens e título de *PASSION*, o filme-gênese deste pós-roteiro filmado. O filme todo se constitui numa espécie de palimpsesto em que as diversas escrituras se sobrepõem. Godard em boa parte do filme se mostra de costas para o espectador e de frente para a tela branca de uma mesa de edição de vídeo, já antecipando o duplo jogo entre o mostrar e o esconder, o visível e o invisível, o claro e o escuro e as tensões entre a palavra e a imagem: em um filme extremamente discursivo e imagético, o diretor trama uma teia de sentidos que ligam a imagem à palavra.

⁷⁷ GODARD, Jean-Luc. Introdução a uma verdadeira história do cinema, 1989. P. 133.

⁷⁸ Jogo com o uso que Derrida faz de um excerto de Nietzsche como epígrafe no subcapítulo *O Fim do Livro e o Começo da Escritura*, em *Gramatologia* (DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 2006. P. 7), que diz “Sócrates, aquele que não escreve”.



(Figura 3)

A condição textual assume neste filme as mais diversas nuances, permitindo um atravessamento do cinema e vídeo pela filosofia, pintura e pela escritura literária. Godard inventa uma *mise-en-scène* em que as imagens são projetadas sobre ele e uma tela branca ao fundo, em uma sala de edição de vídeo, criando uma texturização da imagem, ao mesmo tempo em que ele fala e gesticula. Neste jogo de encenação, em que ele se transforma em ator, cenas do filme *Paixão* são descortinadas em reflexões que tratam de sua realização e do pensamento sobre imagem, cinema e palavra, estabelecendo uma verdadeira quebra de fronteira entre as linguagens.

O filme é todo marcado por este caráter reflexivo, não apenas sobre o dispositivo cinematográfico, como Godard empreende em toda a sua filmografia, mas através de um entrelaçamento de linguagens, sem obedecer exatamente a uma hierarquia entre elas. Fica patente neste texto a ligação que o cineasta propõe do audiovisual com outras modalidades artísticas, especialmente a pintura, através das citações e reflexões sobre Delacroix, Goya e Picasso⁷⁹; a imagem na televisão; e da consideração da poesia em sua constituição visual, o que pode ser constatado quando em certa passagem, Godard embaralha verbalmente a trama do filme e gesticula como se espalhasse tinta sobre uma tela, numa espécie de *performance*

⁷⁹ Inclusive, o filme *Paixão* é apontado por Philippe Dubois (DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard, 2004. P. 251) e Jacques Aumont (AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura], 2004. P. 217) como uma espécie de culminância do uso que Godard faz de citações e intertextos pictóricos desde *Acosado* (1960), *Tempo de guerra* (1960), *Band à part* (1964), *O demônio das onze horas* (1965), entre outros.

audiovisual do *action painting* ou, ainda, quando as imagens de personagens do filme se misturam a pinturas.

O elemento que mais interessa ao foco deste trabalho é a forma como se dá a escritura deste filme, que se enreda em uma abordagem ensaística da palavra e da visualidade. A relação do filme com a escritura já é estabelecida pela metáfora da tela branca como página em branco, espaço de projeção de imagens, em que o cineasta-filósofo reflete em suas falas sobre o jogo entre o ver, o ler e o escrever (“acho que primeiro você vê o mundo e depois escreve”, “ver o roteiro”), expondo essa condição do texto cinematográfico em sua relação com a escrita, comparando o trabalho do cineasta com o do escritor (“um trabalho de escritor a fazer”) e simulando a escrita de tarefas na tela, agora já convertida em página em branco (“uma vasta superfície em branco, como a página em branco de Mallarmé”). As citações de Mallarmé e de Rimbaud assinalam relações da escrita poética e da espacialidade com o pensamento sobre o fazer poético, ao mesmo tempo como atividade artística e reflexão crítica, e assenta, na própria figura do diretor a encenação da escritura.

A esta dupla condição da tela (tela de edição e página em branco), há a multiplicação da tela com superposições de imagens (imagem do filme, da sala de edição, pinturas, inscrição de caracteres, etc.) sobre a tela principal, criando um jogo de espelhos em que a tela principal se compõe como um palimpsesto, reforçando o caráter artificial da imagem cinematográfica, denunciando-a como um artifício estético utilizado arbitrariamente pelo cineasta, empregando assim seu forte viés antiilusionista.



(Figura 4)

A fala de Godard pontua o filme de maneira peculiar, num andamento ritmado, através de uma organização do pensamento de forma não linear, apontando para um certo caráter poético na composição, contrariando a lógica prosaica ordenada e linear, comumente atribuída ao tratamento documental, que de alguma forma também está presente no filme. Apagando os limites entre o poético e o prosaico, verdadeira rua de mão única do cinema de indústria, o cineasta franco-suíço inventa um *prosoema* audiovisual.

Entre o visível e o invisível, a palavra assume em certos momentos deste filme um contraste com o visual (“não quis escrever o roteiro, quis vê-lo”) para outras vezes encenar a própria construção do que é visto, em um exercício que o diretor franco-suíço sempre deixou claro não ver distinção, sendo a sua trajetória toda pontuada por essa relação estreita com a escritura, sob as suas mais abertas formas de entendimento:

Escrever já era fazer cinema, pois, entre escrever e filmar existe uma diferença quantitativa, não qualitativa. (...) Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Atualmente continuo a me considerar um crítico (...). Considero-me um ensaísta, faço ensaios sob a forma de romances, ou então romances sob a forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo, em vez de escrevê-los. Para mim, é muito grande a continuidade entre todas as maneiras de nos exprimirmos.⁸⁰

O pensamento e a imagem se manifestam em *Scénario du film PASSION* de maneira inequívoca, envolvidos por palavras, gestos, movimentos em um incessante encadeamento de conceitos e reflexões que fazem do espaço fílmico um laboratório: ao mesmo tempo em que fala/pensa (“vejo um roteiro, vejo movimentos e gestos no processo da descoberta...e vejo...vejo um roteiro”), suas mãos se movem pela tela de edição como se estivesse pintando ao mesmo em que são projetadas imagens sobre ele, como se estivesse dando luz a seus pensamentos nas telas que se sobrepõem, inscrevendo uma imagem mental. A gesticulação de Godard em cena retoma o sentido de inscrição gráfica pela mão, rabisco, rasura, apagamentos sobre a superfície da tela/página, signos da relação de afetividade do

⁸⁰ GODARD, Jean-Luc *apud* COUTINHO, Mário Alves. Escrever com a câmera. In SEDMAYER, Sabrina ; MACIEL, Maria Esther (Org). Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema, 2004. P. 87.

corpo do artista e sua obra, ou, como diria Barthes, “a relação com a escritura é a relação com o corpo”⁸¹.

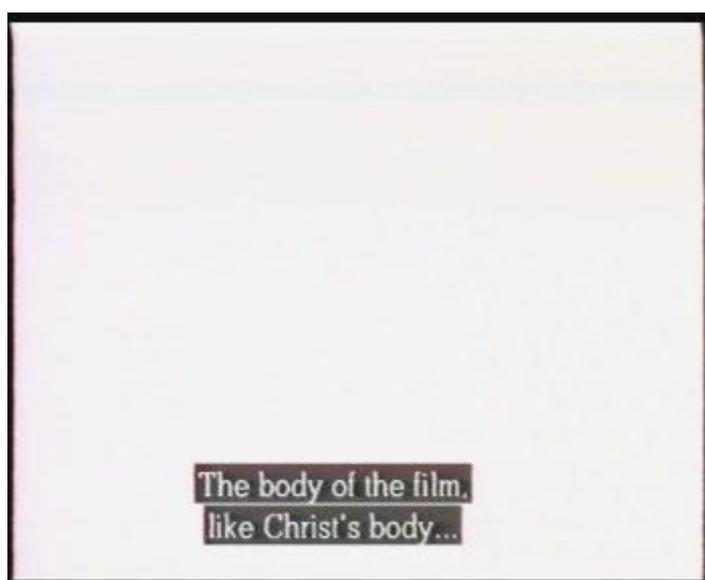


(Figura 5)

A inscrição do corpo de Godard projetado na tela em *Scénario du film PASSION* misturada com os corpos dos atores de *Paixão* dão uma atmosfera performática e ritualística ao filme, criando uma *mise-en-scène* em que o corpo comete a escritura, dessacralizando o espaço fílmico e traçando paralelos entre a escritura audiovisual e outras formas de escritura, algumas bem mais antigas, como os exercícios de desenho/inscrição na parede pela sombra de uma pessoa, geralmente usado para se ter registro de pessoas que iam se ausentar; ou nas brincadeiras infantis de projeção, pelo jogo de luz e sombra, de figuras em movimento com as mãos, em ambientes escuros; ou, ainda, nas “pinturas” de Lascaux, onde, segundo cientistas, nossos antepassados se reuniam para assistir sessões em que o movimento dos corpos dos espectadores pela caverna com as lanternas configurava cores e movimento, constituindo o primórdio das projeções de cinema; todas estas experiências indicam a presença de uma superfície de inscrição e de uma projeção, marcados por um caráter ritualístico, em que o movimento e a imagem operam importante função, isto é: fazer cinema.

⁸¹ BARTHES, Roland *apud* CASANOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*, 2008. P. 119.

Godard se mostra bem consciente dessa relação de escritura com o ritualístico, o misterioso, o sagrado, citando, inclusive a *Bíblia* como referência para a constituição da escritura (“você tem que voltar no tempo à Bíblia... fazer coisas proibidas”, “o corpo do filme, como o corpo de Cristo”) enquanto a tela fica toda branca, possibilitando uma comparação da inscrição da imagem na tela do filme com o corpo de Cristo no tecido do Sudário. A experiência de fazer emergir na tela a imagem simula a própria aventura do cinema, que traz à tona imagens a partir das sombras, manchas e resíduos sobre uma superfície branca, tela, tecido, trama, texto: escritura; imagem aí não como estatuto da verdade, do real, mas como simulacro (*phantasma*), o falso como potência, “potência de fantasma”, como afirma Deleuze.



(Figura 6)

O cinema escritural de Jean-Luc Godard se mostra nesta experiência videográfica como mais uma forma de expandir não só a noção de cinema, mas da própria concepção de linguagem, entendida no âmbito destas leituras como fenômeno mais plural, permitindo que cinema e literatura se encontrem com outras formas artísticas, fazendo-se desnecessária e infrutífera uma delimitação rigorosa desses expedientes enquanto modalidades artísticas diversas, pelo fato da própria diferença ser um elemento constitutivo destes tipos de linguagem, ou, nas palavras

de Paul de Man: “a escritura poética é o modo mais avançado e refinado de desconstrução”⁸².

∞

Esta parte do trabalho cumpre a tarefa de exercício de leitura de algumas experiências da palavra com a visualidade, especialmente do atravessamento da escritura cinematográfica pela escritura literária e vice-versa, empreendendo a partir da leitura desses textos artísticos uma melhor e mais proficiente leitura dos textos teóricos, buscando uma interseção entre ambos. O rigor com o nexos de sentido das leituras é baseado na concepção de que uma leitura transdisciplinar gera um melhor aproveitamento dos textos estudados, partindo para uma leitura que transgrida inclusive os textos tomados como base, rompendo com certo modelo de leitura analítico, de cunho mais cientificista, abrindo um canal que permita com que o pensamento científico possa caminhar de forma mais solta e fluida.

⁸² DE MAN, Paul. Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust, 1996. P. 33.

CONSIDERAÇÕES, AFINAL

Está longe de qualquer pretensão deste trabalho sentenciar ou encerrar algum tipo de pensamento sobre a escritura, seja a literária ou a cinematográfica, ao contrário, ele se inscreve mais como um esforço em compartilhar aberturas de leituras que aproximem essas duas modalidades artísticas. Consciente de seu caráter processual que pretende abrir fendas de leitura, este estudo atende a uma necessidade de sentir a palavra e a imagem em uma trama que não retém sentidos, mas que os liberta.

A opção por linhas teóricas que apontem para este desejo de abertura, passagem, de encontros e fugas pode ser tomada como um indício de um entendimento do objeto desta pesquisa como algo dinâmico e em constante transformação, de forma que conceitos cristalizados não atenderiam a seu caráter movente. Por vezes, fica claro um fracionamento dos pensamentos, um esgarçamento do objeto e uma quase fuga em relação aos conceitos, o que se justifica em parte pelo caráter dinâmico adotado pela própria pesquisa, bem como por um assumido fracasso parcial da tarefa de tentar domesticar objetos naturalmente rebeldes, fracasso também no sentido irônico.

A emissão de alguns juízos laudatórios sobre determinadas correntes teóricas ou críticas no decorrer deste trabalho foi evitada na maioria das vezes, entendendo que a própria adoção destas já constitui, além de um indicativo do recorte, uma tomada de posição, salvo por algum deslize ou por algum indício de fé no pensamento discutido, durante sua exposição, do que se depreende que não diminua a credibilidade da pesquisa, mas que legue um aspecto de casualidade e personalidade a um trabalho acadêmico.

Há neste trabalho uma assumida condição do texto como intertexto, um texto sempre como outro, desdobramento textual, e o desenvolvimento da escritura no mais das vezes já imprime esta inclinação intertextual através de citações, referências, empréstimos, roubos, recortes e colagens, além de outras variações mais tradicionais do trabalho da citação. A conjugação do ausente com o presente, ao invés de sua habitual organização em pólos, aqui é vertida em trabalho de tradução, marcada pelo abandono, pois “o discurso exige a saída, vale dizer, a perda do objeto, o seu abandono em favor da palavra”, falando com Seligmann-

Silva⁸³. Este abandono faz surgir a impossibilidade de tradução, tarefa e renúncia ao mesmo tempo⁸⁴, trabalho malgrado, porém convertido em outro, diferente, sem lamúrias, tomado por sua potência de transcrição.

Na esteira dos estudos literários, pelo fato deste trabalho estar vinculado a um programa de pós-graduação no campo justamente dos estudos literários, cabe alguns comentários sobre a natureza do tema escolhido bem como de sua vinculação às correntes da teoria literária. Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, distingue algumas categorias da teoria no campo dos estudos literários que se ajustam bem às intenções deste trabalho em relação aos termos *literatura* e *literário*, conforme explicitado na Apresentação. Na obra citada, o autor faz uma distinção entre a teoria *da literatura* e a teoria *literária*, dizendo que há na primeira uma maior ligação com o ramo da literatura geral e comparada; e já a segunda, de maior caráter opositivo, se vincula mais à crítica da ideologia e à própria crítica da teoria *da literatura*, expressando um desejo de expor seus expedientes, não fazendo passar por natureza o que é código e ficando, assim, estabelecida uma vinculação a certos processos antiilusionistas de formulação do pensamento.

No entanto, estas distinções são trazidas aqui não para amarrar, esgotar ou delimitar de forma estanque os espaços de atuação deste trabalho, mas para ampliar o campo de reflexão e mostrar uma disposição francamente assumida desde o início por estes estudos que é a de se manter fiel ao espírito indisciplinado do texto literário, especificamente, ou do cinematográfico e do objeto artístico de uma maneira geral, até mesmo porque, tomando as palavras de Julien Gracq, “todas as palavras que conduzem a categorias são armadilhas”⁸⁵, e chamando Compagnon para complementar: “a teoria é uma escola de ironia”⁸⁶, ou, arrematando com o mesmo Compagnon, “a literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia,

⁸³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, 2005. P. 189.

⁸⁴ Referência ao texto *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, sobre o qual Derrida observa que a palavra alemã *Aufgabe* tanto quer dizer *tarefa*, *trabalho*, quanto *abandono*, *renúncia*. Márcio Seligmann-Silva comenta isso ao tratar da tradução em Haroldo de Campos (SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, 2005. P. 196).

⁸⁵ GRACQ, Julien *apud* COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, 2001. P. 24.

⁸⁶ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, 2001. P. 24.

mais que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e à empatia”⁸⁷.

A literatura quando tornada disciplina séria e respeitosa tende a perder sua potência na medida em que lhe são conferidas leituras conformadoras de certos sentidos encarcerados. Por isso se faz importante retomar sua disposição de “máquina literária”⁸⁸, dotada de possibilidade revolucionária, revolução como “filosofia em ação, crítica convertida em ato, violência lúcida”⁸⁹, trazendo sujeira para o pensamento conceitual, embebendo-o em uma potência aporética, pois só assim o texto literário pode transpor os limites impostos por uma prática anêmica e fazer sentido para a vida social.

Fica desta maneira consolidado um interesse em abrir a leitura dos textos literários e dos textos teóricos, inclusive no sentido de não se fazer uma estreita distinção entre eles, fazendo pulsar a escritura como uma atualização da potência literária. Assim, este trabalho atende mais aos imperativos de uma leitura que comporte aberturas de entendimento, que veja não a teoria, mas as teorias como estruturas que possibilitem esta prática do pensamento, ressaltando sempre que tantos os termos como as correntes de pensamento utilizados se inserem mais com o espírito de travessia, tradução e passagem do que de fim da linha de conceitos.

A opção por escrever um trabalho que tem a escritura como elemento de atravessamento da escrita e da leitura em cinema e literatura se inscreve como uma possibilidade de se pensar o conhecimento para além dos muros que comumente o cercam na academia. Pensar o conhecimento para além-disciplinas é produzir um pensamento que foge às amarras do convencionalismo que habita as salas de aulas e coordenações dos cursos de graduação e pós-graduação. A escolha de teóricos que tendem ao franqueamento do pensamento já é uma estratégia de fuga de certa clausura intelectual, sem que haja alguma necessidade ou vontade de se fazer vênua gratuita aos autores. Talvez qualquer sombra de embotamento pela linguagem seja apenas uma manifestação de certa melancolia, no sentido da tensão dúbia que os

⁸⁷ COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*, 2009. P. 50.

⁸⁸ *Máquina* no sentido que Gilles Deleuze e Félix Guatarri lhe atribuem, “sem metáfora”, como sistema de cortes e “não se trata de modo algum do corte considerado como separação da realidade; os cortes operam em dimensões que variam com o carácter considerado. Qualquer máquina está, em primeiro lugar, em relação com um fluxo material contínuo (hylê) que ela corta.” (In DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*, 1972. P. 39.)

⁸⁹ PAZ, Octavio. *Revolta, rebelião, revolução*. In *Signos em rotação*, 1976. P. 263.

escritos de Walter Benjamin lhes atribuem, como uma forma de figurar um empreendimento, suas tensões e a impossibilidade de fazê-lo, sendo assim uma melancolia que faz vibrar, pulsar o pensamento científico ao invés de lhe conferir somente uma verborragia triste e inofensiva.

Escrever, como ler, já é um exercício de tradução e escrever uma dissertação já encerra em si estas possibilidades de clausura e de resistência ao mesmo tempo, resistência esta que se dá no seio da própria experiência/escritura, que pode converter o estado de melancolia em estado de alegria, tornando o conhecimento uma celebração, ou, chamando Barthes, o saber, um sabor, e a adoção da noção de escritura como potência desta diferença faz do corpo do texto um *corpo de baile*, pois, como bem disse, novamente, Barthes, “a escritura faz do saber uma festa”⁹⁰.

A projeção do pensamento como “linhas de fuga e linhas de ataque”⁹¹ permite escapar de linearidades historicizantes que acabam por acomodá-lo na “eternidade refrigerada”⁹² dos gabinetes administrativos ou nas empoeiradas estantes das bibliotecas das instituições, permitindo à prática teórica uma integração com a prática social e com o pensamento científico-filosófico-artístico, sem carecer delimitar estes espaços como territórios impossíveis de outros encontros. Uma teoria que não produz efeitos no tecido social parece ser uma teoria inócua, anêmica, doente no sentido moral, repressor de seu sentido maquínico. Pretendendo resistir e mesmo superar esta anemia teórica, este estudo se esforça em irromper fluxos de atravessamento no saber especializado, penetrando os estudos literários por pensamentos de outros campos, buscando promover um estudo transdisciplinar, cultivando a experiência do atravessamento, da passagem, tradução e transgressão das disciplinas, indisciplinado quanto ao tratamento desviante de questões concernentes a diferentes áreas.

⁹⁰ BARTHES, Roland. Aula, 2007. P. 20.

⁹¹ Gilles Deleuze e Félix Guatarri, em *O que é a filosofia?* (DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. O que é a filosofia?, 1992. P. 69), dizem que “pensar é sempre seguir a linha de fuga do vôo da bruxa”. Em *Cinema Deleuze* (BRESSANE, Julio. Alguns, 1996. P. 88), Julio Bressane retoma essas “linhas de fuga” ao falar do “olhar-idéia móbile”, um possível tropo para a conjugação pensamento-imagem em seu caráter dinâmico, amplificando sua potência maquínica com as “linhas de ataque”.

⁹² Octavio Paz usa a locução ao discutir obra de arte, objeto industrial e artesanato em *Ver e usar: arte e artesanato* (In PAZ, Octavio. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. P. 57.), dizendo “(...) O destino da obra de arte é a eternidade refrigerada do museu: o destino do objeto industrial é o lixo. O artesanato escapa ao museu, e quando cai em suas vitrinas defende-se honrosamente: não é um objeto, mas uma amostra”.

Entretanto, dentro desta perspectiva deslizante, um trabalho com esta postura invoca certos dilemas, frustrações, fracassos que, no entanto, não retiram dele sua potência, ao contrário, as produz, pois está fora do método empreendido aqui uma linearidade progressista e desenvolvimentista do pensamento, assim, algumas contradições servem pra compor a cena textual, ou, como bem ressalta Alain Robbe-Grillet, “é necessário se contradizer, caso contrário não se pode deslizar”⁹³, garantindo, se houver mesmo alguma garantia, ao empreendimento uma condução menos sóbria.

Desta maneira, há, não nas entrelinhas, mas nas linhas deste trabalho uma pulsação política. Não exatamente vertida no tema, mas também de certa forma presente nele, atravessando o objeto e fazendo-o pulsar num ritmo diferente, outro. A escritura é aqui tomada em um uso programático, escritura-resistência, potência criadora, máquina de guerra, impressa na própria tessitura desta dissertação: a escrita em devir-escritura. Uma das angústias de se lidar em um trabalho deste tipo é a questão do suporte, a apresentação do trabalho. As opções aqui feitas longe estão de uma ruptura com todos os valores do sistema acadêmico, pois nem há uma intenção em fazer um discurso revolucionário ingênuo, há, sim, a vontade de fazer inflexões que em seu próprio corpo permitam modulações de certos pensamentos reinantes projetando uma outra experiência do pensamento, “o outro lado do discurso”, de que fala Foucault.

Esse “outro lado” está inscrito tanto nas opções esquizo-metodológicas quanto nas do campo teórico, tornado *campo geral*, em uma apresentação oblíqua e franca dos tópicos que se desdobram de maneira possivelmente e conscientemente equívoca, mas que apontam filiações a maneiras deslizantes de escritura e criação, deslizamentos estes que se tornam importantes na medida em que apresentam em sua raiz estratégias que em si já denotam uma organização diferente, distante da organização sintática padrão ou mesmo de enquadramentos em certas tipologias ou gêneros.

Assim, é possível, a partir destes estudos, assentar que no âmbito da linguagem literária e cinematográfica utilizar a escritura como ponto de partida para entender a produção da imagem em textos de ambos os modos de produção leva à conformação da imagem de maneira mais aproximada dos seus processos de

⁹³ ROBBE-GRILLET, Alain. Por que amo Barthes. 1995. P. 56.

criação, e também fica evidente que o exercício de leitura a partir destes conceitos, mais francos e moventes, ajuda a entender esses processos artísticos de maneira mais dinâmica e processual. Na esteira dos estudos literários de conformações mais transdisciplinares, o enredamento de textos literários com textos audiovisuais, tanto os artísticos quanto os críticos e teóricos, propicia, através de uma visão mais de conjunto de todo o processo, o alargamento do entendimento dos conceitos de ambas as linguagens, enriquecendo os planos de leitura, reflexão, discussão e produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS

Geral

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. tradução Tereza Ottoni . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. tradução: Eloísa Araújo Ribeiro; revisão técnica: Rolf de Luna Fonseca – 2 ed. – São Paulo: Papirus Editora, 2006.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 7 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CAMPOS, Haroldo de, et al. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. tradução Nilson Moulin Lozada; revisão técnica Sheila Schvarzman – 3 ed. – São Paulo: Globo, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Calos Avelar; tradução Tereza Ottoni – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**; tradução Álvaro Cabral. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEMINSKI, Paulo. **Melhores poemas de Paulo Leminski**. Seleção de Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo: Gaia, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus, 2006.

PATRIOTA, Margarida. **Modernidade e vanguarda nas artes**. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB; Editora Plano, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem e comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello – 3 ed. – São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

Específica

ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano**. São Paulo: Summus, 1984.

AUMONT, Jacques...et al. **A Estética do Filme**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1995.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro; revisão técnica: Nuno César P. de Abreu – Campinas, São Paulo: Papyrus Editora, 1993.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2004.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland, et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Lisboa: Ed. 70, 1984.

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. Editora Perspectiva, 1977.

CASANOVA, Vera. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DE CARVALHO, Age. **Caveira 41**. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura: Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

DE GRAMMONT, Guiomar. **Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. Organizado por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1972.

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Editora 34. 1992.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Editora Perspectiva, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**.Portugália Editora, 1967.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. Tradução de Antonio de Pádua Dane-si. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. Martins Fontes, 1992.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Organização e tradução: Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. EDUFPA/Casa Rui Barbosa, 2004.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.
- MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. Anais do 26º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte-MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003.
- MARTINS, Max. **Cadernos de Pinturas**. Belém: Secult/Amu-PA, 2007.
- METZ, Christian et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.
- NOVAES, Aauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OLINTO, Krieger Heidrun & SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Revista Imagens, Campinas (SP), n 6, p. 49-57, abr 1996. Editora da UNICAMP

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por que amo Barthes**. Tradução de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SEDMAYER, Sabrina ; MACIEL, Maria Esther (Org). **Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

SEGATTO, José Antonio & BADAN, Ude (org.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Tradução José Eduardo Moretzsohn. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 3 ed. – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2005.