

O CINEMA: QUANDO A PALAVRA SOBRESSAI

Maria Angélica Amâncio¹

RESUMO: Neste ensaio, pretende-se analisar algumas obras cinematográficas em que a palavra – texto em verso ou em prosa – ganha destaque que se equipara a, ou sobressai, o das imagens, contrariando a lógica do cinema, que é a arte da imagem em movimento. Para isso, serão elencados o curta-metragem “Guernica” (1950), de Alain Resnais, em que se recita o poema “La victoire de Guernica”, de Paul Éluard; “Je me souviens”, filme, posterior à peça teatral, de Sami Frey (2007), interpretando o texto homônimo de Georges Perec; bem como o trabalho de escrita e filmagem, empreendido por Marguerite Duras, em “Les mains négatives” (1978) e “India Song” (1974). Como aporte teórico, além de autores especializados nas personalidades em estudo, contar-se-á com as teorias de Jacques Aumont e Arlindo Machado, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francesa, cinema francês, intermedialidade.

RÉSUMÉ : Dans cet article, nous nous proposons d’analyser des films où la parole - texte en vers ou en prose - est mise en évidence par rapport aux images, contrairement à la logique du film, qui est celle de l’art de l’image en mouvement. Pour cela, nous prenons comme exemples le court-métrage «Guernica» (1950), d’Alain Resnais, où le poème «La victoire de Guernica», de Paul Eluard, est récité; le film «Je me souviens», de Sami Frey (2007), filmé d’après la pièce de théâtre homonyme et du texte de Georges Perec; et le travail d’écriture et de tournage entrepris par Marguerite Duras dans «Les mains négatifs» (1978) et «India Song» (1974). Comme théories, nous avons choisi les recherches de Jacques Aumont et Arlindo Machado, entre autres.

MOTS-CLÉS : Littérature française, cinéma français, intermédialité.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada e Teoria da Literatura pela UFMG, em Cotutela na Universidade Paris-Diderot - Paris VII.

Primeiras palavras

Obra de arte coletiva, cara, plurimidiática e amplamente difundida, o cinema é possivelmente um dos maiores catalisadores de polêmica da História. Críticos e espectadores recorrentemente opuseram categorias como o cinema sonoro ao cinema mudo, o em cores ao preto-e-branco, o puro ao impuro. Alguns desses debates se ancoram na famélica busca pela inovação, usual a essa mídia, que por muito tempo fez crer que, a cada época, só haveria uma forma de cinema possível: a mais moderna e arrojada. Esse raciocínio, que aproxima o cinema de um invento em constante reformulação, merece, no entanto, algumas ressalvas.

Em meados dos anos cinquenta, o artigo “Por um cinema impuro”, de André Bazin, desestabiliza essa expectativa, ao demonstrar o peso do patrimônio literário e teatral para a dita sétima arte. Ao problematizar a influência recíproca das artes e a adaptação em geral, Bazin defende, por exemplo, que muitos recursos tidos como vanguardistas no cinema já eram antes empregados em romances como os de James Joyce e John Dos Passos. Dessa maneira, a “impureza” deveria ser bem vinda ao cinema, já que lhe renderia, graças a seu diálogo com as outras artes, personagens mais profundos, medidas mais inteligentes de desenvolvimento das tramas.

A postura de Bazin é passível de ser desdobrada em outras questões. Por exemplo, uma vez que o cinema não seria necessariamente tão inovador quanto se pensava, seria possível destituí-lo dessa exigência e compreender que categorias diferentes de cinema poderiam conviver razoavelmente em harmonia em uma mesma época. Além disso, havendo tanta literatura em sua composição plurimidiática, não seria absurdo atribuir à palavra espaço de destaque, ao menos em algumas produções.

É o que se espera verificar neste trabalho, que parte de um breve panorama estrutural do cinema, para analisar quatro desses casos em que a palavra obteve, de alguma forma, destaque, valorização, voz: “Guernica”, de Alain Resnais, “Je me souviens”, de Sami Frey, “India Song” e “Les mains négatives”, de Marguerite Duras.

Cinema em movimento

A filmagem dos operários saindo da fábrica Lumière, em 1895, tem, a princípio, o caráter de registro formal de um acontecimento cotidiano, além, é claro, de funcionar como um teste e uma exibição do aparato criado – depois de muitos antecessores que o inspiraram – pelos irmãos Lumière. Se, no entanto, decide-se se deter um pouco mais sobre

essas imagens, nota-se que o fim desse dia de trabalho é incrementado com elementos curiosos, tais como um cachorro e uma criança, que surgem de dentro do portão, além de risos e brincadeiras entre os funcionários. Em determinados momentos, é possível desconfiar de ser esta uma filmagem ingênua, e cogitar a possibilidade do ensaio, da sugestão cênica, ainda que predomine a espontaneidade das ações. Além disso, uma vez que a fábrica pertencia à família Lumière, não se pode descartar a ideia de associar esse filme aos primórdios dos vídeos publicitários.

Os mesmos irmãos, a princípio, negaram a venda do cinematógrafo a Georges Méliès, mágico que via na nova invenção um recurso de grande valor para seus espetáculos. Segundo os Lumière, não haveria maneira de explorar o lúdico e o fantasioso a partir desse aparelho. Ou seja: ou não queriam dividir o invento com ninguém ou dispunham de limitada criatividade diante daquela que seria, dentre outras coisas, uma máquina de fazer sonhos.

Quase cento e vinte anos após sua criação, o cinema usou e abusou de seu poder, por tanto tempo perseguido, de dar movimento às imagens. Com o passar das décadas, acrescentaram-se ainda as cores, o som, a trilha sonora, além de tantos efeitos especiais e o ainda recente efeito óptico da visualização 3D. Com o advento de aparelhos que buscavam reproduzir, em domicílio, a experiência cinematográfica – como o vídeo cassete, o DVD, o home theater, as tevês de grande resolução, além dos computadores e da Internet –, o cinema, enquanto local de exibição, viu seu público escassear, sem, no entanto, deixar de existir. O investimento em salas confortáveis, com potentes aparatos fonográficos, telas gigantescas, além das evoluções tecnológicas incorporadas ao próprio filme, garantiram que o espectador continuasse buscando o espaço do cinema como uma atividade de lazer, entretenimento, espetáculo.

Independentemente do modo e do local de apresentação, da proporção das telas, o cinema foi também, pouco a pouco, constituindo-se como uma grande indústria, que, a exemplo da linha de produção de uma fábrica, fracionava as ações, com a finalidade de gerar um produto bem acabado, que possibilitasse o lucro incontestado.

Ao mesmo tempo, houve quem abrisse caminho para fazer do cinema também uma experiência de ampliação artística e intelectual. Os chamados *Cult movies* expandiram-se como um filão à parte, com um grupo de seguidores fiéis, que, embora não tão numerosos quanto os fãs do dito cinema industrial, estabelecem-se com solidez, posto que, além de assistirem aos filmes em grande quantidade, têm, muitas vezes, o hábito de estudar sobre eles. É graças, essencialmente, a esse público que se multiplicam as publicações sobre cinema, as re-edições especiais da obra de

determinado diretor, os cineclubes, os festivais.²

O cinema experimental, que foge das peculiaridades do cinema clássico, linear, buscando alternativas, muitas vezes de baixo custo, que privilegiam certos aspectos pouco explorados da arte cinematográfica, encontra nesse público seletivo não apenas seus espectadores, como também, em diversos momentos, seus realizadores. Com a acessibilidade de câmeras e programas de edição e montagem pelo computador, gostar de cinema vai se tornando, cada vez mais, uma experiência muito próxima de fazer cinema.

Essa vertente da criação fílmica movimenta-se em direção oposta à das grandes produções, não usufrui dos caros avanços tecnológicos e, em inúmeros casos, acerca-se de suas artes ancestrais, como a pintura e a literatura.

É verdade, entretanto, que essa aproximação pode se dar de diferentes maneiras, e não apenas no chamado cinema *Cult*.

Diversos sucessos de bilheteria tiveram na adaptação de romances clássicos ou de *best-sellers* a justificativa para parte significativa de seu êxito. Por isso, e pela dificuldade de inovar a todo o momento, os roteiristas estão no encaixe constante de boas histórias para serem adaptadas dos livros para os filmes. A literatura, no entanto, pode – e, em várias experiências, pôde – obter um papel de maior destaque no cinema. É o que se espera demonstrar a seguir.

Alain Resnais/Paul Éluard

Os primeiros curtas-metragens de Alain Resnais buscaram na pintura o tema, a inspiração e também a estrutura: em “Van Gogh” (1948) e “Paul Gauguin” (1950), o cineasta reconta a vida dos respectivos pintores a partir da filmagem de algumas de suas telas. A narrativa biográfica resume-se, nos dois casos, portanto, à locução que apresenta os principais fatos da existência de cada um dos artistas, somada à sequência de obras, dispostas em acordo com o que diz a voz narradora. Alguns efeitos, como o zoom, a velocidade, as fusões garantem à experiência algum dinamismo, oferecendo às imagens fixas certa possibilidade de movimento e de ação, ainda que consideravelmente sutil.

Em “Guernica”, curta que é desses contemporâneo, de 1950, Resnais, juntamente com o diretor Robert Hessens, utiliza-se de pinturas, desenhos e esculturas realizados por Pablo Picasso entre 1902 e 1949. O argumento é fornecido, porém, pela obra homônima, painel de 349cm x

² Nesse sentido, cf. a “Tipologia dos escritos sobre cinema” (AUMONT, 2007: 09).

776cm, pintado em 1937, por ocasião da Exposição Internacional de Paris. Durante treze minutos, as diversas imagens vão sendo ora enquadradas separadamente, ora sobrepostas, num ritmo que se articula, mais uma vez, com a locução e a trilha sonora.

Assim como o trabalho de Picasso, esse filme é uma resposta crítica ao bombardeio, ocorrido em 26 de abril de 1937, à cidade espanhola de Guernica, por aviões alemães em apoio à ditadura de Francisco Franco – o que resultou na morte de cerca de duas mil pessoas, todas civis. E, bem como no painel cubista, opta-se pela filmagem em preto-e-branco, numa possível manifestação de repúdio à barbárie, com a qual a diversidade de cores não seria pertinente. A música grave, instrumental, de Guy Bernard, reforça a sensação de lamento e inconformismo, presentes em todo o documentário. Tais sentimentos são amplificados pelo tom dramático nas vozes de Jacques Pruvost, que explica o fundamento do filme, contextualizando também a tragédia, e de Maria Casares, que recita um poema sobre a questão – a ser comentado, logo a seguir.

O trabalho de Resnais com a pintura é enriquecido, nesse curta, em pelo menos três aspectos. O primeiro deles é a inserção, em breves instantes, de, a exemplo do que faziam as vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX, manchetes de jornal que, nesse caso, denunciam o fascismo e o horror retratado pela tela. A intervenção do cineasta, com os recursos fílmicos cabíveis, é outro ponto de destaque, uma vez que, além dos efeitos tradicionais já presentes nos outros dois filmes aqui mencionados – tomadas, velocidade da filmagem, aproximação e distanciamento de câmeras, *raccords* –, Resnais acrescenta, em determinados momentos, a ilusão de disparos sobre as imagens, essencialmente retratos humanos dos que teriam morrido no bombardeio. Além disso, há o escurecimento da imagem nas extremidades, iluminando certas palavras, como “fascismo”, “triumfal”, “invencível”.

Tais expressões corroboram com o terceiro aspecto de relevância aqui, que é o emprego, no documentário, do poema de Paul Éluard³, “La victoire de Guernica”, de 1938. Como no título desse texto, em que a “vitória” deve ser lida com ironia, também a ideia de um “fascismo invencível” precisa ser entendida como um lamentável paradoxo, já que o triunfo não pode se sustentar diante da morte de milhares de seres humanos inocentes.

O poema é recitado por inteiro, com toda a dramaticidade, por Maria Casares. Na medida em que as palavras são pronunciadas, a trilha sonora tem seu ritmo alterado, e fundem-se, intercalam-se, ampliam-se as imagens. Nota-se, portanto, que são os enquadramentos que respondem pleonasticamente ao poema, e não o contrário.

3 O autor francês escreveu clandestinamente contra o nazismo durante a Segunda Guerra, é associado ao dadaísmo e ao surrealismo, e foi filiado ao Partido Comunista Francês. Ficou conhecido como o “poeta da liberdade”, mesclando, em sua obra, o lirismo à crítica engajada.

O filme de Alain Resnais privilegia as pessoas, o povo, os pobres, as famílias, as mulheres e as crianças, enquadrando, nas obras de Picasso, as fisionomias, os olhares, a languidez. É o que faz também Paul Éluard em suas estrofes heterogêneas, que se referem aos inimigos com o anonimato do “ils” (eles).

Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple
[...]
Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie
[...]
Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs⁴⁵

O ritmo entrecortado, desregular do texto remete à indignação do poeta e, no documentário, conjuga-se com o grotesco no painel de Picasso. Nesse diálogo, participam também a trilha sonora e o tom da voz narradora. O filme de Alain Resnais, portanto, utiliza-se de várias mídias, da forma mais crua possível, para reconstruir, em treze minutos, o terror e o sofrimento de um bombardeio que durou quase três horas.

Considerado um cineasta da memória – o que fica visível em filmes de sucesso como “Hiroshima, mon amour” (1959) e “L’année dernière à Marienbad” (1961) –, Alain Resnais logra, já nesse curta-metragem, colocar o espectador em estado de meditação, acerca de si mesmo e dos extremos a que pode chegar a humanidade, apelando para que não se aceite esquecer certos erros, mesmo os cometidos no que hoje parece ser um passado distante. Um “cineasta geólogo”: assim, ele é definido por Gaston Bounoure:

Un cinéaste géologue nous rend à la vérité des origines, arrachant au passé quelques bribes du secret. Il nous livre avec passion à la méditation de notre enracinement. Et, par une série de coupes révélatrices, met à nu les superpositions fondamentales, les couches étagées de notre être.” (BONOURE, 1962: 20)⁶

No entanto, ao se referir à técnica crua de filmagem do diretor, em especial no curta em análise, é necessário fazer uma ressalva: ainda que o

4 Disponível em <http://www.bacdefrancais.net/guernica.php>. Consulta em 28/08/2012.

5 *Semblantes bons para tudo/ Eis o vazio que os fixa/Sua morte servirá de exemplo/[...]/ Eles os fizeram pagar o pão/O céu a terra a água o sono/E a miséria/De sua vida/[...]/ As mulheres as crianças têm o mesmo tesouro/Das folhas verdes da primavera e do leite puro/E da duração/Em seus olhos puros. (A tradução, como as demais na nota de rodapé, é livre).*

6 Um cineasta geólogo nos restitui à verdade das origens, arrancando do pensamento certos restos do segredo. Ele nos entrega com paixão à meditação de nosso enraizamento. E, por uma série de cortes reveladores, expõe as superposições fundamentais, as camadas de nosso ser.

quadro de Picasso ou o poema de Éluard tenham sido levados para a tela respeitando sua totalidade e sua originalidade, há de se lembrar que a mídia, ao ser remediada, sofre transformações essenciais: não é mais simplesmente pintura, mas a pintura filmada, sobre a qual influenciam as escolhas de enquadramento, a duração da sequência, as cores, o som. Da mesma forma, o poema, na voz de Maria Casares, sobre a trilha sonora de Guy Bernard, acompanhado de tais e tais imagens, é distinto do texto impresso, que se lê em silêncio ou em outra voz ou contexto.

Tem-se, nesse caso, uma obra intermediática, uma vez que rompe as fronteiras entre as mídias, e em que se observa o que Irina Rajewsky nomeia “referência intermediática”: o receptor tem a ilusão de se deparar com a mídia referida – a pintura, a literatura –; no entanto, “um produto de mídia não pode *usar*⁷ ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*.” (RAJEWSKY, 2012: 28)

⁷ Todos os grifos pertencem ao texto original.

Vale esclarecer que o mesmo raciocínio e a mesma nomenclatura – de referência intermediática – podem ser atribuídos também às principais experiências fílmicas em análise na sequência deste ensaio.

Sami Frey/Georges Perec

Um homem pedala por mais de uma hora, elencando recordações. É possível resumir dessa forma o monólogo “Je me souviens”, peça teatral levada aos palcos pela primeira vez em 1988, no Festival d’Avignon – depois ao Opéra-Comique, ao Théâtre Mogador, a Ottawa, no Canadá, ao Théâtre de la Madeleine, em Paris, em 2003, e, recentemente, em 2012, interpretado no Théâtre du Capitole, em Toulouse.

O ator é Sami Frey, que também dirige o filme homônimo, de 2007, no qual interpreta um homem que pedala por mais de uma hora, elencando recordações. O cenário é o mesmo: a bicicleta, de modelo antigo, ruidoso, em um ponto fixo, com uma lanterna a princípio acesa; relevos em tecido escuro, no chão, em alusão a grama, montanha, obstáculos; uma tela azul, ao fundo, em referência ao céu. A iluminação sugere que o princípio da ação se dê durante a madrugada, já que, aos poucos, o cenário vai se clareando, a lanterna da bicicleta é apagada, sendo que, no entanto, ao final da apresentação, tem-se outra vez o retorno da penumbra.

O ator veste-se com formalidade, porta uma gravata e, no início, uma boina, que será retirada no decorrer da récita. Pedala ininterruptamente, com variações que simulam subidas, descidas, terrenos planos, em diferentes velocidades. Ao mesmo tempo, recita o texto de Georges Perec, “Je me

souviens”, cantarolando alguns de seus trechos, modificando a entonação, ofegando, emocionando-se. A trilha sonora, de Gavin Bryars, é sutil, delicada, executada em volume mais baixo.

A obra situa-se em um espaço dúbio de definição, já que se hesita ao classificá-la como a filmagem de uma peça, meramente, ou como um filme de fato. Produzida pelo Instituto Nacional de Audiovisual, no entanto, com a preocupação cinematográfica, que se afasta das atribuições cênicas, é pertinente referir-se ao trabalho como um filme: afinal, há um posicionamento de câmera, uma escolha de enquadramentos, de zooms, a montagem, a captação do som e uma série de minúcias que se associam à mídia cinema. Evidencia-se, portanto, mais uma vez, a referência intermediária – nesse caso, obviamente, ao teatro.

A frugalidade, seja do cenário teatral, seja da imagem cinematográfica, entretanto, funciona como um recurso de destaque para a essência da obra, que é o livro de Georges Perec, publicado em 1978. Trata-se de um inventário de recordações do autor, recolhidas dentre os anos 1973 e 1977, que mesclam temas como família, escola, cinema, o metrô, a publicidade, a literatura, as celebridades. Constituindo um total de quatrocentos e oitenta, esses fragmentos começam sempre pelo mote “Je me souviens” (eu me lembro). Há somente uma exceção: após a recordação de número 157, “Je me souviens que Darry Cowl s’appelle André Darrigaud⁸”, Perec escreve simplesmente: “et cela me fait souvenir du coureur cycliste André Darrigade”.⁹

Acredita-se, assim, ser sintomático que Sami Frey tenha escolhido justamente o passeio de bicicleta como ação simultânea à récita. Não apenas porque, na recordação de número trinta e quatro, Perec se refira ao pai levando-o à escola de bicicleta, mas também por um aspecto mais coletivo da memória: a “Tour de France” é um dos principais acontecimentos esportivos e culturais da Europa, sendo os franceses, que apelidaram o veículo de “petite reine” (pequena rainha), os maiores campeões – trinta e seis vitórias, seguidos pelos belgas, com dezoito. O ciclismo é, portanto, um “souvenir” que povoa a mente de muitos franceses, ao qual Perec volta a fazer referência em seu texto, quando escreve, no *souvenir* número 138, que teria conseguido, no Parque dos Príncipes, um autógrafa de Louison Bobet – um dos maiores ícones do torneio, vencedor em 1953, 1954 e 1955.¹⁰

Aludir à memória coletiva de uma geração parece ter feito parte do projeto de Perec nesse trabalho. Assim ele apresenta seu “Je me souviens”:

Ces “je me souviens” ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année,

⁸ O nome correto é, na verdade, André Darricau.

⁹ Respectivamente: Eu me lembro que Darry Cowl se chama André Darrigaud/e isso me faz lembrar do ciclista de corrida André Darrigade.

¹⁰ “Uma epopeia sobre pedais”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201008.htm> Consulta em: 30 de agosto de 2012.

tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées [...]. (PEREC, 2004, quarta capa)¹¹

É verdade que o livro de Perec é claramente influenciado pela obra de Joe Brainard, *I remember*, de 1970, também composta por quatrocentos e oitenta fragmentos autobiográficos.¹² No entanto, o caráter mnemônico extrapola essa experiência, sendo recorrente na escrita perecquiana e trazendo consigo uma sorte de expiação em relação à própria biografia. Segundo Samira Murad,

Na sociedade moderna, existiriam muito poucos eventos que não deixariam traço escrito. A obra perecquiana, entretanto, manifestaria uma angústia precisa em relação a essa questão, uma vez que a mãe de Perec, morta em Auschwitz, teria desaparecido sem deixar qualquer documentação escrita. Desse conflito, surgiria a proposta perecquiana de escrita: “[...] tentar, meticulosamente, reter, fazer sobreviver, alguma coisa” (PEREC, 1974: 74). É assim que se explicariam os projetos perecquianos hipermnésicos como *Je me souviens* e o (inacabado) *Lieux où j’ai dormi*. (MURAD, 2008: 54)

Desse modo, a maratona de palavras percorrida por Sami Frey supera a falsa impressão deixada pela simplicidade da filmagem, uma vez que destaca o texto em toda a sua profundidade – histórica, pessoal, emotiva. O filme “Je me souviens” torna-se não apenas uma homenagem a Perec, mas à memória de muitos; um apanhado de lembranças que, segundo o próprio diretor, “uma vez ditas, tornam-se outra memória, a de quem escuta e a daqueles a quem o ator se dirige.”¹³

Marguerite Duras/Marguerite Duras

Na maioria das vezes em que se assiste a um filme, assiste-se a uma história, a uma narrativa. Contudo, conforme esclarece Jacques Aumont, em *A estética do filme*, o cinema fora concebido como meio de registro, sem a crença na vocação de contar histórias com procedimentos fílmicos. Foi, em grande parte, no intuito de ganhar legitimidade e ser reconhecido como arte que se buscou desenvolver suas capacidades de narração. Por esse motivo, criou-se, em 1908, a Sociedade do Filme de Arte, na França, convidando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses* e *Macbeth*.

Assim, ainda segundo o estudioso, não é adequado, ou sequer possível, opor o cinema “narrativo-representativo-industrial” ao cinema

11 Estes « eu me lembro » não são exatamente lembranças, muito menos lembranças pessoais, mas pequenos pedaços de cotidiano, coisas que, tal ou tal ano, todas as pessoas de uma mesma idade viram, viveram, compartilharam, e que em seguida desapareceram, foram esquecidas.

12 Cf. “Joe Brainard: *I remember*”. Disponível em: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5945> Consulta em 28 de agosto de 2012.

13 Informações disponíveis na entrevista com Sami Frey: <http://www.ladepeche.fr/article/2012/06/28/1389327-sami-frey-j-aime-l-air-qui-souffle-sur-toulouse.html> Consulta em: 31/08/2012.

“experimental”, porque ambos conservam características um do outro: aquilo que não é representativo, como os escurecimentos e aberturas, de um lado; e, do outro, a impressão de um desenvolvimento, que forçosamente surgirá na mente do espectador, já tão habituado à ficção.

Desse modo, ainda que o narrativo seja extra-cinematográfico, ele foi de tal forma sendo incorporado ao cinema ao ponto de hoje ser dificilmente separado dele. É possível, no entanto, compreender diferentes instâncias que delinham hoje a narrativa fílmica, que Aumont define como “um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador”. (AUMONT, 2007: 107). Para que essa lógica funcione, seus elementos estariam organizados de acordo com exigências, tais quais 1) a legibilidade do filme, sua denotação; 2) a coerência interna do conjunto (gerada pelo estilo do diretor, as leis do gênero, o período histórico que reproduz); 3) a ordem narrativa, o ritmo, estabelecido pelos efeitos narrativos (suspense, apaziguamento temporário) e pela ordenação das partes do filme (encadeamento, trilha sonora, enquadramento).

Nota-se, assim, a expansão do sentido de narrativa no cinema:

[...] observaremos que basta que um enunciado relate um acontecimento, um ato real ou fictício (e pouco importa sua intensidade ou sua qualidade), para que entre na categoria de narrativa. Desse ponto de vista, um filme como *Índia Song*, de Marguerite Duras (1974), não é nem menos nem mais uma narrativa do que *No tempo das diligências*, de John Ford (1939). Essas duas narrativas não relatam o mesmo tipo de acontecimento, não o “contam” da mesma maneira: nem por isso ambos deixam de ser narrativas. (AUMONT, 2007: 109)

Jacques Aumont tem, nesse contexto, fortes razões para se referir ao filme de Marguerite Duras, e compará-lo, em contraste, com uma narrativa fílmica tradicional como *No tempo das diligências*. No longa-metragem de Duras, as cenas são acompanhadas por uma música marcante, bela (propriamente “India song”, de Carlos d’Alessio) e, sobre elas, e, às vezes, a despeito delas, duas vozes femininas, a princípio – porque, depois, surgirão outras duas, masculinas –, conversam. Não se pode dizer exatamente que elas interajam, já que se tem, praticamente, um diálogo de surdos. As vozes contam a história de Anne-Marie Stretter, personagem retirada do livro *Le vice-consul* e projetada em outra região narrativa. Entretanto, enquanto a Voz Uma¹⁴ procura ater-se mais ao caso de Stretter, a Voz Segunda entrega-se a declarações da paixão que sente pela primeira. Além disso, conforme alerta a autora¹⁵, na maior parte do tempo, ambas deliram. Não é possível compreender a totalidade dos fatos, já que se ouvem apenas

14 Dessa forma – Voix Une, Voix Deuxième –, Duras nomeia as duas vozes.

15 Cf. “Remarques sur les Voix 1 et 2”, In: DURAS, 1997: 1211)

fragmentos, lembranças entrecortadas, sem evidente conexão. Apreende-se somente que Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador da França em Calcutá, sepultada no cemitério da cidade, teria ouvido, certa noite, em uma recepção na embaixada, a declaração de amor do vice-cônsul francês em Lahore.

O livro já abre caminho para a ruptura, a disjunção: escrito em 1972, é definido, por Duras, como “texto teatro filme”. A escritura aguarda a leitura, com suas didascálias poéticas, cuidadosamente pontuadas, eivadas de “pausas” e “silêncios”, mas, ao mesmo tempo, aguarda a encenação e a filmagem: tudo é para isso esclarecido, a marcação cênica, o tom das vozes, os gestos dos personagens.

La main de Michel
Richardson – l’amant – cesse
dans le même instant de caresser
le corps, tout comme si la
dernière phrase de la voix
deuxième l’avait arrêtée.
Reste arrêtée sur le corps.
Silence.
Un deuxième homme entre dans
la pièce. Il reste un instant à la
porte, regarde les amants.
La main de Michael Richardson
de nouveau bouge, caresse le
corps dénudé.
L’homme va vers eux
de même que l’amant, il s’assied
près d’elle.
La main de l’amant caresse de
façon plus ralentie.
Puis, elle s’arrête.
Le nouveau venu ne caresse pas
le corps de la femme.
Il s’allonge à son tour.
Les trois sont immobiles sous
le ventilateur.
Silence.
La pluie.
Un nouvel orage sur le Bengale.
Bruit de la pluie sur le sommeil.

Les voix sont comme des fraîches
exhalations, des murmures
très doux.¹⁶
(DURAS, 1997: 1233)

É válido notar que certas palavras e mesmo a estrutura minuciosa, literária, buscam o olhar atento de um leitor, e não apenas a leitura de um ator ou de um operador de câmera à procura de instruções. E as Vozes são incorporadas à ação, implicam certos gestos ou atuam junto a eles num sentido de “como se” (“A mão de Michel/ Richardson – o amante – cessa/ no mesmo instante de acariciar/ o corpo, *como se a/* última frase da voz segunda/ o tivesse interrompido.”) Ou seja: para se chegar a esse nível de entendimento das razões de determinado movimento em cena, seria interessante a subjetividade da leitura do texto.

Nessa experiência, pelas Vozes, Duras – como o fazem diversos cineastas, em geral seguindo propostas distintas – incorpora ao filme o narrador literário, aquele que, de fato, contaria a história.

Arlindo Machado, em “O nascimento do narrador” (*Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*), demonstra de que maneira o cinema aprendeu com o texto literário, em diversos aspectos, mas, em especial, a ser coeso por meio da adequação da montagem. Assim, estabelecendo e utilizando sua própria “gramática”, o cinema teria também forjado seu narrador, que “seria, portanto, aquela entidade invisível [...] que organiza a matéria fílmica e lhe dá uma forma de apresentação ao espectador.” (MACHADO, 2007: 146)

Entretanto, importando outro termo das Letras, faz-se uso nessa produção durassiana do que se pode chamar de onisciência seletiva múltipla, uma vez que se ouve a narração por diferentes vozes, sendo que nenhuma delas tem, verdadeiramente, razão. As imagens, fixas como um quadro, pouco esclarecem. O espectador, assim, adentra ainda mais o espetáculo, é inserido nele, já que se sente impelido a recolher os fragmentos para criar o seu próprio entendimento.

Também, por exemplo, em « *Les mains négatives* », curta-metragem da cineasta, de 1978, tem-se o poder da voz *off*, que manipula toda a possibilidade de sentido, ou estabelece com a imagem uma total ruptura, um não-sentido, uma não-conexão. Sobre longos planos documentais dos bulevares de Paris, Duras lê um texto, de sua autoria, acerca de pinturas de mãos, de trinta mil anos atrás, encontradas em grutas da Europa Sul-Atlântica. Sem que se haja encontrado até hoje uma explicação para essa prática, a autora constrói um contexto amoroso que a justifique, mesclando, no texto, um narrador observador ao eu lírico que se declararia por meio desse gesto.

16 A mão de Michel/ Richardson – o amante – cessa/ no mesmo instante de acariciar/ o corpo, como se a/ última frase da voz segunda/ o tivesse interrompido./ Permanece estática sobre o corpo./ Silêncio./ Um segundo homem entra/ no recinto. Ele fica um instante/à porta, olha os amantes./A mão de Michel Richardson/ de novo se move, acaricia o/ corpo desnudo./O homem vai em direção a eles/da mesma forma que o amante, que se senta/perto dela./A mão do amante acaricia/ de maneira mais lenta./ Depois, ela para./O recém-chegado não toca/o corpo da mulher./Ele se estende a seu lado./Os três estão imóveis sob/ o ventilador./ Silêncio./A chuva./Uma nova tempestade sobre Benguela./Barulho da chuva sobre o sono./As vozes são como frescas exalações, murmúrios/muito doces.

L'homme est venu seul dans la grotte
face à l'océan
Toutes les mains ont la même taille
il était seul

L'homme seul dans la grotte a regardé
dans le bruit
dans le bruit de la mer
l'immensité des choses

Et il a crié

Toi qui es nommée toi quis es doutée d'identité
je t'aime.¹⁷

(Duras, 1997: 1399-1400).

A relação com a identidade/ a não identidade subjazem a concepção durassiana de cinema, já que a autoria se opunha a todas as convenções do cinema industrial, procurando, inclusive, manter o cenário inalterado, natural; a cena, simples; o ator intacto de maquiagem, o mais próximo possível do anonimato. Essa é uma das razões para a voz *off*: a tentativa de não macular o texto com a tonalidade do artista. Para Duras, escreve Jacques Aumont em *As teorias dos cineastas*, “o texto deve ser preservado do cinema, porque este o mata em sua capacidade viva de produzir ou suscitar imagens.” (AUMONT, 2008: 82).

Últimas palavras

É a partir desse raciocínio que este ensaio se aproxima de suas considerações finais. Se o cinema, com suas imagens chamativas, diversificadas, móveis, tolhe a criatividade do espectador e cerceia o texto em seu potencial imagético, sensorial, de significado, é muitas vezes por isso que se opta por atribuir à narração, à récita, à voz *off* tamanho valor nas experiências aqui analisadas. Para que, no cinema, proteja-se a literatura; ou, por outra, para que, *do* cinema, ela seja salvaguardada.

No caso de *Je me souviens*, de origem declaradamente biográfica, essa relação tem ainda outro aspecto: uma vez que se refere às memórias do escritor Georges Perec, e de sua geração, seria, de certo modo, abusivo tentar fazer um filme que, com imagens, reproduzisse essas lembranças: parafraseando Duras, a imagem mata o poder da recordação – de pertencer a muitos, de atingir vários, de representar múltiplos objetos, espaços, vivências.

17 O homem veio sozinho à gruta/face ao oceano/Todas as mãos têm o mesmo tamanho/ele estava sozinho/O homem sozinho na gruta observou/no barulho/no barulho do mar/a imensidão das coisas/E ele gritou/Você que é nomeada que é dotada de identidade/eu te amo.

Além disso, em todos os casos – de Resnais/Éluard, Frey/Perec, Duras/Duras –, o cinema, se sofre algum tipo de perda em relação a suas possibilidades de efeito, de impressionar pelo aparato tecnológico que também é, ganha em potencial criativo, em capacidade de convidar o espectador para participar do espetáculo, em valorização da palavra – que é, por si só, espetacular.

Assim, acredita-se que, nessa arte que é primordialmente da imagem conjugada ao seu movimento, obras como as analisadas neste ensaio demonstram, de maneira sensível e condizente com sua temática, que a impureza no cinema é um trunfo, não uma falha, e que a literatura é uma aliada, que deve por vezes ser enquadrada pelas lentes cinematográficas.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 2ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008.

_____. *A estética do filme*. 5ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2007.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro*. Trad. Eloisa de Araújo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BONOURE, Gaston. *Alain Resnais*. Paris: Seghers, 1962.

DURAS, Marguerite. « India Song » In : *Romans, cinema, théâtre, un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997, pp.1203-1343.

_____. « Les mains négatives » In : *Romans, cinema, théâtre, un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997, pp.1397-1403.

MACHADO, Arlindo. “O nascimento do narrador”. In: *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. 4ed. Campinas, SP: Papyrus, 1997, pp. 138-147.

MURAD, Samira.. “Georges Perec: o anti-Proust?”. In: *Revista de Letras (UNESP. Impresso)*, v. 48., n.1, 2008, pp.53-63

PEREC, Georges. *Je me souviens*. Paris : Hachette, 2004. ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre intermedialidade”. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ (Org.), *Intermedialidade e Estudos Inter-Artes*, vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp.15-45.

FILMES

Guernica (*Guernica*, França, 1950). Dirigido por Alain Resnais; texto de Paul Éluard.

India Song (*India Song*, França, 1974). Dirigido e escrito por Marguerite Duras.

Je me souviens (*Je me souviens*, França, 2007). Dirigido por Sami Frey ; texto de George Perec.

Les mains négatives (*Les mains négatives*, França, 1978). Dirigido e escrito por Marguerite Duras.

SITES

“Uma epopeia sobre pedais”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201008.htm> Consulta em: 30 de agosto de 2012.

« Sami Frey : 'J'aime l'air qui souffle sur Toulouse' »

Disponível em: <http://www.ladepeche.fr/article/2012/06/28/1389327-sami-frey-j-aime-l-air-qui-souffle-sur-toulouse.html>. Consulta em: 31 de agosto de 2012.

“Joe Brainard: *I remember*”. Disponível em: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5945> Consulta em 28 de agosto de 2012.