

O “COMO” E O “QUÊ” DA ESCRITA FÍLMICA

Rita Benis¹

Resumo: Indo ao encontro do ato de criação, questão fundamental do processo fílmico, nomeadamente da escrita do argumento, recordamos a interrogação colocada por Gilles Deleuze: "quando se faz cinema, ou se quer fazer cinema, o que significa ter uma ideia?". Atualmente, cada vez mais isolado do restante processo cinematográfico, encontramos o ensino, o discurso e a escrita de argumentos (investidos predominantemente da noção do "como fazer" em oposição à noção de "o que é" um argumento). Partindo do ponto de vista de Wittgenstein, segundo o qual a reconciliação do "como" (wie) e do "quê" (was) da existência restitui-lhe uma dignidade exemplar, procuraremos descrever alguns dos traços e exemplos que facultam bons acessos à concretização dessa mesma reconciliação no âmbito da escrita fílmica.

Palavras-chave: ato de criação, argumento cinematográfico, Wittgenstein

Email: ritabritobenis@hotmail.com

Aquele que procura entender o poeta deve dirigir-se ao poeta.

Goethe

Esta comunicação vem em continuação do trabalho que apresentei o ano passado no primeiro encontro da AIM — Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento — e que se intitulava “O filme que não se vê”. Ambos os trabalhos derivam da minha investigação de doutoramento centrada no estudo do texto argumento cinematográfico².

Há cerca de dez anos atrás, uma pós-graduação em Argumento levou-me a estudar as famosas “Bíblis” da escrita de argumentos cinematográficos: de Aristóteles a Joseph Campbell (1949), de Robert McKee (1997) a Christopher Vogler (1998), foram muitas as leituras e discussões em redor de célebres argumentos³ cinematográficos. Quando, porém, algum incauto estudante aparecia com um argumento cinematográfico que eventualmente resistisse a

¹ Centro de Estudos Comparatistas / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² Título da tese: *O argumento de Autor, espaço de contaminação entre a literatura e o cinema no contexto português*.

³ Apesar de em Portugal os termos “argumento” e “guião” serem usados comumente de forma indistinta, é corrente encontrar o uso do termo "argumento" associado a um contexto de cinema e o uso do termo “guião” associado a um contexto de televisão. Estas distinções não deixam de fazer sentido se atendermos aos conceitos associados a cada um dos termos: argumento ≈ raciocínio, defesa de uma ideia; guião ≈ orientação, roteiro, guia.

servir a maioria das regras e técnicas aprendidas nas famosas “Bíblias”, nunca chegávamos a analisar o dito texto. Dado o apertado e intensivo programa de ensino — determinado a nos preparar, futuros argumentistas, para o mercado competitivo —, nunca havia muita disponibilidade de tempo para estudar adequadamente tais casos: o problema era sistematicamente adiado para as calendas gregas.

Mais tarde, quando comecei a trabalhar em cinema como argumentista, dei comigo a pesquisar entrevistas, testemunhos e argumentos de muitos escritores-realizadores (inquietações referentes ao processo de criação que muitos artistas e poetas deixaram escritas, enunciando as dificuldades com a passagem da ideia ao filme). A partir dessas leituras passei a ter uma ideia bastante mais clara, e diversa, da complexidade e da realidade da escrita de argumentos. Esta experiência pessoal, bem como a circunstância de ter tido a possibilidade de acompanhar diversas etapas de alguns filmes (enquanto argumentista, assistente de realização e estagiária de montagem), tudo isso conduziu à minha atual pesquisa de doutoramento, que lida com o tema que proponho discutir aqui hoje: nomeadamente examinar alguns traços e exemplos que aferem uma reconciliação entre a noção de “como fazer” um argumento e a noção de “o que é” um argumento (noções essas que muitas vezes tendem equivocadamente a afastarem-se, tanto ao nível do ensino, como do discurso e da própria escrita de argumentos).

Situando, de forma breve, o problema das relações entre a teoria e a prática na escrita de argumentos, podemos hoje constatar o aparecimento de uma série de novos estudos — nomeadamente, as recentes edições das obras de Steven Maras (2009), Steven Price (2010) e Jill Nelmes (2010) —, claro sinal da preocupação sobre a forma como abordamos esta relação. Não deixa, no entanto, de ser relevante que a maior parte da reflexão e da discussão desenvolvida sobre este assunto seja feita por académicos, principalmente não-argumentistas.

Temos presentemente programas universitários que tendem a focar-se na prática (produção de filmes) e outros no pensamento (teoria de cinema). Os

estudos fílmicos, orientados para a produção de filmes, envolvem um edifício interpretativo estabelecido para gerar diferentes materiais e situações que procuram enfrentar a competitividade do mercado. Ou seja, são programas que tendem a valorizar mais o lado utilitário da pedagogia. Já os estudos fílmicos, ligados à teoria de cinema, têm os seus próprios discursos muito ancorados na filosofia (o que, se por um lado ajuda a gerar consciência crítica e estética, por outro lado acaba por vezes por afastar os estudantes do lado prático da matéria, gerando currículos muito centralizados na própria produção académica). De toda a maneira, sublinhe-se que a maioria dos departamentos de estudos fílmicos tendencialmente teoriza determinados modos de *praxis* sintomaticamente comprometidos com uma agenda de mercado. Ou seja, o ensino da escrita de argumentos propende quase sempre a investir redutora e maioritariamente na noção de “como fazer” em oposição à noção de “o que é” um argumento (tantas vezes isolando esta atividade do restante processo cinematográfico).

Procuraremos então, com o auxílio precioso do pensamento paisagístico de Wittgenstein⁴, uma alternativa de modo a reaproximarmos o “como” e o “quê” desta particular forma de escrita que é a escrita de argumentos. Wittgenstein, nas suas *Investigações Filosóficas*, deixou-nos um conjunto de observações, imagens e exemplos “comparável a um conjunto de esboços paisagísticos” (Wittgenstein 2008, 166). Através da repetição de motivos, com a introdução de pequenas variantes, procurou recolher um máximo de pontos de vista sobre determinado aspeto, de modo a alcançar uma intuição da sua matriz ou uma visão sinóptica desse mesmo aspeto. Assim, através da multiplicação de exemplos (“como”), colocados lado a lado, temos a melhor possibilidade de alcançar um esboço de paisagem sobre determinado domínio — um esboço do “quê” desse domínio. Segundo Wittgenstein, não há modelo estrutural para se dar conta do “quê” da existência (o “quê” é anterior à lógica); para o filósofo, o

⁴ O pensamento de Wittgenstein, e em particular o seu ponto de vista sobre a reconciliação do “quê” (was) e do “como” (wie) da existência, foi-me apresentado nas aulas de “Questões de Antropologia Filosófica” pela professora Maria Filomena Molder. Este texto é muitíssimo devedor dessas preciosas lições.

“quê” está inteiro para ser reconhecido na multiplicidade dos “como” — quer isto dizer que as observações infinitas da vida são essenciais para compreender a Vida. Nas suas observações, Wittgenstein aponta para o facto das pareças existentes entre as infinitas variações não se poderem fixar — são algo escondido, de vivo, uma intermitência que não pode ser estabilizada —, o seu objetivo é então reuni-las em constelação de forma a obter uma figura onde seja possível encontrar o seu espírito comum, o seu “ar de família”. No pensamento de Wittgenstein a reconciliação do “como” e do “quê” da existência é fundamental, de forma a restituir uma dignidade edificativa à nossa percepção do mundo e da vida humana.

Transpondo agora o “método” (se é que se pode falar em método⁵) de Wittgenstein para o universo do argumento, do filme e da filmografia — peças inseparáveis, pertencentes entre si mútua e circularmente —, ponderemos então colocar (ou talvez mesmo devolver) a questão, da relação entre a teoria e a prática, às vozes que tradicionalmente lidam com a origem desta prática: ou seja, reunir as perspectivas e os testemunhos daqueles artistas, principalmente escritores-realizadores, que escreveram sobre o processo criativo de estruturação e escrita de um argumento cinematográfico. À luz do “método” de Wittgenstein (algo inquietante certamente⁶), consideremos então um discurso pedagógico feito da recolha de impressões, de pistas breves, de testemunhos, de fragmentos de ideias e afinidades — em vez da fixação das questões em fórmulas e modelos de técnicas genéricas que tanto têm sido oferecidas.

Vejamos as palavras que Gilles Deleuze proferiu na sua famosa conferência *Qu'est-ce l'acte de création?* na Fundação Femis em 1987:

“Quando se faz cinema, ou se quer fazer cinema: ‘o que significa ter uma ideia’? Bem, é quando dizemos: olha, tenho uma ideia! Então, porque de certa forma toda a gente sabe que ter uma ideia é um evento raro, que acontece raramente, ter uma ideia é uma espécie de celebração, é uma espécie de festa. Mas isso não é comum. E por outro lado, ter uma ideia

⁵ Maria Filomena Molder sugere uma imagem fértil: a haver algum método em Wittgenstein então esse é o método do gafanhoto, saltando de observação em observação.

⁶ Um método baseado em observações dificilmente criará a ilusão de uma descrição total.

não é algo que se tem em geral; Nós não temos uma ideia em geral.”
(Deleuze 1987)⁷

Podemos aqui desde logo compreender pela expressão “olha, tenho uma ideia”, que esta se refere a uma situação de partilha, um movimento de um indivíduo para outro, que envolve alguma intimidade, e que portanto não se trata de “algo em geral”. Como é que então podemos teorizar sobre tão raro acontecimento? Não podemos. Dizer “ter uma ideia em termos gerais é...” não funciona; naturalmente acaba-se sempre por recorrer aos exemplos: “ter uma ideia é, por exemplo,...”. Ou seja, não encontramos uma formulação genérica sobre semelhante operação sem cairmos numa simplificação redutora. O segredo do vivo está na sua manifestação e não na sua explicação por meio de uma teoria (uma vénia às aulas da professora Maria Filomena Molder). Atendamos, então, às férteis observações de Wittgenstein (que culminam, entre outras conclusões, com a evidência de que “toda a teoria é falsa” porque parcial):

“139. Para estabelecer uma prática, não bastam regras, porque exemplos são também necessários. As nossas regras têm lacunas e a prática tem de falar por si mesma.

140. Não aprendemos a prática de formular juízos empíricos ao aprender regras; são-nos ensinados juízos e a relação destes com outros juízos. [...]

142. Não são axiomas isolados que são evidentes para mim, mas um sistema no qual conclusões e premissas se apoiam *mutuamente*.”

(Wittgenstein 2012, 161)

Regressando agora ao universo da escrita de argumentos, constatamos que ao focarmo-nos nos testemunhos diretos e individuais dos diferentes artistas e poetas que escreveram e escrevem argumentos, ao colocarmos lado a

⁷ No original : “Si l’on fait du cinéma, ou si l’on veut faire du cinéma: ‘Qu’est-ce que c’est avoir une idée?’ Alors ce qu’on dit: tiens, j’ai une idée. Alors parce que d’une part tout le monde sait bien qu’avoir une idée, c’est un événement rare, ça arrive rarement, avoir une idée c’est une espèce de fête. Mais ce n’est pas courant. Et, d’autre part, avoir une idée, ce n’est pas quelque chose de général, on n’a pas une idée en général”.

lado as suas experiências contrastantes de escrita e realização, ao escutarmos os seus testemunhos esclarecedores — como é que um resolve um problema de uma forma e outro resolve-o de uma outra maneira —, encontramos muitos estilos diferentes de busca de soluções; formas alternativas de escrita que possibilitam que a matéria-prima, as ideias, se traduzam em conteúdo.

Através da reunião dessas memórias e visões (escritos, entrevistas, testemunhos), numa constelação de fragmentos de histórias e experiências individuais, é possível que encontremos outras pistas e intuições sobre este trabalho. Pois, como se subentende do pensamento de Wittgenstein, o estudo paralelo de tais testemunhos, a percepção das suas infinitas variações, irá, com muito maior eficácia, despertar o entendimento e a capacidade daquele que procura questiona-se sobre tal processo de criação.

Uma observação: ao se considerar a diversidade de possibilidades e alternativas ao tradicional sistema de ensino da escrita cinematográfica não significa que se defenda um processo de escrita caótico ou um texto com falta de estrutura. Como sublinha Jean-Marie Straub:

“Um filme onde se sente a batida do coração do autor não é um filme sem estrutura, porque se sente a pulsação através da estrutura que foi escolhida. Os filmes em que não sente mais as batidas do coração do autor, para mim, tratam-se simplesmente uma sucessão de hábitos da indústria cinematográfica. [...] Um filme deve evitar a retórica e é, precisamente, a retórica que é industrial.” (Straub e Huillet 1998, 97)

Resistir a uma retórica industrial é também uma questão de manter o registo da história da escrita de argumentos que escaparam aos formatos regulares industriais e procurar uma forma alternativa de leitura destes textos. Exemplos de desvios do formato-padrão industrial podem ser observados em muitos textos-argumentos, sem que a finalidade última proposta pela sua essência seja prejudicada: isto é, fazem-se muito bons filmes a partir de argumentos “menos bem comportados”.

Outro absurdo que desde logo se evidencia numa leitura mais diversificada de testemunhos é o constatar de como a separação da primeira etapa da concepção de um filme (a escrita do argumento) de todas as outras etapas (da rodagem à montagem), pode tornar-se, de certa forma, num ato de alienação. Um argumento, lugar onde são lançadas em primeira mão as imagens e ideias que assaltam o cineasta, onde o filme é primeiramente concebido, é parte inseparável do trabalho de realização. Confirmamos isto nas palavras de Carl Th. Dreyer (1973):

“A composição do argumento é trabalho legítimo do realizador, se o realizador não resistir com as suas mãos e com os seus pés àqueles que tentarem interferir nesse trabalho, então é porque não possui qualquer entendimento da tarefa real que consistem a realização cinematográfica. Permitir que outros trabalhem um argumento sem a participação do realizador corresponderia a dar um desenho totalmente trabalhado a um pintor e pedir-lhe depois que lhe colocasse as cores. Assim como, para o olho do artista, linhas e cores constituem um todo indivisível, da mesma forma, para o realizador de cinema, a composição do filme e a sua realização estão ligadas de forma inseparável. Portanto, um argumento de rodagem — a *shooting script* — não é um texto ‘técnico’, mas sim, no mais alto grau, uma questão ‘artística.’” (Dreyer 1973, 91-96)

Por ser justamente uma questão artística parece talvez um pouco paradoxal que a atividade da escrita de argumentos seja ensinada ou executada como uma atividade em separado. Claro que se um argumento deve traduzir em palavras as imagens que foram contempladas na visão de alguém, não significa que a escrita e a realização tenham de ser feitas pela mesma pessoa. Mas a afinidade entre a realização e a escrita é fundamental. Como esclarece Tarkovsky, um problema de *mis en scène* “não é um problema apenas do realizador, mas também, muitas vezes, do argumentista. [...] Se este ignora que um argumento é destinado a tornar-se um filme [...] não será possível fazer um bom filme” (Tarkovsky 2002, 74). O trabalho conjunto de Tonino Guerra e

Tarkovski, por exemplo, resulta precisamente da circunstância da sua afinidade, que é traduzida numa necessidade muito próxima de resolver e expressar determinados problemas.

Muitos outros testemunhos poderíamos e teríamos de acrescentar para continuarmos o esboço do retrato da escrita de argumentos. Todavia, ensaiou-se aqui uma ideia: alcançar uma hermenêutica da escrita de argumentos não é apenas uma questão de procura e elaboração de um discurso, de construção de um sistema de regras de sucesso, mas talvez antes algo de mais vivo e fresco, como o encontro com uma realidade que é feita de um diálogo de experiências e visões pessoais partilhadas.

Fica então a proposta, à luz do pensamento de Wittgenstein, de estudarmos o processo de escrita de um argumento, através da reunião de testemunhos e exemplos, proposta essa que é feita não com o fito de encontrar uma série, mas sim com a determinação de reunir uma simultaneidade de pontos comuns (tendo presente que o conceito de comum em Wittgenstein nunca aponta para a generalidade mas antes para uma constelação).

Em resumo: lembrando que a substituição da experiência viva por conceitos esvaziados pelo excesso de intermediações acaba por assentar num enfraquecimento das nossas percepções; e tendo também em conta que a tarefa de traduzir o carácter de um processo criativo numa fórmula de inteligibilidade é uma tarefa impossível, que tão só podemos comunicá-la através da partilha de o relato de uma experiência específica — nesse sentido — o estudo das pedras de toque, dos diversos modos e “comos”, torna-se precioso à nossa intuição (à intuição do aprendiz). Assim, o acesso a uma coleção de pensamentos revela-se da maior importância, pois os diferentes pontos de vista de cada artista tocam-se de alguma forma; chamam uns pelos outros nas suas afinidades; há neles motivos que vão sendo repetidos, perguntas que retornam com a introdução de novas variantes, novas feições: e só nessa panorâmica teremos verdadeiras hipóteses de aceder ao mistério que reside na génese do impulso criativo, nomeadamente ter uma percepção da origem e do “quê” (was) da escrita fílmica.

BIBLIOGRAFIA

- Cavell, Stanley. 2006. “The Wittgensteinian Event.” In *Reading Cavell*, editado por Alice Crary e Sanford Shieh, 8-25. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Costa, Alves. 1978. *Breve história do cinema português — 1896-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Deleuze, Gilles. 1987. “Qu’est-ce que l’acte de création?” Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 de maio.
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conférences&langue=1>. Acedido em novembro de 2011.
- Dreyer, Carl Th. 1973. *Dreyer in Double Reflection*. Editado por Donald Skoller. Nova Iorque: E.P. Dutton & Co., Inc.
- Maras, Steven. 2009. *Screenwriting: history, theory and practice*. Londres: Wallflower.
- Molder, Maria Filomena. “Questões de Antropologia Filosófica.” Notas das aulas do 1º Semestre de 2011/2012.
- Pasolini, Piero Paolo. 1982. “O argumento como ‘estrutura que quer ser outra estrutura’”. In *Empirismo Herege*, de Piero Paolo Pasolini. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pelo, Riikka. 2010. “Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer–director relationship.” *Journal of Screenwriting* 1(1): 113–29.
<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-issue,id=1717/>.
Acedido em novembro de 2011.
- Straub, Jean-Marie e Danièle Huillet. 1998. *Jean-Marie Straub — Danièle Huillet, Catálogo da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema.
- Tarkovsky, Andrei. 2002. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Wittgenstein, Ludwig. 2008. *Tratado Lógico-filosófico * Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wittgenstein, Ludwig. 2012. *Da Certeza*. Lisboa: Edições 70.

FILMOGRAFIA

Tempo di Viaggio/Voyage in Time. Argumento: Tonino Guerra e Andrei Tarkovsky. Realização: Tonino Guerra and Andrei Tarkovsky. Italy. 62 min, 1983. DVD The Andrei Tarkovsky Companion. Artificial Eye Edition, 2007.

Rita Benis é doutoranda em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, onde investiga a figura do argumento como área de contaminação entre os mundos da literatura e cinema (centrando-se na obra de Manoel de Oliveira e João César Monteiro). Concluiu a Tese de Mestrado sobre a transposição do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, para o filme *Francisca*, de Manoel de Oliveira. Foi professora assistente (História do Cinema) na Universidade Moderna e trabalha regularmente, desde 2000, na área da realização e argumento com diversos realizadores de cinema. Trabalhou, entre outros, com Teresa Villaverde, Vincent Gallo, Catherine Breillat, Inês Oliveira, António Pedro Vasconcelos, António Cunha Telles. Colaborou ainda com o Milano Film Festival (Itália), e com o Festival Cineeco e o Famafest (Portugal), integrando o júri.