

O ESCRITOR DO FILME: REPRESENTAÇÃO E INSCRIÇÃO DA ESCRITA NA IMAGEM FÍLMICA EM JOÃO BOTELHO E PETER GREENAWAY · Bruno

Fontes¹

Resumo: Ao descrever *Conversa Acabada* (1981) como um filme “sem profundidade, à superfície, como se os atores fossem marionetas portadoras de texto”, João Botelho aproxima-o tanto da pintura e da fotografia como da escrita e da literatura. Já *Prospero’s books* (Peter Greenaway, 1991) recorre a um tipo de imagem produtora de constantes inscrições e que explora a correspondência entre a imagem e o texto e as possibilidades do texto como imagem. Ainda que distintos, aproxima-os refletirem sobre o papel do autor e da sua relação com a escrita, por via de uma dinâmica onde a geração e a fixação da imagem advêm do próprio texto, apresentado como pré-existente às imagens e como estrutura para a sua composição. Assim, pretendo comparar as modalidades de representação da escrita na imagem dos dois filmes. Começando por apresentar as concepções de *escrita no filme* e de *filme enquanto escrita*, serão depois apontadas as diferentes refrações intermediais e reflexivas entre os seus elementos visíveis, legíveis e oralmente realizados, distinguindo a forma como estes filmes *inscrevem* os seus textos-base num novo *medium* para representar o “espaço mental” da escrita. Propondo que o escritor no filme *escreve o próprio filme*, será comentada a forma como ambos apresentam os mecanismos da sua fabricação, como a representação da escrita se relaciona com essa subversão da ilusão de representação e como estes casos podem ampliar os modos de compreensão da imagem em movimento.

Palavras-chave: Escrita, intermedialidade, materialidade, João Botelho, Peter Greenaway.

Contato: brunofontes@78mail.com

A presença da escrita no cinema assume várias configurações. Pensemos nos genéricos iniciais e finais dos filmes, nas inscrições que desde o cinema mudo servem para fornecer informações diegéticas ou, considerando agora o *universo fílmico* propriamente dito, na exibição de elementos como livros ou cartas. Pensemos ainda no facto de a generalidade dos filmes dependerem de um texto prévio - o argumento ou roteiro - nas folhas de sala, na crítica cinematográfica ou nos estudos teóricos, todos eles dependentes da realização de uma escrita.

O meu objetivo, em todo o caso, é apresentar um outro tipo de relações entre o cinema e a escrita, que, na esteira de Clara Rowland (2016, 12), assentam em

¹ Licenciado em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Concluiu na mesma instituição o Mestrado em Estudos Artísticos, na área de estudos fílmicos. Frequenta o Doutoramento em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, desenvolvendo uma tese acerca da representação da escrita na imagem fílmica.

dois entendimentos fundamentais: 1) a *escrita no filme*, ou seja, os elementos visíveis, legíveis e oralmente realizados que representam o “escrito” na imagem fílmica, considerados como formas de presença, encenação e inscrição da escrita no cinema a partir da sua presença material e temática ou de figurações do literário nos filmes; e também: 2) o *filme enquanto escrita*, ou seja, uma interrogação da possibilidade de se pensar o cinema como uma forma de escrita, ou seja, como um *processo* que recorre à figura híbrida da *caméra-stylo*, tal como entendida por Alexandre Astruc².

Estas noções permitem pensar a materialidade do filme e a da escrita enquanto diferentes regimes de representação que concorrem para a fatal impureza do cinema. As intervenções da escrita no filme, tanto na forma de inserção de texto escrito como na forma de um possível processo de escrita, põem em causa o fluxo homogéneo do *medium* das imagens em movimento, mesmo quando a escrita é aceite como uma convenção necessária para garantir a coesão da apresentação visual. Em maior ou em menor grau, o facto é que a presença da escrita no cinema vem sempre colocar ambos os *media* em foco, visto que ficam inevitavelmente *expostos*, situação que permite certificar a existência de uma relação intermedial entre os dois regimes de representação.

Nesse sentido, pretendo analisar estes aspetos através da análise de *Conversa Acabada* (João Botelho, 1981) e de *Prospero's Books* (Peter Greenaway, 1991), dois filmes que convocam estas questões de uma forma bastante acentuada, já que, para além de as suas personagens principais serem escritores e de a escrita ter em ambos um papel proeminente, colocam uma ênfase particular nos processos da concretização de uma escrita, desafiando e subvertendo a noção comumente aceite – desde logo por Astruc – de que o “autor” do filme e do seu texto é, latamente, o seu realizador.

² Que cunhou o referido termo em “Naissance d’une Nouvelle Avant-garde: la Caméra-stylo”, artigo publicado no ano de 1948 que anunciava um “novo cinema” entendido como “une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd’hui de l’essai ou du roman” (Astruc, 1992, 235).

Vejamos em primeiro lugar o filme de João Botelho que retrata a relação, estabelecida em larga medida através de uma correspondência epistolar, entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

“Um filme como uma banda desenhada, sem profundidade, à superfície, como se os atores fossem marionetas portadoras de texto”, diz Botelho (*apud* Veiga, 2010) acerca do mesmo, reconhecendo, com esta referência à banda desenhada, que a imagem de *Conversa Acabada* estabelece analogias não apenas com esta arte, mas também com a pintura e com a fotografia, já que a película utiliza, e de uma forma bastante evidenciada, um regime de imagem plana que pode (e deve) ser considerada, tal como estas vertentes artísticas, como bidimensional e como tridimensional. Este destaque da superfície, que denota uma conceção de cinema subordinado a uma lógica do *enquadramento* – e, portanto, de reconhecimento, investigação e exploração do seu próprio dispositivo – coloca ainda em foco uma outra questão essencial neste filme: o modo de recitação adotado pelos atores, desprendido da afetação que é tipicamente reservada para este tipo de textos quando ditos em voz alta. Esta forma desnaturalizada de representação é um efeito de reflexividade que evoca naturalmente o “efeito de distanciamento” proposto por dramaturgos como Bertolt Brecht, mas aqui o seu objetivo é sobretudo *reconhecer* o caráter escrito das palavras que são ditas, tendo em conta que este efeito é normalmente apresentado quando as intervenções orais acompanham momentos de *realização escrita* dos textos, nos quais os atores performatizam não apenas o momento da criação epistolar ou artística, mas, acima de tudo, revelam ser as tais “marionetas portadoras de texto”. Portanto este regime de imagem plana – ou seja, esta superfície - pode também ser entendido, de forma metonímica, como *papel* onde esse texto é inscrito, decretando uma conexão estreita entre a imagem fílmica e a escrita e a literatura que suplanta a própria *realidade* apresentada pelo filme e se vem efetivar, igualmente, na própria imagem que a representa.

Para o compreender, veja-se a primeira cena do filme que retrata a correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Esta começa por exhibir em grande plano uma ilustração que apresenta uma rua com edifícios de arquitetura imponente onde existem esplanadas nos pisos térreos e por onde

passam vários transeuntes. Infere-se, desde logo, que se trata de uma imagem de Paris, tanto pelos esclarecimentos fornecidos pela narração em voz *over* que a acompanha (e que expõe, em traços largos, as primeiras impressões e atividades de Sá-Carneiro na cidade) como pela inscrição que, entretanto, surge no seu canto superior direito (que indica “Paris, 16 de Novembro de 1912”).

Embora neste momento o filme ainda esteja praticamente no seu início, já foi possível perceber que emprega um tipo de composição estática do plano que recorre com frequência a cenários antirrealistas a nível do *décor*, da cor e da perspectiva, muitas vezes integrando telões de animatógrafo comparáveis aos do cinema autorreflexivo e brechtiano do realizador alemão Hans-Jürgen Syberberg. O espetador é, por esse motivo, tentado a encarar esta imagem como mais uma utilização deste recurso, mas quando surge um novo plano que altera a distância do enquadramento percebe-se que a ilustração em causa está gravada num postal³, mostrado nas mãos de Sá-Carneiro enquanto a sua voz *over* recita trechos da carta enviada a Pessoa naquela data: “Eu sofro porque sinto próxima a hora em que o recreio vai acabar.” (Vasconcelos e Pizarro, 2015: 40). Esta é, portanto, “(re)lida” pela sua voz, enquanto um contracampo o mostra sentado numa mesa de café observando o verso do postal, lendo (supostamente) a referida frase, e escrevendo palavras numa folha de papel enquanto a sua voz prossegue a declamação.

A imagem passa depois para um detalhe da fachada de um outro edifício imponente (ou talvez uma nova representação do mesmo, já que a iluminação de tons de lusco-fusco repete a do postal), enquanto a voz *over* de Sá-Carneiro recita a frase “no desaparecer da minha carta havia é certo um revólver apontado aos ouvidos (...)”, que pertence agora à sua carta a Pessoa de 2 de dezembro de 1912 (Ibid., 45). A imagem mostra-o de seguida noutro café⁴, contemplando folhas escritas enquanto continua a declamação desta carta. Surge, entretanto, a imagem de outro edifício (ou do mesmo) num plano contrapicado que mostra

³ Na edição de Ricardo de Vasconcelos e de Jerónimo Pizarro da correspondência de Mário de Sá-Carneiro com Fernando Pessoa (2015), que contém fac-símiles de todos os sobrescritos, não consta o referido postal.

⁴ Sabemo-lo porque para além de a cor da cortina da imagem anterior ser branca e agora ser vermelha, já não bebe café, como no momento anterior, mas uma bebida alcoólica.

que agora amanhece. A câmara faz um *travelling* e circunda o edifício, havendo depois um novo corte para uma imagem que o mostra novamente a escrever num café, agora através de um plano médio que permite ver outro cliente na mesa ao lado da sua e uma vasta janela que é um telão de animatógrafo representando as ruas de Paris. Entretanto, a sua voz *over* continua a declamação da carta (“Aliás eu tenho a certeza de que será o meu fim” [Ibid., 46]) até ao *fade* final.

A cena, portanto, começa por considerar uma questão que, como já foi referido, é fundamental em *Conversa Acabada*: a superfície. A subversão das expectativas do espetador, que sucede pela forma como o postal ilustrado é inicialmente exibido, vem afinal servir como motivo de aproximação entre os vários tipos de superfície do filme, sublinhando, neste caso específico, a da escrita, já que, para além do postal, também as folhas de papel onde Sá-Carneiro escreve são uma das materialidades mais relevantes na cena. E este destaque é por sua vez o motivo para evidenciar a presença fulgurante da palavra escrita em todos os seus momentos, pois ainda que o filme pareça convocar estratégias clássicas da elisão da escrita no cinema – neste caso, o predomínio da voz –, a forma como as emprega permite concluir que a própria voz é utilizada não para representar, mas sim para *escrever*, ou antes para *inscrever*, uma reinterpretação de um texto num novo *medium*. A própria forma como a cena se estrutura demonstra não só que esta depende claramente dessa escrita, mas também que se consubstancia por via do próprio ato de *estar a ser escrita* em concomitância com a carta, ou seja, por via de um *gesto autoral* de escrita. E fá-lo através de um cinema “artesanal” que convoca diferentes texturas para enfatizar a implicação corporal na criação artística e os traços e as impressões da performatividade da criação: o ato de escrever, a voz, e até mesmo os gestos mínimos do ator, reduzidos ao estritamente necessário para nada mais comunicar para além da sua escrita, onde a preocupação com qualquer tipo de “naturalismo” parece inexistente.

Prospero's Books é, como o filme anterior, um produto que se distancia do naturalismo, embora de um modo diferenciado. Ainda que altamente baseado nas indicações do teatro, das artes plásticas e da ópera, que estão patentes, por exemplo, no seu cenário propositadamente artificial, o filme pretende, acima de

tudo, criar um híbrido entre cinema, série de *tableaux vivants* e emulação de uma obra literária⁵, para a qual concorre, de uma forma bastante vincada, a inserção de elementos através da tecnologia HDTV digital, ou seja, de efeitos gerados por computador que criam camadas compósitas que são depois devolvidas à película para “invadir” a narrativa fílmica e potenciar não apenas o uso deliberado do falso mas principalmente as capacidades intermediais do *medium* fílmico.

Além disso, e tal como em *Conversa Acabada*, o filme recorre à lógica de exploração do *enquadramento*, algo que Greenaway já fizera, embora de uma forma menos exuberante, em *The Draughtsman's Contract* (1982)⁶, para dar apenas um exemplo. Mas neste caso o destaque do enquadramento vem servir um objetivo muito concreto: acontece que o filme se centra na escrita do texto que lhe serve de base, mostrando o seu enredo enquanto Prospero o escreve e apresenta. Para esse efeito, mais do que uma colagem vibrante de imagem, texto e tecnologia digital, *Prospero's Books* apresenta-se como exploração da possibilidade de uma amálgama autoral entre a personagem Prospero, o ator que o encarna no filme, John Gielgud, o realizador Peter Greenaway e o dramaturgo William Shakespeare, gerando um amontoado de escrita que é apresentada, muitas vezes, na própria imagem do filme. As imagens recorrentes da mão de Prospero associam desde logo o devir fílmico a um processo de escrita, e o espetador tem a ilusão de que a história está a ser composta e registada por esse processo. O filme cria também um elo entre conhecimentos, tempos e técnicas distintas, como a pena e o computador, a escrita e a imagem e o cinema e o vídeo, fazendo surgir o movimento do pensamento que está entre estas técnicas, nas dobras criadas pela narrativa e nas pregas reticulares deste filme-hipertexto. Mas a vertente visual e plástica da letra, que é praticamente ignorada no cinema, mesmo naquele que apresenta escritores, não tem um mero efeito ilustrativo ou acessório; pretende, antes, conjugar no mesmo nível estes dois sistemas tidos como antitéticos e desafiar a nossa herança livresca e literária, que nos convence a confiar mais no texto do que na imagem.

⁵ *A Tempestade*, de William Shakespeare, da qual o filme é uma adaptação.

⁶ Em português, *O Contrato*.

Porém, mais do que isso, Greenaway pretende claramente complicar estes sistemas de representação, já que a natureza “escritural” deste filme é também representada através da voz do protagonista ou em momentos de realização escrita, situando sempre a ênfase no ponto de vista privilegiado do escritor e nas várias formas como este se manifesta na tessitura fílmica. Esta questão é particularmente visível, por exemplo, na cena que retrata o momento em que Miranda, a filha de Prospero, e Ferdinand, um dos náufragos e filho do Rei de Nápoles, se conhecem e apaixonam. O casal vai trocando olhares e palavras, mas é Prospero, também em cena, que verbaliza as falas de ambas as personagens, por vezes com uma distorção, enquanto o casal apenas encena os movimentos, como se se tratassem de atores do cinema mudo. Prospero declama, aliás, o texto integral da peça até ao ato V, como se fosse, por analogia, Shakespeare e o próprio cineasta, produzindo a já referida tríade de autores ou originadores primários do drama – que é textual – apresentada pelo filme. Prospero desdobra-se, desse modo, naquele que escreve o texto, num outro que o encena e num terceiro que vive a história narrada, como se comprova no final da referida cena, em que este surge a escrever, no seu gabinete, o final da cena que víamos antes. Assim, o enredo do filme pode ser largamente considerado como um drama interno que trata da composição de *A Tempestade* por Prospero, pois apresenta não só a presença, mas também o processo de uma escrita onde o texto que impulsiona o filme está a ser escrito ao mesmo tempo que o filme avança.

Portanto não é suficiente que a escrita esteja presente ou encenada no filme; há que verificar a forma como ela está presente e a forma como ela está encenada. E podemos assumir que tanto em *Conversa Acabada* como em *Prospero's Books* esta é encenada e representada de forma a chamar a atenção para a sua pré-existência, para a sua artificialidade, para o seu processo de fabricação e, principalmente, para o seu carácter de *diferença* na relação com o regime da imagem em movimento. E, por todos estes motivos, é possível concluir que está a concorrer para a opacidade e para a reflexividade tanto do dispositivo do cinema quanto da própria escrita – ou antes, para a complexa relação existente entre ambas as modalidades. A forma como Botelho e Greenaway estabelecem as relações entre a imagem e a palavra revelam a heterogeneidade dos *media*, o

que permite concluir, tal como André Bazin sobre *Journal d'un curé de campagne*, a adaptação do romance de Georges Bernanos por Robert Bresson, que “a sua estilização não é a abstração *a priori* do símbolo, ela constrói-se numa dialética do concreto e do abstrato pela ação recíproca de elementos contraditórios da imagem” e que esta dialética “arranha a imagem para denunciar a transparência como uma poeira de diamante. É a impureza em estado puro” (1991, 110). *Conversa Acabada* e *Prospero's Books* são, em suma, produtos híbridos onde a letra, a imagem, a escrita e a leitura, exigem um tipo específico de olhar, de ouvir, mas também – ou talvez principalmente - de ler da parte do espectador, em todos os sentidos em que é possível entender este termo.

BIBLIOGRAFIA

- Astruc, A. 1992. “Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, *Du stylo a la caméra... Et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*. Paris: Archipel. 324-328.
- Bazin, A. 1991. O *Journal d'un Curé de Campagne* e a estilística de Robert Bresson. In *O cinema: Ensaios*. 105-122. São Paulo: Editora Brasilense.
- Botelho, João. 1981. *Conversa acabada*. 100 minutos. Sonoro. Cor. Português.
- Greenaway, Peter. 1991. *Prospero's books*. Masato Hara, Kees Kasander (et alli.). 129 minutos. Sonoro. Cor. Legendado em português.
- Rowland, C. 2016. “Escrita e cinema: Falsos movimentos”. Clara Rowland e Tom Conley (org.). *Falso movimento: Ensaios sobre escrita e cinema*. Lisboa: Cotovia. 11-14.
- Veiga, B. 2010. “A imagem na obra de João Botelho”. Disponível em <http://b-veiga-reflexoes.blogspot.pt/2010/10/introducao-o-trabalho-sob-o-qual-me.html>. Último acesso em 20-06-2018.