UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
Escola de Comunicação – ECO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

O cinema como refúgio da escrita: *ekphrasis* e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens

Rio de Janeiro
2015

Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

O cinema como refúgio da escrita:
ekphrasis e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como parte dos requisitos exigidos para obtenção ao grau de doutor em Comunicação.

Foto de Wim Wenders. Da série *places stranges and quiet*, 2010.

Rio de Janeiro

2015

Examinada por:

_____

Presidente, Prof. Doutor Denilson Lopes - UFRJ.

_____

Prof. Doutor Adalberto Müller- UFF.

_____

Profa. Doutora Gabriela Lírio - UFRJ.

_____

Prof. Doutor Maurício Lissovsky - UFRJ.

_____

Prof. Doutor Ismail Xavier – USP,

_____

Profa. Doutora Beatriz Jaguaribe – UFRJ, Suplente

_____

Prof. Doutor João Luiz Vieira – UFF, Suplente

Rio de Janeiro, 03 de março de 2015.

À Adriana Vignoli,
que, entre imagens e palavras,
me ensina a apreciar a poética das transformações.

Ao Theo,
que me conduziu ao prazer de viver e olhar a infância.
Que estas linhas evidenciem, entre Brasília e Berlim,
a intensa pureza dos primeiros anos da tua vida.

AGRADECIMENTOS

Agora, não toco o solo. Lembrar e agradecer quem me acompanhou e que, entre tantas maneiras diferentes, me ajudou nos percursos desses últimos quatro anos, convida-me a essa viagem, mental, física, que se alojou (e deslocou-se) entre cidades, continentes, línguas, parentes, colegas, amigos, pesquisadores e professores. Por isso, esses tantos pés de altitude, centenas, milhares, velozes, numa altura inóspita, neste instante, real (e sempre posterior), que escrevo, entre uma turbulência e outra, enfrentando nuvens densas, e no mesmo ímpeto de uma rota – de um roteiro? – um rumo, um destino impreciso, entre a partida já distante e o momento de voltar a ter os pés no chão. Ocorre-me uma imagem: uma asa no instante do voo, imóvel, em movimento, ela flutua como uma cena recorrente em quase todos os filmes de Wim Wenders; evocada em várias das viagens dos romances de Peter Handke, artistas, ambos, com quem aprendi a apreciar certas fagulhas sensíveis que atravessam passagens – e paisagens

No limiar, a escrita. Ou no reverso da fronteira, a imagem que se transfigura em escrita (e vice-versa), um voo fluido, que plaina, tranquilo, entre esses dois polos. Estar em trânsito transformou-se numa condição da feitura das linhas que se seguem. Não foram poucos os cadernos de anotações preenchidos à espera de embarques, vendo as paisagens que desfilavam pela janela do trem, ou mesmo apreciando a *flanerie* de ciclista berlinense – numa escrita etérea, do deslocamento, do corpo que me conduzia ao movimento da digitação – entre o périplo da *Viktoria-Louise Platz*, onde morávamos, até a *Hetrzbergplatz*, onde, quieto, num recôndito refúgio, escrevia. Pelo caminho, ideias, cenas, palavras, possibilidades de argumentos. Algo corriqueiro, creio, para quem aventura-se à intensidade de um doutorado. E foi no pêndulo dessas idas e vindas que me deparei com tanta gente especial. Ocasiões de descobertas, reencontros, despedidas, prenhes de acasos, únicos.

Sempre fui bem recebido no Rio de Janeiro, seja pelos professores, seja pelos colegas que conheci, cujos trabalhos comecei a apreciar e a acompanhar. Queria, primeiramente, agradecer ao meu orientador Denilson Lopes, que me acompanhou com dedicação e me estimulou a buscar um caminho independente. Guardarei com carinho nossos encontros não apenas no Rio, mas também, por exemplo, num restaurante russo-judeu em Prenzlauer Berg. Isso, claro, sem esquecer da sua paciência para estar presente nos vários momentos que foram necessários e de encontrar brechas para conversarmos pelo *skype*, quando possível, quando “urgente”. Compreendi, no nosso convívio no mestrado e no doutorado, muito da ética desse

ofício tão peculiar, que transita entre a aula, a conversa, as leituras, a escrita e a pesquisa. Também agradeço ao professor Adalberto Müller, que fará parte da banca de defesa e cujo curso sobre cinema e literatura, na UFF, me propiciou um suporte teórico para abarcar as especificidades desses trânsitos entre campos com tantas convergências. Foi numa longa viagem de trem, entre Cluj e Budapeste, no seio do Leste Europeu, que conversamos mais detalhadamente sobre este e outros projetos, e trocas como essas transfiguram linhas e fronteiras concretas em exercícios da imaginação, que pulsam, mais fortes e sublimam a feição áspera das cercas das disciplinas, que insistem em persistir.

Também agradeço aos comentários dos professores Maurício Lissovsky e Vera Lúcia Follain, que participaram da minha banca de qualificação e cujas observações, precisas e preciosas, guardadas e bem anotadas no primeiro caderninho vermelho da pesquisa, me orientaram pelos arquivos que consultei na Alemanha e na Áustria. Ainda na UFRJ, cursei a disciplina sobre cinema e teatro da professora Gabriela Lírio (e do professor Denilson Lopes) e tanto o debate proposto como a bibliografia me guiaram à comparação entre Samuel Beckett e Peter Handke, que permaneceu até o fim da pesquisa, e diluiu-se entre alguns capítulos desta tese. A eles, meus agradecimentos. Os cursos dos professores Steven Shaviro – uma fantástica introdução à obra de Alfred Whitehead – e Ana Isabel Soares foram dos mais notáveis e merecem, claro, uma menção especial aqui.

Guardarei com muito zelo a convivência (ainda que à distância) com a professora Beatriz Jaguaribe, seja no excelente curso que ela ministrou (junto com os professores Paula Sibilia e Paulo Vaz), seja na sua vibrante passagem pelo comando da revista Eco-Pós. Tive, nessa ocasião, o prazer de participar da sua equipe juntamente com colegas como André Keiji Kunigami, Elane Abreu Matheus Santos, Diego Paleologo e Maria Fantinato. Agradeço pela oportunidade desse convívio. Lembro de Erick Felinto – outro professor do Rio, mas que conheci num *kollektiv café* em Berlim – dizendo-me: “leia Kittler”. Em Niterói, numa elipse, ele me convenceu por que. Um obrigado seria pouco para o valor dessa dica. Também queria agradecer a João Luiz Vieira pela aula sobre André Bazin. Uma palestra daquelas que nos ensinam como todas as aulas deveriam ser. Agradeço aos colegas do GT de Comunicação e Estética da Compós, como Jorge Cardoso Filho, Jeder Janotti Junior, André António, Eduardo Duarte e Carlos Camargos Mendonça.

A passagem a Berlim iniciou-se com a atenção de dois professores que admiro. Houve, primeiramente, o diálogo com Ismail Xavier. Agradeço a generosidade das suas cartas e seguirei atento à sua leitura da tese, assim como dos comentários na banca de defesa. Ainda em Konstanz, durante um curso de alemão, iniciei a minha troca com o professor Joachim

Paech, que me orientou durante meu sanduíche na Alemanha. Sua conversa paciente, detalhista e acolhedora, me propiciou um trânsito mais seguro pelo terreno da intermedialidade. Aproveito para também agradecer à professora Gertrud Koch, da Freie Universität Berlin, que foi minha segunda orientadora durante o período do sanduíche. As participações e apresentações no seu colóquio de doutorandos foram fundamentais para a criação dos alicerces de alguns dos capítulos da tese. Também tive o prazer de participar do seu curso de teoria do cinema, que se iniciava nos anos setenta e alcançava as formulações mais recentes.

No colóquio de doutorandos tive a oportunidade de conviver e realizar trocas coletivas e mais "bilaterais" com alguns colegas. Agradeço a Chris Tedjasukmana, Lisa Akerval, Melissa Olson, Julia Dettke, Nicholas Baer, Leila Mukhida, Michal Ron e Sophie Herr. As dicas, observações e sugestões foram muitas e realmente estimáveis, fruto de um rico ambiente de troca e debate propiciado pela professora Koch. Tive a chance de apresentar alguns dos resultados das pesquisas em congressos como os da SCMS, NECS, Configurations of Intermediality in Film, Avanca e Screenwriting Research Network (SRN). Nessas ocasiões recebi leituras atenciosas e iniciei uma troca mais detalhada e diversa com pesquisadores como Ian W. Macdonald, Sarah Leahy, Isabelle Vanderschelden, Steven Maras, Steven Price, Peter Falanga, Elizabeth Alsop, Benjamin Léon, Erico Camponesi, Agnes Pétho, Liviu Lutas, Löre Knapp, Charlotte Wayrouch, Eivind Røssaak, Eszter Polonyi, Patrick Tarrant, Katja Geerts, Jungmin Lee, Susan Felleman, Kerstin Stutterheim, Ronald Geerts e Christine Lange. Na parte da pesquisa no acervo da literatura austríaca em Viena é preciso mencionar as dicas realmente ímpares de Katharina Pektor, que me conduziu a alguns arquivos e roteiros mais raros. Obviamente, preciso agradecer ao próprio Peter Handke, que me autorizou, por meio da correspondência que trocamos, a realizar a pesquisa em seu acervo, que está disperso entre Viena e Marbach.

Antes desses voos mais soltos, obtive um porto seguro com os meus colegas em Brasília, como Daniel Hora, Ciro I. Marcondes e Igor Graciano, todos doutorandos e imbuídos de inquietações similares. Ao Igor, agradeço pela leitura e pelos comentários na reta final da tese. Também aproveito para lembrar os colegas e amigos do curso de cinema de IESB (e não restritos ao curso) como Paulo Duro, Marcelo Faria, André Carvalheira, Márcio Moraes, Maíra Carvalho, Daniella Goulart e Nicollas Caballero. Cada um ao seu modo, e ao seu tempo, me ajudou e estimulou em algum momento. Boa parte das minha reflexões da tese puderam ser experimentadas em alguns ensaios, artigos e críticas da revista Cinética. Dessa forma, agradeço principalmente ao Fábio Andrade, ao Filipe Furtado, ao Juliano Gomes, ao

Victor Guimarães e ao Luiz Soares Jr. pelo rico ambiente de mútuos comentários e leituras múltiplas que conseguimos criar.

Como se sabe, não se alcança a última etapa de um doutorado sem o apoio de um conjunto de instituições e de funcionários que devem ser lembrados de forma especial. Agradeço, primeiramente, à Marlene Cardoso Bonfim, da secretaria da ECO, assim como aos seus colegas, Thiago Couto e Jorgina da Silva Costa, sempre atentos, eficientes e de prontidão. Do DAAD, instituição que financiou meu sanduíche, preciso agradecer à Rebeca Mendonça e à Maria José Salgado, do DAAD de Bonn. Da Cinemateca de Berlim preciso mencionar o apoio de Lisa Roth, que me auxiliou na pesquisa dos roteiros originais. Também tive a sorte de contar com colegas e profissionais nas revisões da tese e da qualificação, como Sumaia Galli Sampaio, Laetícia Jensen Eble, e em instantes com traduções, como Jill Haring e Hans Wiedmann. A todos eles meus agradecimentos.

São muitos os amigos e familiares que me apoiaram e compreenderam o teor de momentos mais ausentes e outros de uma presença um tanto etérea. Mas há uma forma de apoio que é inestimável, pelas várias famílias, múltiplas, que agregamos, inventamos e que, juntos, aprendemos a ter o prazer do convívio. Guardo a sorte verdadeira de ter um ninho leve e valioso e nada alcançaria sem o apoio de Elza e Carlos, meus pais, tão essenciais na amizade e nas conversas carinhosas em diversos momentos distintos. Mais do que um agradecimento, compartilho uma admiração pela ética da delicadeza que, creio, legaram a mim e ao Thomaz, meu irmão. Estendo aqui a lembrança ao João Domingos, à Mariana Monteiro; ao Sérgio e à Cristina Vignoli, assim como aos seus filhos, Felipe e Renata, à Dona Zilah, segunda família, com a qual me sinto em casa. Ao Armando e a Lourdes Patrício, ao Jorge e à Laura Camargo, tão hospitaleiros e atenciosos nas minhas passagens pelo Rio de Janeiro, meu obrigado. Destaco algumas amizades que permaneceram intactas e crescentes desde os agradecimentos do mestrado. São eles, os amigos, George Alex da Guia e Lorena Martins. Também estendo um abraço aos novos companheiros de aventuras que foram nos acolhendo pela temporada berlinense, como Maycira Leão e Nouras Hanana, Dominik Mohs e Salomé Chkheidze, Ralf e Mareike Krautheim.

É ilusório afirmar que se escreve sozinho. Há, sim, uma solidão, essencial, presente, mas que é acompanhada por zumbidos, por muitas vozes, roucas, mortas, vivas, vozes de outros que ecoam em quem escreve. Na acústica desses rumores espero, humildemente, pelas reflexões que compartilho, corresponder ao investimento de tanta energia, tempo, sacrifício e dedicação. Ao virarem a página, estas linhas já não serão mais minhas, nem apenas suas, nem somente nossas, mas seguirão, autônomas, o trajeto a que se propuseram. Ao final,

aterrizaremos, aposto, num lugar diferente. Alcança-se a última frase. Encerra-se o ponto de partida do itinerário. Chega-se ao momento de desejar uma boa leitura – e que assim, ora suave e prazerosa, ora densa, pois necessária, ela seja permeada por afetos sinceros.

Berlim – Brasília

Outono, 2014 – Verão, 2015.

RESUMO

A tese abarca os diálogos históricos entre o cinema e a literatura a partir da perspectiva de escritores europeus que assinaram roteiros, dirigiram filmes e constituíram uma obra cinematográfica paralela à literária. Nessa genealogia, abordam-se roteiros (filmados ou não) e obras cinematográficas de escritores como Bertolt Brecht, F. Scott Fitzgerald, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Peter Weiss, Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini e Georges Pérec. O cerne da análise, contudo, é a obra literária, teatral e cinematográfica do escritor austríaco Peter Handke, assim como a sua colaboração com em três filmes de Wim Wenders, como *O medo do goleiro diante do pênalti* (1972), *Movimento em Falso* (1975) e *Asas do desejo* (1986). A partir dos conceitos de *enargeia* e de *ekphrasis*, ambos vindos da oratória greco-romana, retoma-se uma tradição estética que transita entre a palavra e a imagem e que aposta na descrição – visual e literária – como uma forma de produção de presença. Vinda da obra de Peter Handke, a *ekphrasis* também permitiu compreender a escrita do roteiro como um instante de transição, entre textos e mídias, que visa produzir acontecimentos audiovisuais potentes e futuros. A metodologia do trabalho concentra-se em cotejar análise de roteiros e versões dos roteiros com as realizações dos filmes. Trata-se, portanto, de averiguar um trânsito entre mídias e linguagens, entre tradições literárias e estéticas do visível. É dentro dessa perspectiva que se abordam conceitos como silêncio, descrição, paisagens, o espaço, os mapas, a cidade, os percursos e os arquivos, que seriam formas de transições estéticas entre mídias e diferentes configurações tecnológicas. A tese também traça uma genealogia das paisagens entre as letras, o palco e os filmes, sobretudo de autores vinculados ao cinema novo alemão, como Werner Herzog, Harun Farocki, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Na literatura moderna alemã, a temática das paisagens nos convida a analisar trabalhos de autores como Robert Walser, Walter Benjamin, Thomas Bernhard e W.G. Sebald. Na parte final, ao adentrarmos na problemática dos arquivos, compartilham-se roteiros não filmados de Wim Wenders (como é o caso de *Langsame Heimkher*) e de Peter Handke (com o título de *Kali*). Também aproxima-se a obra de Peter Handke a aspectos da *Land Art*, cotejando-a a artistas diretores norte-americanos Robert Smithson e James Benning. A pesquisa é fundamentada na metodologia da intermedialidade, em parte da teoria da mídia alemã e fundamenta-se no recente campo dos estudos de roteiro (*screenwriting studies*).

Palavras-chave: *ekphrasis*; intermedialidade; roteiro; Peter Handke; Wim Wenders

ABSTRACT

The thesis covers the historical dialogue between cinema and literature from the perspective of European writers who signed scripts, directed films and built a film career alongside their literary work. This genealogy looks at scripts (filmed or not) and cinematographic works by writers such as Bertolt Brecht, F. Scott Fitzgerald, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Peter Weiss, Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini and Georges Pérec. The analysis hinges, however, on the literary, theatrical and cinematographic work of the Austrian writer Peter Handke, as well as on his collaboration on three films by Wim Wenders, namely *The Goalkeepers Fear of the Penalty* (1972), *Wrong Move* (1975), and *Wings of Desire* (1986). Based on the concepts of *enargeia* and *ekphrasis*, both of which come from Greco-Roman oratory, the analysis follows an aesthetic tradition that moves between word and image and emphasizes description - visual and literary - as a form of presence production. Coming from Peter Handke, the *ekphrasis* concept helps in understanding script writing as a moment of transition between texts and medias, which produces powerful and future audiovisual events. The methodology of the study compares scripts analyses and versions of the scripts with the achievements of the films. Thus, it aims to investigate the aesthetical movement between media and languages, between literary and aesthetic traditions of the visible. From this perspective one can address concepts such as silence, description, landscapes, space, maps, cities, paths, and files, which are forms of aesthetic transitions between media and different technological configurations. The thesis also traces a genealogy of the landscapes between the writings, the stage, and the films, especially of authors linked to new German film like Werner Herzog, Harun Farocki, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub and Daniele Huillet. The landscape themes of modern German literature invite us to analyze the work of authors such as Robert Walser, Walter Benjamin, Thomas Bernhard and WG Sebald. The final part of the thesis analyzes the archive problem and shares unfilmed scripts by Wim Wenders, such as *Langsame Heimkher*, and one by Peter Handke entitled *Kali*. Additionally, the work of Peter Handke and aspects of land art are compared to the work of American directors and artists such as Robert Smithson and James Benning. The research employs the methodology of intermediality in part of the German media theory, and is grounded in the emerging field of screenwriting studies.

Keywords: *ekphrasis*; intermediality; script; Peter Handke; Wim Wenders

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O FILME EM PALAVRAS **15**

A OBRA COMUM E APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS **31**

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: A COLABORAÇÃO ENTRE PETER HANDKE E WIM WENDERS. 40

SCREENWRITING STUDIES 49

EKPHRASIS E ROTEIRO 63

1 AS LETRAS EXILADAS: BERTOLD BRECHT, F. SCOTT FITZGERALD E RASTROS DE ESCRITORES-ROTEIRISTAS NOS ANOS 30 **75**

1.1 DA PEÇA AO ROTEIRO: EM CENA, O VALOR **81**

1.2 UMA BOLHA QUE ESTOURA: DO ROTEIRO AO FILME **85**

1.3 O *AUTORENFILM*, A *MEDIUMVERBUND* E OS ROTEIROS DE BRECHT **94**

1.4 DAS MUSAS ÀS MÍDIAS, OS RUÍDOS **104**

1.5 UM EXÍLIO NA BABILÔNIA: OS ANSEIOS CINEMATOGRÁFICOS DE F. SCOTT FITZGERALD **105**

2 ESCRITOR_S DE ÓCULOS ESCUROS: A LITERATURA ENTRE ROTEIROS E FILMES NA EUROPA PÓS-GUERRA **127**

2.1. ESCRITA E MÍDIA. **130**

2.2 *EKPHRASIS* E PAISAGENS; ESPAÇOS E LOCAÇÕES. **141**

2.3 ESCRITA E *PERFORMANCE* **153**

3 PETER HANDKE: A TRANS-FORMAÇÃO ENTRE TRADUÇÕES MIDIÁTICAS **159**

3.1 UM BEATTLE NO GRUPPE 47 **160**

3.2. A IMPOTÊNCIA DESCRITIVA E O NOVO SUBJETIVISMO **167**

3.3. ENTRE O TEATRO E O CINEMA: O MOVIMENTO, A FRASE FÍLMICA, O ESPECTADOR **172**

3.4. *EKPHRASIS* ENTRE O CINEMA E O ROMANCE **187**

3.5 ALGUMAS METAMORFOSES: A *AUTOPOIESIS*, A AUTOTRADUÇÃO **193**

4 O SILÊNCIO DOS AMIGOS: A *DISCRIÇÃO* E A *DESCRIÇÃO* ENTRE HANDKE E WENDERS **206**

4.1 *STILLE* E MINIMALISMO 210

4.2 *UT PICTURA POESIS*; *UT PICTURA, ITA VISIO* E AS MODULAÇÕES DAS *EKPHRASIS* 219

4.3 AS CONVERSAS, A CRIANÇA E O INSTANTE DA IMAGEM 227

4.4 OS OLHARES E AS VOZES DA CIDADE 234

4.5 ARQUIVOS, MAPAS E TOMADAS AÉREAS 237

5 *TRAVELLINGS* DE LETRAS: PASSAGENS E PAISAGENS ENTRE NOVELAS, ROMANCES E FILMES 245

5.1 PERCURSOS E DURAÇÕES: ENTRE O ESPETÁCULO DA LEITURA E AS CALIGRAFIAS DO VISÍVEL 250

5.2 INTERVALOS ENTRE AS PAISAGENS: PLANOS GERAIS E *ROAD MOVIES* 257

5.3 ENTRE A METAMORFOSE E A RESISTÊNCIA: PAISAGENS NO CINEMA NOVO ALEMÃO 265

5.4 *A AUSÊNCIA* (1992), DE PETER HANDKE 270

5.5 AS PAISAGENS E O SIMULACRO: ENTRE A BIOPOLÍTICA E O SUBLIME TECNOLÓGICO 275

6 AS ESPIRAIS DOS ARQUIVOS: *LANGSAME HEIMKEHR*, *CASTING A GLANCE* E *KALI* 280

6.1 PRIMEIRA ESPIRAL: *LANGSAME HEIMKEHR* E A TOPOLOGIA DOS ANDARILHOS SEM SOMBRAS 284

6.2 SEGUNDA ESPIRAL: A LAND ART EM *SPIRAL JETTY* E *CASTING A GLANCE* 319

6.3 TERCEIRA ESPIRAL: *KALI*, A MONTANHA DE SAL: OS ARQUIVOS EM PEDAÇOS E AS CURVAS CENTRÍFUGAS DA HISTÓRIA 339

CONCLUSÃO 348

REFERÊNCIAS 352

BIBLIOGRAFIA PETER HANDKE: 369

– FILMOGRAFIA PETER HANDKE 371

– FILMOGRAFIA WIM WENDERS 371

– FILMOGRAFIA 372

ANEXO I: LISTA DE ARQUIVOS CONSULTADOS 376

ANEXO II: LISTA DE FILMES PARA CONSULTA / POR CAPÍTULOS 377

INTRODUÇÃO: O FILME EM PALAVRAS

Das Schreiben ist notwendig, nicht die Literatur.
W.G. Sebald

Faço cinema para me auto-transformar.
Julio Bressane

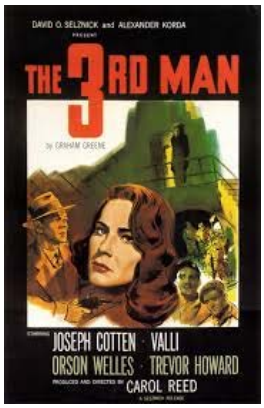
Perguntou ao viajante se já alguma vez tentara,
durante um ataque, desde o começo, observar
não o atacante mas o goleiro cuja meta os
atacantes perseguiam com a bola.
'É muito difícil desviar o olhar dos atacantes e da bola
e ficar olhando o goleiro', disse Bloch.
Peter Handke

Refúgios

Viena, 1949. Entre os destroços da guerra (e a ocupação dos aliados) emerge o cenário de uma cidade fantasmagórica. As ruínas da capital austríaca abrigam um enredo policial, uma história de amor e crime, de abandono e fuga, de diplomacia e dissimulação. No cerne dos conflitos, Holly Martins (Joseph Cotten), um escritor britânico mundialmente reconhecido, celebrado por seus *best-sellers*, acaba de desembarcar na capital austríaca para acompanhar o funeral de um amigo diplomata. Estranha e inusitada, a história da recente e enigmática morte de Harry Limie (Orson Welles), no entanto, não o convence e Martins passa a imiscuir-se entre os rastros que envolviam a vida do seu amigo, como a mulher dele, Alida Valli (Anna Schimdt), o seu passado, e os motivos, aparentes ou reais que teriam suposta e ficcionalmente levado ao seu fenecimento.

De forma recorrente ao longo do filme (sim, descrevemos um filme), Holly Martins tenta fugir da sua identidade pessoal. Disfarça seu rosto, esconde-se, evita dar entrevistas, esquiva-se dos jornalistas, tergiversa frente aos seus leitores. Não quer a fama, não quer comentar os livros que publicou, cala-se sobre o novo romance que está prestes a surgir, e hesita em apresentar-se como um escritor importante, (re)conhecido; forja nomes, e,

persistente, parece querer escapar de si e das práticas do seu ofício. O filme que assistiríamos, contudo, no instante da sua visualização, soa como se fosse o novo livro que Holly Martins escreve, em ato, nos segundos e ímpetos da sua criação. Numa das cenas em que é perseguido por uma gangue sem nome e que, aparentemente, o procura afoitamente, sem motivos concretos, Holly Martins percorre uma Viena labiríntica, entre becos, esquinas, casas destruídas, vielas vazias e captadas com perspectivas invertidas. Ele continua, ele segue, numa rua, acompanhado, agora, de Alida Valli, e, no ínterim da fuga, só lhe resta um cinema, onde, apressadamente, compra dois ingressos, senta numa poltrona e, por alguns instantes, parece, inclusive, esquecer que está sendo perseguido. Chega, enfim, a primeira pausa durante as esquinas do escape. Exaurido pela fuga, o tempo paira, suspenso, e o filme na tela, no torpor da cinefilia, não é nem o instante do livro (por vir, vindo) tampouco o filme (já ocorrendo, já filmado) que estávamos vendo. Como acontecimento, o filme duplica-se, é visto por seus personagens e imaginado por seus espectadores. É um filme: nada mais que um instante, um filme sem escrita, uma escrita sem filme.



Cenas e cartaz de O terceiro homem (1949), de Carol Reed

Para esta apresentação, uma pausa. Interrompe-se essa breve descrição dos itinerários desse escritor-personagem, caros ao enredo de *O terceiro homem* (1949), de Carol Reed, para enfatizar algo que é importante à argumentação das próximas páginas. A cena da fuga de Holly Martins precisa ser ampliada, pois ela sintetiza boa parte dos percursos – e dos argumentos - que por hora anunciamos. Mal entram essas engrenagens ficcionais e já se percebe um escritor diante dos seus limites, com uma crise real de identidade que suplanta o fatigado mote do esgotamento criativo do escritor. Mais do que inspiração, falta fôlego, falta sentido para a escrita. Duplicado como personagem, que escreve enquanto vê e vê-se enquanto escreve, é o próprio escritor quem está em xeque, que foge da perseguição interior à sua narrativa, que se coloca, como figura e imagem, na moldura diegética, para retirar-se e

ver-se novamente, como se fosse necessário, ali, redescobrir: a si, a sua história, os seus personagens, a cidade por onde passa e escreve. É no ritmo poliédrico da fuga que a escrita ocorre, acontece, toma fôlego.

Há, contudo, uma pausa. O curioso é justamente esse tempo suspenso, esse respiro, que, como numa anamorfose visual, dilata e distende e tenciona a fuga para relaxar os personagens e espectadores. Se, durante o filme, o escritor foge, ele, não por acaso, sente-se acolhido no recinto escuro, na luz que projeta-se na tela, no filme que passa; Holly senta, confortável, de corpo inteiro na poltrona, relaxa, ri, gargalha e chega mesmo a esquecer do mundo ao redor – do *deadline* da perseguição – para entrar na cosmologia maquínica da fábula cinematográfica. Por um momento, ínfimo, parece que até mesmo a criação literária foi interrompida enquanto, de fato, nunca a história foi tão automática, mecânica e o escritor, à mostra, escreve de forma invisível[1]. Se, durante o filme, o escritor transforma-se num indivíduo comum, se ele torna-se visível é, curiosamente, a sua criação que se dissolve, religada à tela, entre o mundo, dentro do mundo, fora do claustro do papel, além das margens da página - e do papel do escritor.

Com veemência e discrição, essa sequência de *O terceiro homem* sintetiza uma das mais inquietantes relações entre a literatura e o cinema, que tomou corpo, forma e impulso no contexto do pós-guerra. Numa frase, a literatura moderna desse contexto buscou no cinema um amparo, um espaço de proteção, para nele, dentro da sala, entre o texto e a projeção, zelar por aquilo que mais aprecia: o cerne da linguagem literária, a escrita. Refere-se, sobretudo, ao gesto do escriba, ao ato de inscrever sentido (e poesia) entre palavras e imagens. Escrever literatura, nesse aspecto, revela-se como um escopo amplo, polimorfo, dinâmico, e passa além, bem distante, de certo confinamento ao livro, como objeto, e à literatura, como tradição – cega, surda e muda – que cercou o escritor dentro de uma biblioteca medieval ou mesmo moderna, intertextual (LATOUR, 2010). Holly Martins não foge exatamente dos gângsteres do seu livro-filme ou do seu filme-livro, mas, de forma implícita, foge da página, da letra impressa, da fala interna e, assim, almeja que seus personagens saiam do papel, obtenham vida imagética, pulsem para além do livro – do livro como moldura, objeto e mídia – para, num paradoxo levado ao paroxismo, voltarem a pulsar.

Por isso, o refúgio. Ao contrário da fuga, que é unilateral e possui apenas um vetor,

---

[1] Na sua genealogia sobre as alterações das formas de escrita na passagem do século XIX ao XX, Kittler elabora uma boa reflexão sobre a necessidade da escrita automática, em Gertrud Stein e autores surrealistas, por exemplo, o que, segundo ele, seria uma forma de atualizar a escritura diante do cinema e de outras mídias técnicas. Ver (KITTLER, 1985)

que busca tão somente uma saída a uma angústia momentânea, o refúgio revela-se como um tempo bifurcado, que coliga um anseio de escape com um desejo de retorno; uma elipse, uma espiral, cuja ida, cuja volta, inventam um tempo próprio que se resguarda do tempo do escape. Se a fuga é o susto do instante, o refúgio mostra-se como um gesto indeterminado, um espanto impreciso, que instaura uma *duração*, na qual o tempo, de descanso e desespero, curva-se sobre si mesmo. Como um entrelugar, um ambiente fronteiriço, o refúgio traduz-se por um amparo provisório, que ao mesmo tempo que acolhe é consciente que não esculpe uma nova moradia. O sabor dessa pausa (indeterminada) de refugiados é saber que ela não é apenas uma viagem, um instante de descoberta, mas um tempo errático que não inventa uma nova identidade nem está à vontade com o passado que carrega.

Nesse interregno caro ao refúgio não soa casual que o roteiro de *O terceiro homem* tenha sido minuciosamente elaborado por Graham Greene, reconhecido e importante escritor britânico que colaborou com o Carol Reed nesse e também no filme *The fallen Idol* (1948). Assim como Holly Martins, que, no filme, duplica-se como escritor, Green projeta-se, talvez, no personagem que ganhou o protagonismo do roteiro – e do filme. Contudo, o flerte de Greene com o cinema é provisório, momentâneo, circunstancial e, talvez, também instável[2]. Após o roteiro, ele voltará a escrever seus romances; ele passará, novamente, a circular com a máscara do escritor, que emite sua opinião em jornais, colunas e interage com o leitor de forma mais cordata. Não seria para Greene – e para a maioria dos escritores que analisaremos nessas linhas – o cinema como uma espécie de refúgio? No entanto, do que fogem? Por que fugiriam? Por que o cinema?

Estamos, aqui, tateando um território de transições, ou simplesmente salientando algumas transições entre distintos territórios da escrita, cheio de singularidades. Não há, nesse largo escopo geracional de Greene a Peter Handke, apenas um entusiasmo com o cinema, como ocorreu com os escritores do modernismo na virada do século – como Joyce, Proust e Virginia Woolf para ficar nos exemplos mais famosos. Sintomaticamente, essa geração modernista via no cinema uma inspiração à linguagem literária, na qual a descoberta de outro tempo de narrativa, da simultaneidade de pontos de vista, de formas de enunciação e percepção deixaram a página e o texto mais condizentes com o mundo perceptivo e sensório que os cercava. Nesse rico e tão bem estudado diálogo entre o cinema e a literatura (PAECH, 1997; BENJAMIN, 1986; GAUDREAULT, 2009), o que emerge é uma migração de fenômenos perceptivos, como se o tempo imagético da literatura incorporasse, em suas

---

[2] Ao todo, Graham Greene escreveu, entre 1935 e 1954, pelo menos dez roteiros que foram filmados.

páginas, entre seus livros, a projeção sensória e poética que o cinema oferecia. Da invenção do cinematógrafo às primeiras décadas do cinema mudo, o cinema e a literatura passam a compartilhar do mesmo chão histórico, mas andam, de fato, em linhas separadas, paralelas, que não se entrecruzam.

Contudo, o plano geral do contexto do pós-guerra é por demais distinto. Entre o final dos anos quarenta e o início da década de sessenta, o cinema, por assim dizer, torna-se histórico. Referimo-nos, aqui, a um esforço geracional que coliga a junção, o colecionamento, a exibição de obras raras do cinema, sua classificação, seu arquivamento e seu debate público[3]. Trata-se do contexto da emergência da cinefilia (DEBAEQCUE, 2011) que, não por acaso, está intimamente relacionada ao surgimento das primeiras cinematecas, de uma crítica cada vez mais preocupada em estabelecer um cânone cinematográfico e da elaboração, no mundo dos primeiros festivais de cinema e, alguns anos depois, dos primeiros cursos universitários de cinema vocacionados para disseminar os pilares profissionalizantes da prática do cinema[4]. Mais do que um entusiasmo com o cinema (como talvez ocorresse com a literatura moderna), a cinefilia, nesse seu contexto de formação, revela-se como eivada por um tempo singular, dinâmico, que propulsiona os alicerces geradores de uma percepção de história. De um lado, o cinema vislumbra uma possibilidade de revelar-se historicamente; ou seja, é possível estabelecer uma cronologia, comparações, eleições de estilos, conceitos e debates públicos que, inclusive, despertam uma narrativa da história do cinema. Por outro lado, essa historização do cinema impulsionou a formação da geração dos cinemas novos e o curioso é que foi esse olhar cinéfilo e histórico que traduziu uma vontade, moderna, de fazer história, de filmar de forma inventiva, arriscada, leve, mas que também fosse calcada numa eleição, pessoal, íntima, de alguns dos seus principais cineastas e artistas.

Sublinearmente, essa dobradura histórica é revelada por uma vontade nova de transformar o cinema em arte, um desejo, ainda que tácito, de interagir com a ideia literária do cânone. É por esse mote, esse terreno histórico comum, que, primeiramente, pretenderemos traçar parte do diálogo entre o cinema e a literatura. Há um entrecruzamento geracional que precisa ser salientado e visto menos em casos individuais do que num plano geral, que abarca diferenças e pequenos ruídos estilísticos, e que sugere pontes e inquietações comuns entre os

---

[3] Em 2014, a cinemateca francesa exibiu uma retrospectiva completa da obra e do trabalho Henri Langlois que soergueu a própria cinemateca. É extremamente interessante como houve, nesse momento, uma complexa rede de troca entre acervos e pesquisadores do mundo todo que ambicionavam criar os pilares – materiais e conceituais – da memória cinematográfica. Voltaremos a esse tópico no capítulo 06.

[4] É dentro desse contexto, por exemplo, que Georges Sadoul publica os seus volumes sobre a história do cinema. Ver (DEBAEQCUE, 2011).

cineastas e escritores desse momento. De certa forma, a geração dos cineastas modernos (na França, Brasil, Índia e Japão) compartilha de uma inquietação próxima à de um projeto literário; ou seja, uma vontade de escrever história, de participar, pelo cinema, da mesma forma como os intelectuais, escritores e artistas participaram, no século XIX, do debate na esfera pública. Esse anseio geracional, contudo, não passa apenas por uma transfusão do discurso escrito para uma outra mídia escrita – como ocorre de escritores que transitam entre livros e colunas em jornais; mais radical, o flerte com o cinema impulsionou um desassossego da escrita em relação à imagem, à cena visual, uma escritura que, direta ou indiretamente, flerta com a magia imagética (ARNHEIM, 2004). É sintomático – e, enfatizatizamos, não apenas como uma coincidência – que boa parte dos principais cineastas modernos começaram suas carreiras escrevendo crítica, escrevendo sobre cinema e que, antes de dirigirem seus próprios filmes passaram pelo roteiro, seja das suas obras, seja dos filmes de outros colegas e amigos. Foi pela escrita, em síntese, que se aproximaram do cinema.

No outro polo desse diálogo, emergem escritores que começam a escrever com filmes, entre filmes e por dentro de filmes. Como uma febre altamente contagiante, a cinefilia dessa época revela que o afã da *camera-stylo* não estaria restrito aos cineastas, mas que transbordou e acabou infectando justamente os sujeitos que se autodenominam os arautos da escrita. De forma curiosa, o cinema tornou o lápis, a tinta, a tipografia e a máquina de escrever como técnicas, instrumentos e mídias insuficientes para abarcar os anseios dos escritores. Emergem, assim, outras máscaras, que décadas antes não eram apenas raras, ou ainda inéditas, mas mesmo inconcebíveis. Surge a figura do escritor cinéfilo, cheio de referências cinematográficas, de nomes, imagens, cenas, sequências, instantes, falas; aos rastros do escritor-diretor, cheios de colaborações, diálogos, parcerias e criatividades, que sabe situar-se na penumbra da autoria e compor uma obra cinematográfica entre filmes de diversos diretores[5]; e, por fim, à figura do escritor que também dirige, ou, por assim dizer, que passa a escrever diretamente com a câmera, que assume a autoria cinematográfica como uma outra face, outro instante, que revela vértices inusitados das suas preocupações estilísticas, da sua devoção à escrita.

Nesse amplo plano geral – e no contexto bem preciso da geração europeia do pós-guerra – a literatura tornou-se um refúgio – como um projeto estético e político – dos cineastas modernos e, paralelamente, o cinema transformou-se no amparo, num dócil exílio,

---

[5] Nesses casos, é sempre interessante lembrar e remeter à vasta e consistente obra de roteiro de Tonino Guerra, que dialogou com diretores como Antonioni, Fellini, Tarkovski e Theo Angelopoulos. Sobre o estilo que urdiu entre roteiros ver (PELLO, 2010).

dos escritores modernos. É nessa via de mão dupla que transitaremos nas próximas linhas. De um lado, uma forma – prática e material – de compreender o cinema como literatura; e nesse quesito não apenas compartilham-se o cânone ou as formas de valorização, mas são estilos de escrita, dramaturgia e feitura imagética que passam, livremente, entre as fronteiras das duas linguagens. De outro lado, o cinema torna-se uma mídia possível e acessível aos outros artistas. E, nessa perspectiva, escrever para filmes ou escrever como se estivesse filmando transformam-se em experiências tangíveis para boa parte dos escritores do pós-guerra.

É dentro desse duplo movimento, no ínterim dessa via de mão dupla, que fundamentamos a nossa escolha pelo roteiro como um dos objetos e veios de análise, que, obviamente (e como veremos), é compreendido de forma ampla e alinha-se ao recente campo dos *Screenwriting studies*[6]. O roteiro, assim, permite um ponto privilegiado de rever a literatura e sua contaminação pelo cinema; ou de rever as transições e mútuas influências estilísticas entre o cinema e a literatura. De certa forma, o roteiro transforma-se no primeiro instante de fuga e no anseio de forjar um refúgio provisório. Como um espaço de uma dupla negação, que nega a literatura e afirma a imagem, que nega a escrita livresca – para além do paradoxo de Mallarmé (BLANCHOT, 1986) – e cruza a fronteira, passando a escrever com mídias. Limiar, o roteiro possibilita uma escrita que já não se conforma mais à página e ainda não alcançou as telas.

É sob esse ponto de vista que passaremos por escritores-roteiristas, ou escritores que dialogaram intimamente com a obra de diretores, e, como veremos, ambos os casos alinham-se de forma ímpar na trajetória individual de Peter Handke, como escritor-cineasta, e no seu diálogo, na sua colaboração e amizade com Wim Wenders. Não por acaso, foi a ênfase dessa parceria e, sobretudo, das reflexões mais detidas de Handke sobre a imagem (literária, pictórica e cinematográfica) que nos conduziu à ênfase na *ekphrasis*, como um campo conceitual que permite vislumbrar um diálogo entre imagem e palavra que passa por tradições de escrita e um contexto mais contemporâneo de mídias. Na introdução, assim como em diversos capítulos desta tese, faremos uma recuperação, revisão e atualização desse conceito como uma maneira de compreender os trânsitos visuais e dramáticos desses escritores. Num passo além dessas constatações, proporemos compreender o próprio roteiro como um gesto que anuncia uma transfiguração, a qual, paradoxalmente, transforma-se numa *ekphrasis*, pois os gestos de intermidialidade que estão ali dentro situam-se, revelam-se e passam além de si mesmos. A *ekphrasis*, por outro viés, transfigura-se no caminho do refúgio, na rota da

[6] Faremos uma breve apresentação da bibliografia dos principais estudos desse campo na terceira seção da introdução.

metamorfose, onde o próprio autor literário, num gesto de *autopoiesis*, passa por uma transubstancialização da sua escrita, como, num *remediation* (BOLTER & GRUSIN, 2000), onde, remediado, o cinema transforma-se no veneno e na substância para, ao deixar a literatura de lado, voltar a ser literário.

Voltemos ao *Terceiro homem*, ao filme que abre e guia esta apresentação. Da metade do filme até o final da obra, a narrativa dá uma pista contundente ao espectador: Harry Limie, na verdade, não morreu, mas simulou a sua morte – colocou outro corpo no lugar do seu – para alcançar, novamente, a sua liberdade de viver. Contudo, Limie perambula pela cidade, como se fosse a sombra de uma existência, entre os escombros e as passagens subterrâneas de Viena, como se fosse uma imagem sem corpo, algo entre um fantasma, um espectro e uma alucinação. Holly Martins duvida e hesita que, no instante dessas aparições, esteja de fato vendo o seu amigo. Por outro lado, mesmo o título do filme evoca esse aspecto indefinido da imagem, entre uma realidade sem índice, ou sem corpo, e uma imagem mental, possível, mas também extremamente volátil. Quando a conhecida imagem de Harry Limie, revelada pelo rosto de Orson Welles, surge e emerge, como matéria visível, presente em cena, enlaçando o terceiro ato, ela transforma-se numa imagem em fuga, descolada, apressada, que não adere totalmente ao corpo apresentado no filme.

Essa zona de indeterminação da imagem em *O Terceiro homem* também conduz à uma relação entre a escrita e a cena; o espectro e o acontecimento; o corpo como um arquivo (falso e verdadeiro) e uma imagem sem corpo, como aparições, o surgimento inesperado e a interação com as ruínas da cidade. Embora com uma ênfase sutilmente diferente analisaremos no capítulo seis – e de forma espalhada nos primeiros capítulos mais genealógicos – alguns roteiros que não foram filmados, e que, até o presente momento, não aconteceram nas telas. Aqui, nesse recorte, a verve espectral remete a uma escrita sem imagens, como letras, no seu estado de arquivo e página, que não alcançaram uma transformação midiática e, assim, não chegam a pulsar nas telas nem engendram um arquivo audiovisual completo. O roteiro, como veremos, situa-se numa zona anterior à sua intermediação característica, aloja-se como um protoarquivo de um acontecimento cinematográfico, potente, que ainda não aconteceu, como numa partitura inédita – nunca tocada, nunca ouvida – e é assim, nesses rastros, que pretenderemos tatear uma possível história espectral do cinema; ou dos espectros, sem corpo, que rondaram os escritores e roteiristas que salientaremos.

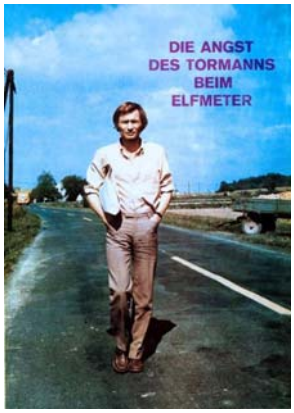
Cenas e cartaz de O terceiro homem (1949), de Carol Reed

No final de *O terceiro homem*, numa das suas sequências mais belas, o enterro verdadeiro ocorre; ou seja, após Limie realmente morrer, ele acaba sendo sepultado. Insinua-se o fim de um ciclo, assim como uma volta a um início mais verdadeiro. Insinua-se que a história talvez tenha ocorrido, de fato, como foi narrada, ou como se tivesse acontecido como imagem pura, fabulação, apenas filme. Estamos, agora, nas paragens do cemitério. Numa avenida adornada por palmeiras, numa estrada larga, longa, onde passa Alida Valli, que, talvez tenha sido a musa do filme, com quem o escritor-roteirista, narrador e personagem, trocou tão somente alguns flertes. Solene, extremamente visível, ela caminha, entre o luto e a altivez, como se sequer percebesse a presença do escritor. Numa elegância *noir*, numa discrição cara a um dândi, já aliviado pela fuga e contente com o refúgio, Holly Martins anota no seu caderno talvez a sua última cena. Fecha-o. Acende um cigarro. Fuma. O plano-sequência dura, estica-se, prolonga-se sobre o tempo que ele mesmo inventa e, pleno, engendra, por si mesmo, automático cerceado pelo autômato do seu aparato, dispara a ânsia pelo fim do filme. E o fim, sim, chega: quando, silente, a escrita anuncia-se, dissolve-se, e o limite do filme, do livro, alcança e invade as telas.

# # #

Viena, 1972. A capital austríaca ganha cores, e o vazio das ruas de *O terceiro homem* é contrastado com os movimentos dos bondes, o ir e vir de pessoas, trabalhando, ocupando a cidade. Não estamos num cenário indefinido do pós-guerra, impregnado por diplomatas e espionagens; passadas duas décadas, agora em *O medo do goleiro diante do pênalti*, essa cidade retrata-se densamente habitada, num presente comum, num cotidiano normal. É nesse cenário que encontramos Joseph Bloch, um ex-goleiro de um time conhecido, que, após se demitir (ou ser demitido?), anda sem rumo, perambula pelas pequenas ruas da capital austríaca. Composto por abandonos e perdas, sem passado algum, Bloch parece um personagem de um romance de Kafka, que, no entanto, saiu de um mundo de fábulas

opressoras e, nesse dia a dia, cheio de banalidades, ele não sabe ao certo o que fazer nem aonde ir. Come uma salsicha. Lê jornais. Hospeda-se em hotéis. Viaja. Vê jogos de futebol. Vai ao cinema. Observa como se fosse invisível; comenta e conota o mínimo possível já que, em alguns instantes, parece fundir-se com o ambiente que enxerga e que o abriga.



Capa do livro cartaz de Handke e do filme de Wenders *O medo do goleiro diante do pênalti* (1972)

O medo do goleiro diante do pênalti – e aqui evocamos o livro – não é um romance kafkiano, mas assinado pelo jovem autor Peter Handke. Passados rápidos dois anos do seu lançamento, contudo, Handke também escreve um dos seus primeiros roteiros, deste que, curiosamente, foi o longa-metragem de maior evidência do início da carreira de Wim Wenders. Ambos, livro e filme, narram um falso romance policial e, ao compor um personagem esquizofrênico, eles instalam o leitor e o espectador entre as sensações dispersas e sem sentido de Joseph Bloch. É assim, nesse mote que se anula enquanto se desenlaça, que Bloch revela-se como um frequentador de cinemas (um *moviegoer*), que não é necessariamente um cinéfilo, mas um indivíduo comum que apenas entra num cinema para, ao acaso, ver e interagir com o filme que lá está passando[7]. O cinema, ali, soa como uma pausa do ritmo urbano, um antro de *flanerie*, entre as ruas, dentro de uma outra *flanerie*, imaginária, despertada pela arquitetura da sala e o seu convite à projeção de espaços. Nas suas imersões cinematográficas ele acaba flertando com a bilheteira do cinema que frequenta, transa com ela e, numa cena inusitada, num café da manhã aparentemente normal, mata-a. É daí, que ele foge, numa fuga por uma morte sem sentido e que por isso também acarreta numa peregrinação vã, sem objetivo algum a não ser a fuga pela fuga. A principal inovação estilística (do romance ao filme) está em exacerbar, pela linguagem, o estranhamento e a

---

[7] O livro de Handke possui claros paralelos com a obra *Moviegoer*, de Walker Percy, que Handke, inclusive, traduziu alguns anos mais tarde para o alemão Ver (PERCY, 1998).

desconexão do mundo que atravessa o ponto de vista do personagem prenhe de desvio, inspirado por diagnósticos esquizofrênicos. Nesse aguçamento da percepção, atravessados por constantes e sofisticados jogos de linguagem[8] ocorre, sobretudo no romance, uma dissociação de sentido entre as imagens e as palavras, como se pulsassem, autônomas, desprovidas de forças gramaticais que pudessem, ou devessem, coligá-las[9].

O curioso é que esse desmembramento da linguagem também traduz o esquartejamento da personalidade do personagem. Numa das passagens mais conhecidas e comentadas do livro de Handke, as palavras são abandonadas e dão lugar a desenhos, símbolos visuais puros, que não são mais o índice de um percurso, mas os rastros, quase a impressão física – ou midiática – direta do narrador (e não mais do personagem-narrador). Assim, desenha-se uma bicicleta, uma janela, o mundo que está diante e além das palavras. O falso romance detetivesco que Handke elabora também soa como um réquiem de todas as heranças literárias e traduz um passo além frente à geração do *nouveau-roman* e dos escritores do pós-guerra que flertaram diretamente com a linguagem cinematográfica. Esse passo além é traduzido sobretudo numa constante mistura de mídias, numa impureza de tradições, num insistente escavamento da escrita que ultrapassa a página, o romance – no caso da sua adaptação ao filme – e até mesmo o livro, como objeto e mídia.

O medo do goleiro diante do pênalti foi elaborado em 1970 e encaixa-se na chamada primeira fase da carreira de Peter Handke. O livro não surgiu de forma isolada, mas responde a um amplo debate do final dos anos sessenta, no qual os escritores alemães, reunidos no *Gruppe 47*, consideravam que a literatura tinha o papel e a missão de revelar, histórica e esteticamente, os impasses vividos pelo país dentro do contexto do pós-guerra. Com pouco mais de vinte e dois anos, Handke, convidado pelo seu editor Siegfried Unseld, participa da reunião do *Gruppe 47* em Princeton, nos Estados Unidos, e causa polêmica ao denunciar os escritores e romancistas ali reunidos como representantes de uma escrita que padeceria de uma impotência descritiva. Incisiva, a crítica ganha mais do que a manchete dos jornais e as páginas das revistas literárias da época, ela também levou Handke a produzir uma série de ensaios, peças, e reflexões públicas que traduzem e interagem com um projeto estético

---

[8] Marjorie Perloff ressalta como os jogos de linguagem afim às reflexões estéticas de Wittgenstein ecoaria, direta ou indiretamente, nas obras de Handke, Bernahrd e Ingeborg Bachmann. Ver (PERLOFF, 1999).

[9]"Literalmente, tudo que via era estranho. As imagens não ocorriam naturalmente, mas assim como se tivessem sido expressamente produzidas para quem as está vendo. Tinham alguma serventia. Quando alguém as avistava, literalmente saltavam aos olhos da pessoa. "Como pontos de exclamação", pensou Bloch. Feito comandos! Quando fechava os olhos e depois de algum tempo os tornava a abrir, tudo lhe parecia literalmente transformado. Os detalhes que se viam pareciam cintilar e tremer nos seus contornos" (HANDKE, 2012: 79). No capítulo 03 voltaremos a este trecho da novela de Handke.

extremamente coerente. É dentro desse contexto que o jovem Handke escreve algumas peças para rádio, poemas que combinam colagens de jornais e letreiros de filmes, peças como se fossem filmes mudos e, curiosa ou sintomaticamente, escreve o seu primeiro roteiro que acaba sendo filmado pela WDR e é por ele mesmo dirigido.

Pouco mais de três anos antes de, ficcionalmente, Joseph Bloch assassinar a bilheteira de Viena, Handke escrevia, em 1967, o ensaio *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (Eu sou o morador de uma torre de marfim), no qual se retratava como um escritor enclausurado, preso à tradição romanesca do século XIX, sem projetos alternativos e distante do mundo, do seu tempo. O tom do ensaio oscila entre a provocação, a autoironia, um curioso ponto de vista que retrata um jovem escritor que não quer escrever – ou imbuir a escrita – no mesmo papel e com o mesmo significado, histórico ou social, dos outros escritores que lhe são conterrâneos e contemporâneos. Deve-se ressaltar que Handke encontra-se num momento de formação, onde essas perguntas éticas e estéticas geram, internamente, resposta nas suas obras. É em diálogo a esse panorama, portanto, que Handke aproxima-se do teatro, para dentro, entre e fora do palco buscar uma forma de escrever que gere realidades em vez de representar ou retratar uma imagem social já previamente definida. No ensaio *Straßentheater und Theatertheate* (O teatro de rua e o teatro do teatro), Handke propõe uma imersão no tempo presente, que recusa o drama, o arco dramático ou uma moldura narrativa que projete o espectador para outro contexto espaço-temporal (e talvez midiático) que não seja exatamente aquele que está sendo ali vivenciado. É nessa linha de argumentação que ele defende um jogo teatral bastante peculiar:

> Um jogo sem símbolos deve esvaziar-se de significados, os quais o público deveria desvelar; o jogo será sem sentido e é sem sentido. O teatro de rua age como agora, age sem sentido [...]. O Teatro de rua deve preocupar-se com a fantasia ao movimento, do movimento à fantasia, e da fantasia do movimento. (HANDKE, 1971, p.311-312, tradução nossa).[10]

Como um escritor do seu tempo, Handke foi buscar no teatro uma espécie de refúgio, um espaço de experimentação entre a letra, a cena e o mundo; um local onde a escrita da realidade poderia renovar-se e, assim, oxigenado, com novo fôlego, Handke teria encontrado, provisoriamente (sempre provisoriamente), uma saída momentânea à sua torre de marfim; ou

---

[10]Isto que atualmente se convencionou chamar de dispositivo, para os meios cinematográficos e as artes visuais, já parece esboçado nessas ideias de Handke. O escritor austríaco reclama por um princípio ativador de realidades, mais do que uma linguagem mimética que represente um drama numa moldura, num enredo, num arco narrativo. Por isso, aposta numa ausência de significados: para criar um jogo provisório, distinto e pulsante com os espectadores. Um princípio estético anárquico que deve construir um método novo a cada obra, de maneira individualizada e renovar-se constante e incessantemente.

seja, do seu claustro literário. Lançada simultaneamente à sua participação no *Gruppe 47*, a peça *Publikumbeschimpfung* talvez seja a obra que colocou em maior evidência as transposições dessas ideias para o palco e para a cena. Escrita para quatro atores, apresentados apenas como atores e não representam personagem nenhum, a peça devolve à plateia a possibilidade de encenação, xingando-a de forma aberta. Extremamente influenciada por Wittgenstein, a escrita dramatúrgica encadeia jogos de linguagem, afirmações lógicas e séries de xingamentos que buscam tão somente afirmar o momento da cena, a presença dos atores e a presença da plateia[11]. E se essa mútua presença resulta no instante inicial do teatro, Handke, de forma perspicaz, transforma essa presença numa passagem pura, cristalina, como se colocasse em cena, no fosso que separa e une o palco da plateia, a mediação mágica do instante teatral.

Embora de forma bastante diversa, *Publikumbeschimpfung* colocou em evidência uma das características estilísticas mais recorrentes na longa e vasta obra de Peter Handke. Apontamos, nessa generalização provisória, a autorreferência, a escolha de disparos dramáticos que sempre frisam um gesto que salienta o instante, a presença, e nega, de forma veemente, um arco – de drama ou de significados – que seja externo à obra e à mídia. A saída da torre de marfim resvala numa decisão mais radical que aponta para um anseio de interagir com o contexto das diversas mídias que, à época, apresentavam-se, na Europa, como possíveis instrumentos de expressão aos escritores. Há, de um lado, a escrita com mídias – e entre mídias, que, simultaneamente, revelaria uma forma arriscada, ousada e inflamável de compreender a literatura também como uma mídia. É, por outro lado, interessante perceber que toda a obra de Handke talvez faça um trajeto curioso que se esquiva de uma metalinguagem e sempre vislumbre, por ser uma autorreferência não ancorada numa linguagem específica, uma automedialidade, onde a mídia, aqui, também conversa com a acepção gregas das musas (NANCY, 1997).

Mais do que frisar as diversas implicâncias estéticas desse período da produção de Handke, as quais serão analisadas com mais vagar no capítulo três, deve-se reter, para os objetivos desta apresentação, os deslocamentos dessa situação de refúgio que as provocações e a trajetória de Handke acabaram apregoando. O refúgio de Holly Martins talvez sintetize um anseio amplamente literário, e que possivelmente pode ser compartilhado com a maior parte dos escritores modernos que ressaltaremos (como Pier Paolo Pasolini, Peter Weiss, Samuel Beckett, Georges Pérec, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet); ou seja, o cinema

---

[11] Essa desconstrução da unicidade do personagem é mote constante da dramaturgia da própria fase da carreira literária e dramatúrgica de Handke. Vale, nesse recorte, conferir a peça *Kaspar* (HANDKE, 2000).

transforma-se no lugar provisório de acolhimento para encaminhar um retorno e um regresso à literatura, como uma pátria que reconforta ou como uma utopia – na acepção de um não lugar. É nesse recorte, por exemplo, que vale a pena acentuar a noção de espaço literário, segundo Blanchot, no qual, seduzido pelo paroxismo de Mallarmé, a escrita situa-se na fronteira, onde o livro, como mídia, e a literatura, como tradição, revelam-se como a última cancela desse território.

Na obra de Handke e no percurso da sua geração, por outro lado, esse território, e essa pátria, chamado literatura, torna-se insuficiente e leva, desde os instantes jovens de formação, a voos mais distantes, a exílios mais longos. Se, antes, a literatura convalescia, estava em crise, esgotada ou em xeque, com Handke – e a partir dele em diante – ela está morta, torna-se um arquivo de si mesma, "presa no seu modelo de narrativa" (HANDKE, 1971) e ganha feições mais cadavéricas. Se alguns escritores pregavam um luto, ou enviesavam para uma nostalgia, o jovem Handke respondia, principalmente na sua primeira fase, de forma mais direta, mais radical. O cinema, assim, transforma-se apenas em mais um dos refúgios possíveis, pois é uma das tantas mídias em que se ousa explorar outros vértices da linguagem, para além da literatura. Extremamente versátil, o escritor desse contexto, e Handke, mais especificamente, busca o cinema – e outras mídias – não como refúgio da *literatura*, mas como refúgio da *escrita*.

Por escrita, compreendemos um gesto de inscrição, uma dobradura histórica, que gera sentidos entre mídias e mediatiza sentidos. Alinhamo-nos, assim, às concepções de Flusser e Kittler, segundo os quais os processos de produção de sentido da escrita (e os processos que engendram feições de uma poética) ajustam-se e dialogam às configurações midiáticas de determinado contexto histórico (FLUSSER, 2010; KITTLER, 1985). A escrita, sob a perspectiva desses dois teóricos, não está restrita à literatura, mas transforma-se, é dinâmica e desde o advento e da consolidação da *era das mídias*, conforme a periodização de Kittler, ela interage com códigos, combinações tecnológicas e, paulatinamente, contamina-se, de forma crescente, com outras linguagens. O instante de formação de Handke dialoga, direta e indiretamente, com esse contexto. Sobretudo nas suas primeiras experimentações, a escrita é um dos personagens, toma a cena, o palco, torna-se evidente e também por isso – por ser a escrita o seu foco e tema – não há apenas uma metalinguagem. Em termos estéticos, a autorreferência, já mencionada acima, desdobra-se numa *autopoiesis*, na qual a escrita, no seu flerte dentro, entre e na sua fricção com as mídias transforma-se a si mesma e, simultaneamente, transforma o escritor. Embora esses gestos já estivessem delineados nos autores anteriores à Handke, que salientaremos, é a partir do contexto geracional do jovem

escritor austríaco que eles transformam-se num projeto, numa meta, num plano e num percurso poético.

Voltemos à Viena, voltemos a perseguir os rastros do ex-goleiro Joseph Bloch. Curiosamente, a fuga, já no romance, ganha contornos cinematográficos, com tons de *road movie à la Bonnie e Clyde* (HANDKE, 2007, p.96). Contudo, Bloch não é exatamente um criminoso, mas um indivíduo comum que, ao acaso – e sem planejamento, raiva ou motivo algum, executou um crime. Ele foge como um instinto de sobrevivência e, talvez, numa aguda metalinguagem da engrenagem narrativa, foge porque a história precisa dessa fuga. Nessa fuga, não é exatamente o cinema que se revela como um refúgio – e talvez sequer haja exatamente um refúgio interno à diegese –, mas há tão-somente um artefato narrativo caro ao cinema, a fuga pela fuga, que engendra a narrativa romanesca. Assim, mais uma vez, o (falso) romance policialesco situa-se numa fronteira de linguagens e de tradições, na tensão imediata entre a palavra e a imagem. Mais provisório e dinâmico do que fixo e espacial o refúgio revela-se na passagem. Como uma metamorfose, uma transformação, em que o ato de escrita reinventa-se não apenas no trânsito ou na tensão entre as linguagens, mas nos gestos de *autopoiesis* do escritor que transcende as mídias para, assim, voltar a escrever.

Cenas do filme de Wim Wenders: *O medo do goleiro diante do pênalti* (1972)

Coincidentemente, é o próprio Kittler quem nos oferece uma das leituras mais instigantes sobre *O medo do goleiro diante do pênalti*. Segundo ele, o romance de Handke também parte do pressuposto de que todos os artifícios narrativos e estéticos da literatura já estão esgotados, padecem de um impasse que beira a aporia. Mais do que esquizofrênico, no aspecto da doença (tal como salientado pelo romance, mais implicitamente, e pela sua fortuna crítica) Joseph Bloch está em choque; situa-se numa zona indeterminada; afásico, pois sem linguagens ou mídias que lhe confiram uma identidade sólida e mesmo possível; sem rumos, pois não pertence a nenhum território e nenhum território lhe configura pertencimento. Solto e sem destino, com ele a linguagem configura-se no mundo, de forma utopicamente direta, sem remediação. É dentro desse panorama que Kittler ressalta, na obra, o ponto de vista

privilegiado do leitor, que é tratado como um álibi de um crime sem sentido ou explicação – um crime um tanto niilista, pois sequer é absurdo; um crime extremamente artificial, pois é o resultado de um artifício narrativo. Assim, o leitor emerge como um sujeito privilegiado que observa não apenas o assassinato da bilheteira, mas também acompanha, pelo romance, a morte da literatura, do romance, do gênero romanesco. Ao desprender-se da literatura, Handke, não por acaso, experimenta, busca, transforma a escrita, situando-a, precisamente, entre o leitor e os personagens, na sua própria química e metamorfose.

> O fluxo de palavras e também os rituais de escrita no cinema e/ou as experimentações associativas eram possivelmente bem antigas. Havia, primeiro, a condição de um vínculo global de mídias, cujos elementos sensórios eram combinados em qualquer espectro. De forma coextensiva, o que antes era chamado como uma experiência passa a surgir como alinhamentos públicos – e frente a tal evento a qualquer combinação tática ou interpretativa de um semiótico torna-se totalmente primitiva. Algo não muito diferente ocorre na vila do romance, onde há uma criança morta, junto aos discursos desconexos dos seus colegas de escola, que não pronunciam quase nenhuma frase completa. É ali que paira Bloch, entre seus ideogramas mudos. Pequenas imagens surgem como textos de um romance – cadeira, casa, bicicleta, etc. – representam os objetos da sua percepção. E não por acaso transformam o olhar numa curiosidade: ‘como uma leitura’. O que Bloch vê são imagens primárias para analfabetos. Mais uma vez dissolve-se a certeza sobre o papel, no qual ela mesma estava escrita. (KITTLER, 1985, p.67)

O cerne do problema que abordaremos nas próximas páginas compartilha desse diagnóstico, que instala a escrita entre mídias, e os trânsitos entre a literatura e o cinema no seio desse devir histórico e teórico. É dentro desse recorte preciso que não apenas cotejaremos livros, romances e peças de teatro com filmes; mas, mais especificamente, optamos por compreender o escritor como um roteirista e o roteirista também como um autor. Nosso foco no roteiro pretende deslindar o instante de transformação da escrita, quando as palavras no papel ainda vislumbram sua transfiguração em sons, imagens, e personagens como figuras que se inscrevem na tela e, autônomos, ganham movimento. Como roteirista, o escritor traduz a si mesmo e transforma o seu ofício de uma maneira, inclusive, bem distinta da escrita teatral. É nesse recorte que também não flertamos diretamente com a produção padronizada da escrita de roteiros, no modelo do *Blueprint* (MARAS, 2008), na qual o roteiro revela-se como uma das etapas da produção cinematográfica. Nosso enfoque é o roteiro mais informal, como um sopro de necessidade. Um roteiro escrito por escritores, por autores de literatura que, paradoxalmente, abandonam a literatura para, na sua metamorfose estética e pessoal, redescobrir a escrita às telas, a escrita para outras mídias, a escrita *per se*. É nesse sentido que o roteiro transfigura-se como o primeiro refúgio, um refúgio ansioso para uma concretização que só pode ocorrer, de fato, entre a câmera, a cena e a tela.

A obra comum e apresentação dos capítulos

Nas próximas páginas, tanto a obra de Peter Handke como a sua colaboração com Wim Wenders nos guiarão por essas questões. Nessa trajetória de Handke, traçada até aqui, omitimos os detalhes desse importante encontro. Em 1960, o jovem Wim Wenders foi ver uma peça em cartaz, de autoria do também quase imberbe dramaturgo austríaco, e dali, dessa singela casualidade, permeada por uma Alemanha jovem no afã dos seus universitários, brotou uma das mais longevas parcerias entre um escritor e um cineasta. Como estudante, Wenders sempre foi um entusiasmado defensor do poder epifânico das imagens. Em um de seus escritos juvenis, ele citava o teórico Béla Balàzs para ressaltar como a pintura e a fotografia recusavam a existência das coisas (BRADY; LEAL, 2011, p.42) e como havia uma força mágica em tal característica da imagem. É nessa aposta estética que ele realiza seus primeiros curtas-metragens, como *Silver City Revisited* (1969), um filme de 25 min, feito para a faculdade. Melancólico, sem personagens, o filme alterna fotos com planos gerais, rostos com paisagens, temas estéticos que se tornariam caros ao estilo de Wenders.

Já em 1969, consolida-se a parceria cinematográfica entre Handke e Wenders. No filme *Três LPs americanos*, eles conversam, em *off* enquanto vemos cenas urbanas sobre Munique. Falam de músicas e, assim, as paisagens sonoras mesclam-se às paisagens visuais. Nascia ali uma parceria que se consolidaria em filmes e pulsaria também de forma independente na obra de cada um. A essa época, no final dos anos 1960, Handke já era relativamente reconhecido, enquanto o jovem cineasta aspirava por um início de carreia.

Letreiros iniciais do curta-m etragem: *3 LP's americanos* (1969), de Peter Handke e Wim Wenders

Wenders e Handke sempre produziram suas obras com mútua influência, mas também com uma respeitosa independência. Em 1972, um ano após o lançamento do romance *O medo do goleiro diante do pênalti*, a parceria se transforma na adaptação desse romance para a tela. De certa forma, o filme respeita boa parte das intenções literárias e visuais contidas no livro. Narra-se, como já vimos, a trajetória de Joseph Bloch, um ex-jogador de futebol que vaga, a

esmo, pela cidade até se envolver num assassinato de uma bilheteira de um cinema. E mesmo com um crime, a história não busca um clímax ou uma resolução. Ao contrário, livro e filme realçam um protagonista descentrado: sem objetivos, cadenciado por sensações alheias. No entanto, Joseph Bloch foi um goleiro e acostumou-se a olhar menos para a bola do que para o movimento dos jogadores. O que Handke parece chamar a atenção é como, às vezes, em volta da narrativa, há coisas – tais como, numa partida, olhar para o goleiro – mais interessantes do que o próprio *plot*.

A ênfase na paisagem sonora é um dos pontos mais inovadores da adaptação cinematográfica de Wenders. Nessa ausência de história, Wenders acaba por combinar sua epifania visual com as sensações latentes de uma trama que não quer explodir como história ou num arco dramático completo. A história, assim, mínima, quase sem importância, coliga-se à imagem. Desde o início de suas carreiras, tanto Wenders como Handke não buscavam uma imagem cinematográfica que ilustrasse ou fosse conduzida por uma história. Esta, quando pulsa, pulsa dentro e pela imagem.

Cena de *Movimento em Falso* (1975), de Wim Wenders.

O segundo encontro fílmico, de um longa-metragem, entre o escritor e o cineasta consolida-se em *Movimento em falso*, uma livre adaptação da obra *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, escrita por Johann Wolfgang Goethe em 1795. Vastamente conhecido e difundido, esse romance é considerado por muitos críticos literários como um dos prenúncios do moderno *Bildungsroman*, ou romance de formação, cujo “conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade” (LUKÁCS, 2006, p.592). Peter Handke, por iniciativa própria, escreveu um roteiro sozinho, sem passar por uma escrita literária prévia, e escolheu mudar a “cronotopia” da obra e passar o enredo do século XVIII ao seu momento contemporâneo; ou seja, os anos 1970.

Mais do que isso, pesquisou e, a seu modo, transmitiu uma roupagem moderna ao filme. Nessas mediações, o sonho de realização pessoal de Wilhelm não é mais se tornar ator

ou um homem de teatro, como primeiro nos narrou Goethe, mas transformar-se em um escritor peculiar. Wilhelm tampouco faz uma trajetória pela Alemanha a cavalo ou de carruagem, em vez disso, no filme, anda de bicicleta, trem, carro e, deambulante, também passeia a pé entre paisagens ermas e figuras urbanas industriais. Extremamente interessante, esse filme revela um trânsito intermidiático entre *Bildungsroman* e *road movies*, entre a escrita e o cinema, entre as viagens do personagem e o teatro de Goethe – rastros intermidiáticos que são compreendidos e potencializados pelas filmagens de Wenders.

Solveig Dommartin e Wim Wenders em *Asas do Desejo*, 1987

A terceira, última e mais conhecida parceria entre Handke e Wenders consolida-se no filme *Die Himmel über Berlin*, que foi traduzido como *Asas do desejo*, de 1987. O interessante dessa colaboração é como ela não foi permeada por uma obra literária. Ela já ocorreu pensada para a tela, como filme, num formato próximo ao que se considera como um roteiro original. Curiosamente, no final da década de 1980, Handke já estava imerso nessa estética das paisagens, e o que se vê e ouve em *Asas do desejo* são, sobretudo, paisagens urbanas, subidas e descidas dos anjos, que flutuam por uma Berlim às vésperas da queda do muro. Sem dúvida, é o filme mais poético da dupla e, como se verá, está prenhe de *ekphrasis*, jogos únicos entre palavras e imagens, o que revela uma rara simbiose e intimidade estética entre um escritor, um roteirista e um cineasta: um resultado intermidiático ímpar, que se duplica quando feito para a sétima arte.

De forma a elucidar uma face ainda não explorada dessa colaboração, boa parte da pesquisa empírica realizada concentrou-se nos roteiros produzidos pelos dois artistas, assim como ela permitiu uma porta de entrada para revisar suas colaborações. E foi justamente esse contato mais direto com o roteiro que possibilitou dois movimentos. Há, de um lado, a percepção de que o roteiro, seja em Handke, seja em Wenders, funciona como um ensaio, uma conversa íntima entre a escrita e a imagem, que escreve para encontrar a imagem (internamente) e filma para desvelar a escrita (de forma objetiva, autônoma). Essa ênfase do roteiro como um ensaio, no diálogo e na colaboração também permitiu uma análise mais

concentrada no processo, nas formas de transição, do que propriamente na análise da obra, nos diálogos entre textos e mídias que o ponto de vista do roteiro permite salientar. Por outro lado, foi a própria escolha preliminar da colaboração – assim como o resultado da pesquisa – que permitiu extravasá-la, viajar um pouco antes e vislumbrar os desdobramentos temáticos da parceria. De alguma maneira, a pesquisa acabou privilegiando a obra de Handke à de Wenders pelo simples fato de o escritor austríaco ter-se aproximado e ter desenvolvido aspectos mais próximos aos temas que julgamos relevantes. Assim, as peças, os romances, os roteiros e os filmes de Handke (e, claro, também os de Wenders), serão nossos principais guias para flertarmos com esses refúgios, essas transformações, e as metamorfoses entre a palavra e a imagem, a literatura e o cinema.

A presente tese está dividida em seis capítulos que, não por acaso, dialogam, ainda que tangencialmente, com as fases da carreira literária e cinematográfica de Handke. Primeiramente, antes de entrar na pesquisa em si, abordaremos, na próxima seção desta introdução, uma revisão bibliográfica, mais atualizada, desde os anos 2000, que abordou a parceria e a colaboração entre Handke e Wenders. Como um desdobramento imediato desses apontamentos, também flertaremos com as nossas escolhas metodológicas, passando assim pelo debate entre intertextualidade, intermedialidade[12] e teoria da mídia alemã. Por isso, faremos um breve panorama dos *Screenwriting Studies* na terceira seção desta apresentação, para cotejar como as produções acadêmicas internacionais mais recentes sobre o roteiro lidam com o nosso recorte temático, teórico e metodológico.

Por fim, alcançaremos a temática da *ekphrasis e da escrita*, quando defronte de um contexto de *era das mídias*, como conceitos que permearão e mesmo costurarão, discretamente, a maioria dos capítulos. Nossa aproximação à *ekphrasis* surgiu a partir do contato mais direto com a obra de Peter Handke, sobretudo a partir da leitura mais detalhada do ensaio *Die Lehre de Sainte-Victoire*, no qual Handke descreve sua viagem à Aix-en-Provence para lá flertar mais diretamente com as pinturas de Paul Cézanne. Num olhar mais

---

[12] Sobre a diferença entre intermedialidade e intertextualidade nos alinhamos à distinção feita por Adalberto Müller, na qual ele afirma: “No que concerne ao domínio da intertextualidade, a diferença dos estudos de intermedialidade está, ao meu ver, relacionada a uma mudança de paradigma importante nos últimos anos. O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente do pensamento, sobretudo francês, derivado da Linguística saussureana, em que o paradigma central é a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso, o texto. Trata-se, a meu ver, de um paradigma essencialmente ligado a questões de linguagem, quando não à cultura do livro. Ora, para a teoria da mídia, o livro – e consequentemente tudo o que a ele se relaciona, inclusive a literatura – é apenas uma etapa da história das mídias. Dentro desse paradigma, nem o livro, e, o que é mais, nem a linguagem (nem o *linguistic turn* da filosofia de Heidegger ou de Wittgenstein), ocupam um lugar central.” (MULLER, 2012, p.169 – 170). Aqui também nos alinhamos à tradução do termo intermedial, o qual enfatiza a mediação de linguagens e de mídias. Sobre o termo também ver o verbete de intermedialidade no dicionário de comunicação. Ver (MARCONDES FILHO, 2009).

detido, poderemos perceber que essa descrição “verbal de obras visuais” (HEFFERNAN, 2004), como a *ekphrasis* é tradicionalmente conceituada, já estava presente desde as suas primeiras peças teatrais, e também nos seus filmes e romances. É a partir dessa constatação que nos permitiremos extravasar o conceito de *ekphrasis*, que, curiosamente, é pouco abordado nos estudos de cinema. De certa forma, também aproximamos a problemática do roteiro à forma que a relação entre palavra e imagem anuncia-se e desdobra-se pela *ekphrasis* e, nesse sentido, vislumbramos, ao longo da tese, *ekphrasis* literárias, nas artes visuais e no cinema; *ekphrasis*, enfim, que ora flertam diretamente com mídias e ora refutam as mídias contemporâneas, buscando um refúgio em tradições greco-romanas.

Mais concentrados na produção literária e cinematográfica dos anos trinta aos anos cinquenta, os dois primeiros capítulos visam justamente esboçar a genealogia histórica que ganhou o principal foco das linhas desta introdução. A nossa ênfase literária no roteiro conduziu-nos a pesquisar algumas relações históricas, ora práticas, ora mais circunstanciais, entre o escritor e o cinema (como linguagem); entre o escritor e a indústria cinematográfica, como ambiente que permitiria viabilizar as filmagens dos roteiros. Em linhas gerais, os capítulos acabarão refletindo diferentes momentos e instantes desse diálogo e traçarão um percurso que vai da UFA do cinema mudo, passa pelo cinema clássico Hollywodiano, flerta com o contexto do cinema de autor na Europa pós-guerra, e deságua, sem anacronismo, no instante em que a televisão procura autores e escritores para obter legitimidade – e, assim, chega-se à Handke e ao cinema novo alemão. Por ser genealógico, esse percurso não fará, obviamente, nenhuma análise mais precisa, monográfica ou detalhada dos escritores que salientaremos. Nosso objetivo será sempre perpassar nesses instantes de refúgio. Dessa forma, o capítulo *As letras exiladas: Brecht, Fitzgerald e rastros de escritores-roteiristas nos anos 30* acompanhará tanto o percurso de Bertolt Brecht, centrado na polêmica da adaptação d’A Ópera dos três vinténs (*Dreigroschenoper*), como vai trazer à tona as tentativas e teimosias cinematográficas de F. Scott Fitzgerald. Em ambos os casos, seja em Brecht, seja em Fitzgerald, passaremos por temas como o exílio, a busca por uma dramaturgia cinematográfica, o fracasso, a resignação, o valor – como um mote da escrita e da dramaturgia, e a melancolia. Como é relativamente difundido, esses dois escritores tiveram uma relação tensa com a indústria cinematográfica e apenas de uma forma indireta viram as suas ideias transpostas para as telas. É dentro desse percurso histórico que decidimos compartilhar alguns dos roteiros não filmados (e apenas ocasionalmente publicados) para um desdobramento da parte final do capítulo.

No segundo capítulo, nomeado como *Escritor_s de óculos escuros: a literatura entre*

roteiros e filmes na Europa pós-guerra, faremos, de forma mais detida, uma análise sobre os compartilhamentos dos projetos estéticos entre os escritores europeus, modernos e dos anos cinquenta com a onda dos jovens cineastas que ascendiam na aurora das novas ondas do cinema, ou do cinema de autor. Nosso ponto de corte incide sobre as passagens de escritores a roteiristas e, consequentemente, de roteiristas a diretores das suas obras. Mais do que um diálogo analítico entre literatura e cinema, perceberemos como há, em termos práticos e geracionais, uma fronteira que é ultrapassada. Escritores como Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras, Peter Weiss e Georges Peréc optam por escrever diretamente com a câmera. Embora, tanto em termos literários como cinematográficos, esse grupo de escritores apresente pouca afinidade entre si, eles possuem uma inquietação comum, que, conforme nossa leitura, revela um anseio de refúgio dos claustros literários.

A escolha por um grupo e pelo número de seis escritores também não é casual. Na bibliografia acadêmica, todos esses escritores já tiveram uma quantidade considerável de trabalhos monográficos, que acabam analisando, individualmente, seus anseios cinematográficos. Mais discreta e tênue, contudo, a nossa abordagem vai privilegiar os impasses e as respostas geracionais, em grupo, dentro do contexto estético e histórico desses escritores – e é nesse sentido de ressaltar como, pelo refúgio cinematográfico, eles caminharam sobre o mesmo chão histórico que se esboça uma possível contribuição. Além do refúgio, proporemos três aspectos para agregar o trabalho deles: o primeiro é justamente a relação entre a escrita e as mídias; o segundo, a importância que a locação exerce nos seus filmes (e também livros) – e a locação, aqui, ganha uma conotação direta, com a câmera, com a cena, o espaço, a cidade, as paisagens, uma conotação que também revela alguns dos limites expressivos da literatura; e, por fim, salientaremos uma passagem da atuação do escritor como intelectual para o escritor performático e, como nessa guinada, o cinema desempenha um papel de destaque.

O terceiro capítulo da tese será exclusivamente centrado na produção da primeira fase de Peter Handke. Com o título de *Peter Handke: a trans-formação entre traduções midiáticas*, mostraremos como os primeiros romances, ensaios, peças e filmes de Handke dialogam com as experimentações dos escritores-roteiristas-cineastas analisados nos dois capítulos anteriores. Em alguma medida, Handke pode ser considerado um herdeiro direto dessas experimentações, e, como um jovem escritor, é com essa tradição do *nouveau-roman* ou do cinema de autor, nesse contexto bem específico da cena literária e cinematográfica europeia no pós-guerra, que o permite erguer-se e formar-se, como autor, por dentro desse

projeto e dessa tradição. Como pano de fundo à formação flertaremos com aspectos diversos do *Bildungsroman* e perceberemos como, as mídias, na leitura de Handke, desempenham um papel na transformação do escritor ou de metamorfose entre a escrita e a imagem. Nesse recorte, o capítulo passará por livros como *Breve carta, longo adeus*, os filmes *Movimento em Falso* (1975), *A mulher canhota* (1978) e *Das Mal des Todes* (1985). Paralelamente faremos uma apresentação da carreira cinematográfica de Handke – composta por quatro filmes dirigidos por ele e um roteiro ainda inédito. Nesse flerte com o cinema, juntamente com suas experiências como roteirista e as suas colaborações com Wenders, delinearemos três gestos distintos, como a livre criação cinematográfica, a autotradução como *autopoiesis*, e a recriação e recombinação como uma via de mão dupla, que precisa ir ao filme para descobrir o livro e voltar ao livro para reinventar o filme. Em todos esses instantes, descobriremos tanto remedialidades como refúgios específicos que serão devidamente ressaltados ao longo do capítulo.

O quarto capítulo aborda diretamente o tema da colaboração entre Handke e Wenders. Nessas linhas, analisaremos a amizade estética entre os dois artistas, as formas de diálogos, os processos de roteirização, assim como uma mútua influência das duas linguagens em ambas as obras. Todavia, um olhar minucioso perceberá como, seja em termos biográficos, seja em aspectos estéticos, o diálogo entre Handke e Wenders é permeado pela discrição, por uma mútua admiração que também preserva a distância, a contenção das emoções e os caminhos individuais. É dentro dessa constatação que o capítulo *O silêncio dos amigos: discrição e a descrição entre Handke e Wenders* percorrerá os rastros dessa colaboração. Desde o primeiro encontro cinematográfico de Handke e Wenders até nos seus diálogos mais recentes, há uma forma de comunicação estética permeada pelo silêncio, como uma potência imagética, e pelos arranjos sonoros, como uma forma de sublimar o verbo para, mudo, dizer, pelo afeto cinematográfico, algo que está latente na imagem, mas que não carece de fala mais explícita. O cerne do capítulo, nessa linha, retornará sobre a temática da fala e do silêncio permeado pela *ekphrasis*. Fará uma breve revisão do silêncio no teatro e na prosa de Beckett e Handke e culminará na elaboração do roteiro de *Asas do Desejo*, com ênfase na pesquisa do roteiro original, escrito por Wenders (que quase não possuía falas), assim como na elaboração das mais de quarenta páginas de versos e declamações, que compõem a participação de Handke no filme e fazem parte do material levantado pela pesquisa.

Os dois capítulos finais da tese dissolverão parte dos conceitos abordados pela *ekphrasis* e a tensão entre as paisagens e os arquivos. Mais uma vez, tencionaremos as expressões verbais com as visuais e, entre paisagens ou entre arquivos, nosso objetivo é

vislumbrar instantes poéticos de transição e metamorfose. No capítulo seis, intitulado de *Um travelling de letras: as paisagens entre filmes e romances alemães,* faremos uma breve genealogia dessa estética das paisagens na literatura e no cinema alemão, onde a deriva, o movimento e as viagens ganham desdobramentos visuais extremamente aguçados. Seja em Handke, em Wenders ou em boa parte dos diretores do cinema novo alemão (como, por exemplo, Werner Herzog, Hans-Jünger Syberberg e Straub-Huillet), percebem-se gestos constantes de compor narrativas e formas visuais inspirados na tradição das paisagens. Nesse recorte de uma tradição alemã das paisagens, o capítulo priorizará diferenças e sutilezas, intervalos, permanências e diálogos entre paisagens, que serão friccionadas e justapostas. Mais uma vez, será a produção de Handke, sobretudo a partir do final dos anos setenta, que nos guiará, quando ela é claramente influenciada pela filosofia estética de Martin Heidegger. Em foco, flertaremos com as paisagens presentes na sua tetralogia (composta *Über die Dörfer*, *Kindergeschichte*, *Die Lehrer die Saint-Victoire*, e *Langsame Heimkehr*), e também no importante romance *A repetição (Die Wiederholung).*

Numa vertente teórica bem distinta das paisagens, o encontro do surgimento do tema dos arquivos foi um tanto inevitável. Dois dos nossos principais achados da pesquisa nos conduziram a esse debate. Houve, primeiramente, o encontro do roteiro de *Langsame Heimkher*, escrito em 1982 diretamente por Wenders, sem a participação de Handke e sem nenhuma análise acadêmica sobre esse fato. De certa forma, o roteiro aponta para essa guinada mais consciente de uma estética das paisagens na obra do diretor. Foi a partir dessas constatações que surgiu a necessidade de compreender, por um lado, o roteiro como um arquivo bem específico, o qual, na linha desenvolvida por Derrida, não gera um arquiarquivo, já que ainda estaria tropegamente institucionalizado. Por outro lado, estabeleceu-se uma dualidade tensa, dialética, entre o arquivo visual (e aqui nos estudos de cinema o arquivo cinematográfico ainda seria prioritariamente vinculado ao acontecimento e à tomada) e o arquivo escrito, que paradoxalmente, vislumbra e incita a gerar uma imagem técnica, tal como é o caso do roteiro.

Embora esse seja o pano de fundo das linhas finais da tese, o capítulo *As espirais dos arquivos: Langsame Heimkehr, Casting a glance e Kali* será sobretudo descritivo do roteiro de Wenders, da sua única direção teatral (ocorrida em Salzburg em 1981) e diretamente relacionada ao projeto do filme (que teria o Alaska como locação), assim como uma breve análise do roteiro de *Kali*, último projeto de filme de Handke, que também continua inédito. Como um apêndice desse capítulo e de todo esse debate, tornou-se inevitável estabelecer uma recapitulação, um aprofundamento e uma problematização dos diversos roteiros inéditos com

os quais nos deparamos na pesquisa e que serão anunciados nos capítulos anteriores a este. Roteiros inéditos (não filmados e mal publicados) de Brecht, Fitzgerald, Handke e Wenders nos conduziram a insinuar uma possível história espectral do cinema, em geral, e alemão, em particular, mais adiante, das histórias do cinema que estão presentes nos roteiros e que não alcançam as telas. Inspirado pelos trabalhos de Roger Chartier, o apêndice do capítulo fará um contraste entre as formas históricas de valorização e publicação do roteiro e do texto teatral.

O capítulo final, portanto, segue adiante no debate das paisagens e dos arquivos dentro do recorte levantado por Handke e Wenders. A partir dessas obras remotas, interagiremos tanto com a *Land Art* e com as reflexões de Michel de Certeau, quanto pela obra *Casting a Glance*, de James Benning, na qual o próprio filme duplica-se entre o arquivo e a paisagem da *Spiral Jetty*, de Robert Smtihson. Aqui sairemos de uma perspectiva antropocêntrica das paisagens, influenciada por Heidegger, para perceber, com mais detalhe, uma filosofia estética da matéria e dos organismos, no qual o olhar humano é um olhar intruso. Extremamente formal, o filme de Benning instala a câmera entre a descrição e a inscrição, o acontecimento e a magia do olhar, entre e a geologia, a topografia e paleontologia, que, de acordo com as teorias de Zielenski (2008), vislumbram um tempo profundo onde a própria matéria desdobra-se, midiaticamente, numa arqueologia das mídias que não acontecem por configurações midiáticas. Esse amálgama de temas e percepções nos permitirá deslindar as influências, as descontinuidades e os rompimentos das paisagens de Wenders e Handke nas estéticas de paisagens mais recentes.

Revisão bibliográfica: a colaboração entre Peter Handke e Wim Wenders.

Entre os livros (e as teses) mais recentes e completos que abordam a parceria entre Peter Handke e Wim Wenders, destacamos os seguintes: *Mit den augen des richtigen Wortens: Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes,* de autoria de Carlo Aventi (2002); *Wim Wenders' Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes*, de Simone Malaguti (2008); e *Wim Wenders and Peter Handke: collaboration, adaptation and recomposition* de Martin Brady e Joanne Leal (2012). Num olhar conjunto e comparativo, os três trabalhos são complementares e dialogam sobretudo com a tradição de estudos da adaptação, as teorias e as metodologias da intermedialidade (de forma bem marcada no caso de Malaguti) e a ênfase na parceria bastante presente na análise de Brady e Leal, a qual se revela como o mais abrangente e completo trabalho sobre a produção comum dos dois artistas. Por fim, também faremos uma sucinta apresentação do livro *Der Geruch der Filme: Peter Handke und das Kino*, de Lothar Struck, que, lançado no final de 2013, faz uma retrospectiva inédita dos trabalhos cinematográficos de Handke, incluindo filmes, roteiros, entrevistas, pontos de vista e uma interessante síntese da rápida experiência desse escritor como crítico de cinema. Antes de compartilhar esta leitura crítica sobre esses trabalhos, assim como a nossa linha de contribuição, é preciso descrevê-los, ainda que brevemente.

a) *Mit den augen des richtigen Wortens: Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes,* de Carlo Aventi

O recorte da análise de Carlo Aventi concentra-se nas questões sobre a percepção e a comunicação na literatura de Handke e nos filmes de Wenders, assim como na produção compartilhada dos dois artistas. Nesse escopo temático, Aventi analisa aspectos e preocupações conciliadas entre Handke e Wenders, como a perda da identidade, a obstrução dos sentidos, o fracasso da fala e a influência do ambiente. Nesse espectro, a percepção e a comunicação emergem como atos ambivalentes que tanto denunciam como qualificam o consumo e a recombinação da percepção. Ambos os atos possibilitariam o surgimento de uma transcendência vinda pelo contato direto com as instâncias midiáticas. Aventi também chama a atenção para o aspecto da bricolagem dentro e entre as duas obras, numa acepção que se aproxima bastante das fricções de linguagens e das transposições de fronteiras artísticas e estéticas.

Diante do seu recorte, o autor desse trabalho percebe uma ênfase em aspectos místicos e religiosos, seja em Handke, seja em Wenders, que, por meio da renovação da linguagem, apostam numa unificação do sujeito com o mundo; num sentido de reintegração, de um *religare*, no qual a linguagem integra o sujeito ao mundo material, cotidiano e, simultaneamente, lança-o rumo a uma transcendência estética. Nesse mote interpretativo, tanto a intensidade da percepção como os hiatos da linguagem engendram suas possibilidades de sublimação por meio de uma fé compartilhada, entre o escritor e o cineasta, na qual o lugar da linguagem e a linguagem do lugar seriam seminais (AVENTI, 2002, p.228).

A obra possui o notável mérito de entrar de cabeça na parceria e nos aspectos comuns entre os dois artistas. Bem preciso, e bem escolhido, o rol de temas que transitam entre Handke e Wenders – como a percepção, a comunicação e o misticismo – permite que se destaquem aspectos dispersos nas suas obras individuais e que confluem nos filmes com autoria compartilhada. Há um salutar equilíbrio entre os pesos das obras cinematográficas e literárias. Ambas as linguagens, todavia, são compreendidas como textos que engendram significações e aspectos sensíveis. Nesse cenário, nem o cinema nem a literatura transformam-se em mídias, em linguagens que transpõem mediações, também fluidas, e imprevisíveis. Ancorado em Christian Metz, Aventi acaba propiciando mais uma válida interpretação intertextual (AVENTI, 2002: 215) do que um cotejamento intermedial. Essa ênfase não macula as interessantes conclusões do seu trabalho; mas ela não responde, contudo, ao recorte, às questões e às inquietações propostas por esta tese e que ensaiaremos trilhar. Diante dessas veias interpretativas, o lugar acaba vibrando mais como texto do que como imagem; mais como cartografia do que como um âmbito arquitetônico que envolve o sujeito. Mesmo que o conceito de lugar oscile entre a intensidade da percepção, no âmbito do olhar, e migre entre as feições incompletas da comunicação – o lugar sucumbe a um texto, a uma unidade hermenêutica.

> O objetivo de Handke e Wenders é reconstruir um espaço, no qual e pelo qual sejam novamente possíveis uma percepção e uma comunicação, de fato, autênticas. Nesse espaço – que engloba uma equivalência entre a leitura, a escrita, o espectador e o cineasta – deve ocorrer uma reconciliação entre o homem e o mundo. (AVENTI, 2002, p.223, tradução nossa)

Como já frisamos, não há demérito nessa interpretação, mas ela acaba tratando mais do conceito do olhar do que explorando o terreno pantanoso das formas de olhar, como uma experiência de imersão e dissolução do sujeito. Por isso a nossa ênfase aposta mais precisamente na *ekphrasis* do que na dinâmica entre percepção e comunicação, já que essa tradição está presente nas obras individuais e comuns de Handke e Wenders e não busca

compreender as palavras por conceitos imagéticos tampouco simplesmente reverter os fenômenos do olhar aos miasmas interpretativos do mundo das letras. A *ekphrasis* lida diretamente com trânsitos, transcendências de fronteiras, de sensações, de tradições e de linguagens – o que já engloba e complexifica os conceitos escolhidos por Aventi[13].

Por outro lado, Aventi foi o único desses autores que, ao comentar a colaboração entre Handke e Wenders, faz uma alusão a outros escritores-roteiristas. No início do seu segundo capítulo, ele cita o envolvimento de Günter Grass na adaptação de *O Tambor* (1979), os trabalhos dos escritores como Carl Zuckmayer com o cinema, assim como o envolvimento de William Faulkner e John Dos Passos com Hollywood. A referência de Aventi a essas experiências, contudo, não é apenas restrita a uma nota de rodapé, como também remete a um breve comentário, veloz e *en passant*, sobre um possível histórico desses escritores. O que faremos nestas linhas, e o que nos diferencia diante do lance interpretativo de Aventi é como acabamos transformando uma nota de rodapé numa das principais frentes que coligará os capítulos, as escolhas dos escritores e roteiristas que analisaremos nas próximas linhas.

b) *Wim Wenders' Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes*, de Simone Malaguti.

Curiosamente, Simone Malaguti é uma pesquisadora de origem brasileira que acabou publicando, em alemão, a sua tese sobre a parceria entre Handke e Wenders. Hoje ela atua como professora em Munique, no Ludwig-Maximilians-Universität. Como já adiantamos, seu trabalho é certamente o que lida de forma mais aprofundada com a metodologia da intermedialidade, sobretudo na sua tradição alemã, e o seu cotejamento com a parceria entre Handke e Wenders. Nesse diapasão, Malaguti dá um passo adiante em relação à Aventi ao traçar um caminho direto e explícito entre a intertextualidade e a intermedialidade. Ancorada em autores como Joachim Paech, e Irina Rajewsky, Malaguti realça como esse percurso entre o intertexto e à intermedialidade também grifa os diálogos entre as obras do escritor austríaco e o cineasta alemão. Nesse trânsito, entre as obras e duas tradições acadêmicas, Malaguti chama a atenção para como o pré-texto, o intertexto e as marcas – como sinais ou aparições mais evidentes – podem revelar aspectos importantes da passagem da obra de Peter Handke

---

[13] Embora estejamos cientes que os trabalhos de Christian Metz já façam uma primeira aproximação da semiótica e das imagens cinematográficas, nos alinhamos aqui à crítica de André Parente, na qual os acontecimentos cinematográficos, na esteira de Metz, seriam lidos mais próximos de signos escritos e literários. Ver (PARENTE, 2000). A *ekphrasis*, na nossa opinião, permite compreender os trânsitos entre palavra e imagem ressaltando os seus diálogos e suas diferenças que ocorrem entre mídias, linguagens e obras.

aos filmes comuns e individuais de Wim Wenders.

Nesse recorte e nessa coerente ênfase metodológica, Malaguti complexifica os trabalhos sobre as adaptações literárias, na forma como o pré-texto pode ser visto como o texto de saída – literário ou não – que criará uma relação com a obra vindoura, o filme. O intertexto seria o trabalho de passagem e resultaria na obra a ser analisada. Os elementos que ela chama como *marca* seriam as referências ao intertexto presentes no pré-texto, explícitas ou implícitas ao pré-texto e, por fim, essas referências propiciariam um complexo jogo entre a referencialidade, a comunicatividade, a autorreflexividade, a estruturação e a dialogicidade entre o pré-texto transposto a outra obra (MALGUTI, 2008, p.37). No passo seguinte desta metodologia, e da sua elucidativa síntese dos trabalhos intermediais, Malaguti busca, de um lado, as transferências e as mudanças do pré-texto à obra e, de outro lado, os gestos implícitos e explícitos que ora transferem às referências com sinais claros e ora os tornam mais remotos e abscônditos. É dentro desse quadro comparativo que Malaguti sugere trabalhar com os conceitos de *imitação* e *evocação* – para os casos de transferência – e com a interpretação transformativa assim como a transfiguração, no caso das alterações do pré-texto à nova obra.

> As bases teóricas permitem a distinção de quatro modelos e estratégias de adaptação: a imitação, a transfiguração, a evocação e a transformação interpretativa. Essas, por sua vez, são baseadas em dois fatores: a reação do diretor frente ao texto de saída (posições favoráveis contra negativas) e os rastros literários desses textos de saída no filme (isso no presente, o que não torna explícito o seu motivo). Em seguida, os filmes escolhidos são analisados de forma cronológica, a fim de se verificar qual desses modelos seria o mais adequado. Os quatro modelos são cotejados em conjunto com aspectos estéticos do filme como uma forma de guiar os processos de investigação nesta parte do trabalho. (MALAGUTI, 2008, p.189, tradução nossa).

Malaguti exercita essa metodologia em todas as obras concretas da parceria entre Handke e Wenders, como nos três filmes em que o cineasta contou com a colaboração do escritor austríaco. Contudo, ela também aventura-se mais detidamente em alguns filmes que Wim Wenders dirigiu sozinho, como *Alice nas Cidades* (1974) e *Paris, Texas* (1984), os quais, como ela bem ressalta, revelariam aspectos de transposição, evocação, transformação e transfiguração da obra literária de Handke nas realizações cinematográficas de Wenders. Paralelamente a esses jogos e a essas dinâmicas de transposições entre textos e mídias, Malaguti esforça-se em revelar os aspectos propriamente de linguagem cinematográfica que confluem na obra de Wenders. Assim, ela percebe sobretudo a influência das teorias de André Bazin no trabalho crítico do jovem Wenders e a forma como as questões do cinema impuro acabaram por gerar um recurso estilístico do cineasta alemão. Consequentemente, essa influência de Bazin em Wenders seria notável na ênfase nos planos-sequências assim como

aspectos místicos de redenção da realidade presente sobretudo nas primeiras obras do jovem cineasta.

A pesquisa de Malaguti, em síntese, esgota boa parte das possibilidades de interpretação das adaptações, num sentido mais amplo, ou das influências da literatura de Handke na cinematografia de Wenders. No entanto, é justamente onde reside o seu mérito que o seu limite é revelado. Malaguti exerce um caminho de mão única: de Handke à Wenders, da literatura ao cinema e, assim, interrompe as suas minuciosas análises sem inquietar-se sobre um possível caminho de volta; ou seja, em como as experiências cinematográficas de Wenders poderiam repercutir, num ritmo crescente e cumulativo, nos romances, livros e filmes de Handke. É por isso que frisamos mais um refinamento da temática da adaptação do que os trânsitos entre literatura e cinema (e entre cinema e literatura) que, sobretudo após o cinema moderno e a literatura pós-moderna, geram incessantes percursos de mão dupla, também impuros, também interrompidos e imperfeitos.

Nossa segunda e última revisão crítica à pesquisa de Malaguti enfatiza o aspecto sincrônico de interpretação das obras finais de Wenders. Não há descrédito algum nas escolhas de uma firme metodologia intermedial, dentro do panorama alemão que ela escolheu. Essa aposta metodológica, contudo, acaba por concentrar-se mais nas obras já prontas e acabadas do que nos processos de transformação histórica, nos delineamentos, múltiplos e prenhes de sendas, entre o cinema e a literatura, quando ambos são compreendidos como mídias propriamente históricas. É por isso que optamos tanto por uma ênfase genealógica e, dessa forma, nos aproximamos mais das pesquisas de Kittler, que atualiza a genealogia de Foucault dentro de um panorama midiático (KITTLER, 1985)[14]. Desde o projeto dessa pesquisa de doutorado, a genealogia já estava esboçada e boa parte de nossa ênfase nos capítulos vindouros busca concentrar-se nesses problemas entre as mídias literárias e cinematográficas e como seus trânsitos e seus diálogos estão plenos de percursos históricos.

c) *Wim Wenders and Peter Handke: collaboration, adaptation and recomposition*, de Martin Brady e Joanne Leal.

---

[14] O método de Foucault, centrado em dispositivos e genealogias históricas, foi de seminal influência no trabalho de Kittler. Há, contudo, uma diferença notável. Kittler ressalta como a partir do que ele chama de *a era das mídias*, na passagem do século XVIII ao XIX, e daí em diante, o discurso dessas máquinas tecnológicas afasta-se do discurso vindo do mundo dos livros e cria uma outra rede de discursos que precisaria, inevitavelmente, se debruçar sobre aspectos técnicos e tecnológicos que migraram para as máquinas e mídias, gerando outras lógicas de discursos.

Martin Brady e Joanne Leal elaboraram uma pesquisa bem completa, a qual destaca a colaboração comum dos dois artistas. A investigação, aqui, é feita de forma cronológica e nos auxiliou bastante ao nos guiar por filmes, livros e leituras fundamentais às nossas questões. A escolha por vertentes como a colaboração, a adaptação e a recomposição permitem justamente esses fluxos e refluxos e um jogo múltiplo de convergências entre artes que faz parte das inquietações comuns e individuais de Handke e Wenders. Ao contrário do recorte teórico-metodológico de Malaguti, a opção pela colaboração permite que Handke também seja compreendido como um cineasta que é influenciado por Wim Wenders, tendo, inclusive, alguns filmes por ele produzidos e muitas vezes compartilhando atores, diretores de fotografia e montadores. Apoiado em um vasto material de pesquisa – filmográfico e bibliográfico – Brady e Leal fazem, primeiramente, um detalhado retrospecto dos anos iniciais da carreira de Handke e Wenders, destacando o sucesso precoce do escritor e como houve, naquele instante, uma transferência de *status* da literatura para o cinema que pouco a pouco foi compartilhada no sentido reverso.

Os capítulos do livro analisam os textos paralelos que passam pela filmagem de *O medo do goleiro diante do pênalti* (1971), as influências do cinema no romance de Handke *Breve carta para um longo adeus* e, consequentemente, como ele impactou no filme *Alice nas cidades* (1974), de Wenders. Os capítulos finais resultam em boas leituras, apoiadas por densas reconstruções históricas, dos filmes *Movimento em falso* (1975) e *Asas do desejo* (1986). Cientes de que Handke e Wenders traçaram a mais longa colaboração entre um roteirista e um cineasta, ao menos dentro da história do cinema europeu, Brady e Leal também aventuram-se por essas análises, mostrando como os problemas das relações entre palavra e imagem tornam-se mais presentes na obra comum dos dois, quando Handke assina os roteiros, do que quando Wenders elabora-os sozinho, ou com outros colaboradores, a maior parte dos seus filmes. Distante das preocupações verbais de Handke, Wenders conseguiria tecer filmes mais lacônicos e, às vezes, prenhes de um mistério cativante, o qual parece, inclusive, ser uma inquietação e uma busca similar à dramaturgia de Handke.

Embora seja mais forte como um estudo cinematográfico do que literário, o trabalho de Brady e Leal também não se esquivam de apresentar com justeza parte do panorama literário, alemão e moderno, no qual a obra de Handke se insere. Assim, também leva em consideração, mesmo que *em passant*, a produção cinematográfica do escritor austríaco, com consistentes análise dos seus filmes como *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971), *A mulher canhota* (1978) ou mesmo *A* ausência (1994). Dentro desse escopo, os autores também percebem como há uma temática e uma preocupação recorrente das pelejas entre imagem e

palavra que atravessam Handke e Wenders. E embora analisem como esse jogo ocorre em cada um dos filmes da parceria, não há a preocupação ou a intenção de traçar questões estéticas mais amplas que, talvez, coligassem Handke e Wenders a um profundo panorama de mudanças entre a escrita e a imagem no contexto de uma era das mídias.

Nesse recorte, portanto, o trabalho de Brady e Leal acaba de fato dando o passo adiante que falta à análise de Malaguti; ou seja, a metodologia intermedial torna-se, com eles, de fato múltipla, complexa e busca captar e ressaltar os detalhes das convergências entre as obras. E mesmo que o contexto histórico pulse de forma vibrante ao longo dos documentos levantados pela pesquisa, a história tem como ponto final as obras, os filmes, os livros e, assim, torna-se uma base para explicar ou interpretar as obras. Não há um problema nesse recorte, mas enfatizamos, assim, a diferença entre um relato histórico, que visa fundamentar análises de filme com o fato de partir de filmes para buscar problemas, inquietações e desassossegos propriamente históricos e estéticos.

d) *Der Geruch der Filme: Peter Handke un das Kino,* de Lothar Struck

Curto, sucinto e elucidativo, o recente trabalho de Lothar Struck possui o mérito claro de trazer à tona a obra cinematográfica de Handke que, dentro do cenário dos estudos literários alemães, é sempre ofuscada e muitas vezes desconhecida, mesmo no âmbito das universidades desse país. Struck realiza uma boa síntese cronológica da forma como a aproximação de Handke com o cinema foi além de um mero flerte provisório e tornou-se um gesto constante e recorrente na sua obra literária. Realça como, mesmo dentro do afã monográfico, não se pode compreender a obra cinematográfica de Handke apenas a partir dos seus filmes, mas, assim, compila-se e sintetiza-se uma plêiade de discursos – como críticas, palestras, citações esparsas e romances – e concepções sobre cinema que acabam por reverberar nos filmes e na obra de Handke como um conjunto, que oscila entre a página e a tela. As influências de Straub-Huillet, Ozu, de John Ford e de autores mais contemporâneos como Abbas Kiarostami mostram como Handke tinha e tem no cinema algo mais do que um dilentatismo. A pesquisa de Struck também ressalta a constante má recepção dos filmes no público e na crítica da Alemanha o que, segundo ele, acabaram por afastar, pouco a pouco, o escritor, do seu vínculo com os seus países de origem. Embora completo e importante, esse curto livro de Struck soa como introdutório e não se aventura em levantar questões mais relevantes sobre as relações, por exemplo, entre escritores e cineastas, entre roteiristas e diretores.

# # #

Não há dúvida que boa parte dos resultados da pesquisa que apresentamos foi, direta ou indiretamente, influenciada por essas leituras. Muitos dos filmes, das descobertas e dos arquivos que conseguimos encontrar e aproveitar surgiram tanto por termos voltado às fontes já descobertas por esses autores quanto por termos buscado materiais e caminhos ainda não trilhados. Assim, o cerne da nossa colaboração no debate acadêmico não tecerá mais uma camada interpretativa e hermenêutica, que já é feita, inclusive, entre as leituras desses autores. Nossa ênfase busca traçar questões, problemas, temas e vertentes que ainda não foram cotejados. De forma sucinta, destacamos os três aspectos e grandes campos que, não por acaso, estão expressos no subtítulo da tese e que certamente não foram contemplados nos trabalhos descritos acima. Referimo-nos à temática da e*kphrasis*, do roteiro, e das relações entre os arquivos e as paisagens, o qual será abordado com mais detalhe no capítulo seis.

Embora as ambivalências entre palavras e imagens sejam uma das tônicas comuns nas obras de Handke e Wenders – e nos estudos acadêmicos que interpretam suas obras –, desconhecemos um esforço maior e mais concentrado em transmutar e aproximar esse problema da tradição da *ekphrasis*, que, ao menos nas esteiras da paragone e da *Ut Pictura Poesis*, vem marcando o debate de filosofia estética do Renascimento à era moderna. De maneira imediata, perceberemos como Peter Handke, como um voraz leitor (e tradutor) da literatura greco-romana antiga, foi diretamente influenciado por essa tradição de descrição verbal de uma obra visual. Mais precisamente, as preocupações e as experimentações de Handke buscam reinserir as relações entre *enargeia* e *ekphrasis* – como veremos mais adiante – no seio das heterogeneidades dos textos teatrais, da prosa moderna e das suas relações com mídias mais contemporâneas, como o rádio e o cinema. Pode-se facilmente perceber como os jogos, as ambiguidades e as transformações entre palavra e imagem são, tanto em Handke quanto em Wenders, retrabalhadas e vistas por outros ângulos em cada uma das distintas etapas das suas obras. Mesmo que discreta, esta aposta pela descrição – ou essa alusão à poesia pictórica – permanece, teimosamente, e independe das mudanças de rumos e projetos que passa por seus filmes ou livros. Mesmo que tenha vindo de uma leitura mais detalhada da obra literária de Handke, percebemos como a *ekphrasis* permite trilhar o caminho de um problema estético comum, no qual, entre o lado da expressão verbal e a face do apuro técnico-visual, transfigura um debate clássico ao defrontar-se com a era das mídias.

O roteiro – como nosso segundo tópico de contribuição à essa bibliografia – também

revelou-se por um anseio de obter materiais de fonte primária, tais como os próprios roteiros escritos por Handke ou Wenders, e também de revisar historicamente esses trânsitos entre escritores e filmes, que são captados entre as adaptações e os textos originais. Primeiro, uma constatação: não há, nesses quatro livros que descrevemos, nenhuma menção mais específica a esses materiais, como fidedigna fonte empírica, e o menoscabo pelos roteiros – eis uma das nossas hipóteses mais complexas – é revelador da sua invisibilidade e mesmo parca significância dentro dos estudos cinematográficos (o que é mais grave) entre as pesquisas literárias, o que pode ser lido de modo mais brando. Como bem lembra Jean-Claude Carrière, um dos principais colaboradores da segunda fase de Luis Buñel, roteiros são feitos para desaparecer, para serem jogados no lixo, logo após as filmagens das cenas e, nesse amplo mote difundido no último século, acabam não gerando possibilidade de uma narrativa histórica por meio do seu rico e potente ponto de vista.

Foi diante de tal ausência que, desde o início, esta pesquisa guiou suas formulações por meio do contato direto com os roteiros de Peter Handke e Wim Wenders, privilegiando as etapas anteriores ao filme, assim como os trechos, as cenas, as falas e os diálogos da colaboração que, por motivos diversos, não migraram às telas. O resultado desse engajamento – e das visitas de diversos acervos e arquivos na Alemanha – foi um cotejamento dos roteiros de *A mulher canhota* (capítulo 3) com o filme de Handke, o contato com o primeiro tratamento de *Asas do Desejo* assinado sozinho por Wenders, assim como a exploração das notas que Handke enviou por carta ao diretor para consubstanciar essa parceria (capítulo 4). Embora a presença desses roteiros originais esteja, de maneira difusa, presentes em todos os capítulos, optamos por guiar e concentrar o capítulo final com dois roteiros inéditos. *Langsame Heimkehr*, assinado sozinho por Wenders, é a adaptação de quatro obras de Handke; foi escrito em 1982 e até hoje permanece não filmado. *Kali*, por sua vez, seria o último filme de Handke. No capítulo 6, percorreremos, com mais vagar, esses dois roteiros não filmados.

Screenwriting Studies

Durante a última década, houve, dentro do ambiente acadêmico de língua inglesa, um número crescente de pesquisas, publicações e trabalhos diversos mais especificamente dedicados à historiografia e aos conceitos concernentes aos roteiros e dentro dos estudos de cinema. Embora o campo seja realmente incipiente, ele, aos poucos, consolida-se e hoje já esboça uma série de conceitos mais fundamentais, periodizações razoavelmente consolidadas sobre a história do roteiro, conta com um encontro anual, desde 2007, e um periódico como o *Screenwriting Research Network* (SRN)[15], uma revista acadêmica totalmente dedicada à publicação de artigos que se debruçam sobre análise de roteiros e de obras de roteiristas, com o nome de *Journal of Screenwriting* (ISSN:17597137) e vigente desde 2010, e uma linha editorial bem definida, que organiza, publica e divulga para um público mais amplo os trabalhos mais importantes desse campo, como é o caso da coleção *screen writing studies*, da editora Palgrave.

Durante a pesquisa que por ora introduzimos, a leitura desses trabalhos foi extremamente esclarecedora. Primeiro porque permitiu a constatação de que há, de fato, um campo, possível e extremamente frutífero, de compreensão da história da narrativa do cinema a partir da perspectiva do roteiro. Mais do que reconfortante, tais leituras permitiram que não fosse necessário restabelecer e averiguar os amplos caminhos históricos do roteiro com um esforço fundador, e hercúleo; assim, foi mais proveitoso nos aventurarmos pelos trajetos iniciais que já foram trilhados por esses pesquisadores que abaixo apresentaremos. Diante dessas primeiras periodizações e conceitos mais genéricos, foi possível fazer um recorte específico e apropriado ao nosso objeto de pesquisa. Nossa ênfase nos escritores-roteiristas dos anos trinta aos setenta só foi realmente possível devido aos avanços alcançados por esses trabalhos.

Curiosamente, o cerne desses grupos de pesquisa reside em países como a Inglaterra, a Austrália, e os países do norte da Europa, como Bélgica, Holanda, Alemanha e Finlândias. Por outro lado, os principais autores e teóricos desse novo campo – dentre os quais

---

[15] Em outubro de 2014 o autor destas linhas esteve presente na sétima Screenwriting Research Network, SRN, em Potsdam, na Alemanha, quando apresentou o paper *Langsame Heimkehr: the film that does (not) exist.* Foi interessante perceber como ainda há um campo em formação com muitos painéis mistos, ora com pesquisas mais teóricas, ora com roteiristas compartilhando suas experiências e formulações e, ainda, o interesse de algumas empresas que divulgam *softwares* de edição de roteiros. Embora heterogêneo, há um conjunto de conceitos, metodologias e problemas que são comuns e pensamos que em pouco tempo o esforço coletivo e geracional dessas pesquisas poderá consolidar uma guinada epistemológica na compreensão dos roteiros dentro da história e da teoria do cinema.

destacamos os nomes de Steven Maras, Steven Price e Ian MacDonald – foram exímios em revisar parte da bibliografia já esparsa e presente a, qual, sintomaticamente, é oriunda de pesquisas realizadas em universidades norte-americanas. Embora privilegie a história dos roteiros em Hollywood e nos estúdios europeus, essa revisão bibliográfica, mais atualizada, permitiu compilar os primeiros manuais de roteiro, como é o caso de Epes Winthop Sargent, ainda na segunda década da história do cinema, o surgimento publicações de antologias de roteiros, no auge dos anos sessenta, assim como as pesquisas mais sistemáticas que, dentro do mundo acadêmico, começaram a surgir a partir dos anos oitenta e noventa[16.]

Seminal, os resultados das pesquisas de Janet Staiger sobre o cinema clássico de Hollywood propiciou as diretrizes da primeira periodização da história do roteiro (BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, 1985). Sua divisão do modo de produção – econômico, social e artístico – de Hollywood permitiu um delineamento das práticas, das regras, das convenções e dos formatos de trabalho de criação dramatúrgica dentro dos estúdios próximos a Los Angeles. Nessa linha, dos primórdios a 1960, desenharam-se seis distintas configurações históricas. Haveria, segundo Staiger, no chamado primeiro cinema, 1896-1907, o *Cameram system*; em seguida, inicia-se o *Director system*, de 1907-1909, que se torna mais profissional entre 1909-1914, culminando no *Director-unit system*. A partir de 1914, inicia-se a proeminência do produtor, no modelo *Crentral producer system*, que termina em 1931 e permite, após o advento da tecnologia sonora, o *Producer-Unit system*, indo até 1955. Nos últimos cinco anos da chamada era de ouro de Hollywood, até 1960, consolida-se o *Package-unit system*.

Embora a descrição historiográfica de Staiger culmine com o fim da chamada era de ouro dos estúdios, ela foi essencial para a compreensão dos delineamentos entre os formatos narrativos e as configurações socioeconômicas que atravessaram os estúdios por aquelas décadas. Dos anos sessenta em diante, por exemplo, houve mudanças estruturais que, com o advento da "nova Hollywood" e das universidades de cinema representaram alterações e um diferente mote de profissionalização do roteiro. Surge, de um lado, a figura do roteirista independente dos estúdios ou mesmo autor-roteirista, bem representada pelas trajetórias de Coppola, Scorsese e seus colaboradores mais imediatos, como Paul Schrader (NORMAN, 2008). Simultaneamente, por outro lado, há uma busca por novas formas de produção e de encadeamento narrativo que é notável no início das carreiras de Georges Lucas e Steven Spielberg, onde a dramaturgia fílmica aproxima-se dos três atos, dos personagens com

[16] Para uma síntese das bibliografias e uma primeira história dos manuais de cinema ver (MARAS, 2008) e (PRICE, 2013).

interioridade psicológica e com percursos próximos a uma narrativa mitológica. Esses motes, inclusive, foram utilizados, definidos e disseminados pelos manuais de Syd Field, no final dos anos noventa (PRICE, 2013)[17].

Voltemos, contudo, ao detalhamento da periodização proposta por Staiger, já que é capaz de elucidar sutilezas da forma como o roteiro instalou-se e criou-se diante de uma complexa rede de discursos. Em cada um desses momentos, as formas de escritura do roteiro ora são mais presentes, ora, como no *Cameraman system* (a qual pressupõe o entrelaçamento individual entre o sujeito que filma o que escreve e o que dirige) tendem a desaparecer. De forma a aproximar esse recorte temporal às práticas efetivas de roteirização em Hollywood, Steven Maras ressalta três instantes distintos. O primeiro acena para uma crescente institucionalização da prática cinematográfica que, como se percebe, ocorre a partir de 1907 (MARAS, 2009, p.16). Em seguida, há, de fato, o surgimento do roteiro, próximo ao formato que hoje conhecemos, até tornar-se um valioso instrumento de planejamento industrial enfaticamente apreciado pelos produtores e outros executivos dos estúdios. O terceiro e último instante é um claro desdobramento do segundo, quando o roteiro de fato torna-se a peça central de planejamento dos custos e riscos da produção. É o chamado roteiro *blueprint* e, segundo os rígidos ditames do estúdio, deveria ser filmado exatamente como estava expresso e previsto no roteiro. No modelo do *blueprint*, os departamentos de roteiros ganham maior relevância, uma árdua metodologia e divisão de trabalho e, como veremos no capítulo 2 – a partir da experiência de F. S. Fitzgerald em Hollywood e do seu retrato de Irwing Thalberg –, buscam uma aproximação bem específica e pragmática com a literatura norte-americana contemporânea a esses modelos.

Indo um pouco além dessa primeira periodização de Staiger, Steven Maras e Steven Price salientam algumas nuances, certas sutilezas e, paulatinamente, começam a sair de uma análise centrada exclusivamente na experiência de Hollywood. Maras, por exemplo, ressalta como os conceitos de *concepção* e *realização* do filme permitiriam um maior detalhamento das formas de práticas de roteiro dentro daqueles instantes. Assim, existiriam instantes em que haveria uma fronteira menor entre a *concepção* e a *realização*, como ocorreu no primeiro cinema, nas práticas próximas entre a escrita e a direção do cinema moderno, com ênfase nas experiências europeias, da nova Hollywood e dos cinemas novos do mundo inteiro[18], e como

---

[17] Além do modelo dos roteiristas *free-lancer*, que coliga o fim da era de ouro dos estúdios aos nossos dias, Steven Price salienta como dos anos 2000 em diante emerge o modelo do roteiro para captação de recursos e como essa tônica criou uma rede internacional de fundos, seminários, supervisões e orientações de projetos, no formato de Sundance, que muda, inclusive, a forma de escrita e da narrativa do roteiro. Ver (PRICE, 2013: 220).

[18] Esse contexto de um menor distanciamento entre a concepção e a prática, por exemplo, estará presente no

acontece atualmente, sendo uma prática comum em alguns coletivos contemporâneos mundo afora. Por outro lado, a história e a prática dos estúdios de Hollywood estabeleceu uma paulatina separação entre a *concepção* dramática e narrativa do filme, na etapa do roteiro no formato *blueprint*, e o seu instante de filmagem e edição. Esse modelo revela-se contínuo e renovável na maior parte das formas de roteirização, por exemplo, que perpassam a televisão, as séries de TV mais contemporâneas, algumas formas de animação, assim como os roteiros que criam ambientes de imersão em realidades virtuais, como os videogames, em que a programação, em detrimento das "filmagens", revela-se como um instante bastante distante da criação dramatúrgica.

Embora esses conceitos e essas periodizações ainda sejam, aqui, apresentadas de forma geral e sem maiores (e necessários) detalhamentos, elas já nos encaminham para uma compreensão múltipla das práticas dos roteiros ao longo do século XX, indo além do perigo, constantemente disseminado e reproduzido pelos "manuais", de uma naturalização a-histórica dos roteiros. Nessa seara, trata-se de um esforço que não busca difundir regras e princípios genéricos para reproduzir padrões dramáticos mais eficientes, mas, ao contrário, concentra-se em deslindar os diálogos entre a narrativa e as práticas de roteiro nas suas minúcias, no seu dia a dia, e como elas mesmas podem ajudar a perceber formas de historização que impulsionem a uma efetiva autonomia entre a escrita e a narrativa e, daí em diante, inventam-se outras experimentações. Ao resgatar os trabalhos de Staiger e Maras, Steven Price também percebe sete distintas terminologias utilizadas para significar o que hoje chamamos simplesmente como roteiro. Esses formatos e padrões de textos influenciam e conformam a nossa compreensão da história do roteiro. O primeiro termo a ser destacado é o *photoplay* e foi diretamente inspirado nos manuais e nas especulações teóricas de Epes Winthop Sargent, que apostava sobretudo numa autonomia da escrita para a imagem, a qual seria extremamente apropriada para o cinema mudo[19]. Salienta-se, aqui, que as indicações de dramaturgia ao *photoplay* tampouco seriam restritas às palavras no papel e também incentivavam uma escritura holista, que fosse à cena e à moviola.

No segundo instante, no advento do chamado *Director system*, surge a sinopse, que seria uma forma de escrita extremamente sucinta, entre três e oito mil palavras, contendo o

---

segundo capítulo da tese, quando analisaremos as obras cinematográficas de Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Peter Weiss Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini e Georges Pérec. Esse panorama, em alguma medida, também migra para a obra de Peter Handke, que aparecerá com maior clareza a partir do capítulo seis.

[19] Embora não tenham mais novas edições lançadas, as interessantíssimas reflexões de Sargent já estão em domínio público e podem ser verificadas no seguinte link: https://archive.org/details/artphotoplaymak00freegoog.

resumo da história do filme, de forma a guiar os trabalhos dentro do estúdio e pela equipe. O terceiro instante e modo de roteirização seria o famigerado *scenario* que, primando pela *continuidade* do filme, se esforçaria em construir situações, mais imaginárias, e, aos poucos, organizaria a narrativa numa série de eventos concatenados. Mais polêmico, o termo *continuidade*, que é o quarto de acordo com a cronologia e os destaques de Price, significou tanto um aspecto dramático do texto, que seria escrito já por um escritor considerado mais "sério", como uma possível modificação no *scenario* recebido, o qual indicaria a dramaturgia textual necessária às etapas das filmagens (PRICE, 2013, p.14). O quinto termo a ser pinçado das práticas históricas de roteiro é *tratamento*, que Francis Marion, uma das principais mulheres roteiristas do cinema mudo norte-americano, compreendia como sendo um instante intermediário entre a história do filme e a continuidade. Apenas relativamente recente, a partir dos anos sessenta e setenta, é que o termo *Screenplay* é adotado como uma terminologia comum, embora ele já surgisse separado como *Screen Play* ainda em 1916. No entanto, foi no período moderno que o *Screenplay*, num novo vocábulo, passou a significar uma etapa única, isolada, que não se envolve diretamente com as filmagens. Por outro lado, o sétimo e último termo destacado, *Shooting script*, sugeriria justamente as ações e as organizações já totalmente prontas e acessíveis às filmagens[20].

Paulatinamente, entre periodizações, formas de concepção e execução e distintas terminologias, o fenômeno e as práticas de escritura para as telas passam a obter uma visibilidade e presença concreta em estudos de cinema e outras pesquisas acadêmicas similares. Na síntese e na conclusão da sua história sobre o roteiro, Steven Price propõe que compreendamos a escrita para filmes como um texto modular, que varia, adequa-se e, principalmente adapta-se ao novos modelos e formatos, industrias e ou de imersão criativa (PRICE, 2013, p.236). Embora haja constantes convenções, o roteiro – como forma, prática e história – também cria um interessante espaço de inovação, propiciando incessantes rearranjos. Foram esses, por exemplo, os espaços criados por roteiristas da nova Hollywood que, na esteira dos roteiristas e autores independentes, trouxeram da França o formato do roteiro da *master-scene* (que opta por descrever a cena como um bloco dramático em vez de recortá-lo visualmente), mais literário, mais aberto aos comentários. Por outro lado, foi essa autonomia do roteirista que criou o espaço para o surgimento dos manuais de roteiro de Syd Field, a partir de 1979, com os quais os três atos, a trajetória mitológica do protagonista e a

[20] Mesmo que ainda centrada em Hollywood o rol das terminologias e da pesquisa de Price também inclui as práticas de roteiro na Europa, com ênfase em países como a Inglaterra; a Alemanha e a Rússia durante o cinema mudo; a França, a Itália e a Suécia durante o cinema moderno, compartilhando, assim, uma interessante análise

interioridade psicológica do personagem transformam-se em combinações naturalizadas e amplamente aproveitadas por novas convenções, novos formatos e novos contratados com, consequentemente, um novo instante na história dos estúdios e conlgomerados de mídia nos Estados Unidos.

Existem algumas consequências extremamente interessantes que são decorrentes dessa compreensão do roteiro como um texto modular, com as quais, de forma discreta, Steven Price propõe uma instigante concepção teórico-metodológica, a qual revisa aspectos dos estudos de cinema e dos estudos de adaptação. O método da análise de filmes é, obviamente, o primeiro ponto a ser atingido. Se a ênfase da interpretação da história do cinema, de filmes ou de autores privilegia o "acontecimento fílmico", durante o cerne da experiência cinematográfica ou audiovisual, o ponto de vista do roteiro (ou de outros estágios preparatórios à filmagem) também propiciaria uma quebra de unicidade nesses lances interpretativos. De forma recorrente, por exemplo, Price recorre aos roteiros de obras consagradas – como *Cidadão Kane*, *Sunset Boulevard*, *Bonnie e Clyde* e *Easy Rider*, entre outros, para dali, a partir dessa análise, textual e empírica, deslindar aspectos estéticos relevantes e que não migraram para o filme. Há, nesse cotejamento, uma outra relação entre texto e jogo hermenêutico, na qual o filme na tela não é considerado como o texto final, mas como um texto outro, ou mesmo uma adaptação do roteiro. Ainda nesta seção voltaremos com mais atenção a esse tópico – do roteiro e do filme como textos – e boa parte do capítulo seis destina-se à análise dessas nuances. Contudo, ao ser um texto dramático acabado, o roteiro pode, discretamente, criar uma crise de paradigma frente à unicidade de leitura da interpretação textual do filme enquanto circunscrito à tela. Há entre o papel e a tela – da tela aos textos (críticos ou acadêmicos) – mais mediações do que supomos.

A consequência imediata dessa compreensão do roteiro como um pré-texto à mídia fílmica também engendra uma camada intermediária e condicionante à adaptação, por exemplo, de obras literárias. Nesse ponto de vista, a análise direta de roteiros de adaptações de romances, ou de outros gêneros literários, é capaz de iluminar aspectos que foram decisivos para as ideias e os conceitos que guiaram as adaptações e as filmagens[21]. De texto a texto, dos textos literários aos textos do roteiro – que são textos que não querem mais ser textos – a análise permite realmente o cotejamento de uma tradução com códigos similares

---

[21] Na última SRN houve a apresentação do paper *Firts person narration in the adaptation process* sobre a adaptação de *O lobo de wall street*, recente filme de Martin Scorsese. A pesquisadora Ann Igelstrom, que foi orientanda de doutorado de Steven Price, realizou análise detalhada das escolhas de voz over que foram do romance ao roteiro e como houve uma terceira tradução no instante da filmagem.

que anunciam as etapas e as passagens, mais sutis e evidentes, da intermedialidade do roteiro ao filme. Ao fim e ao cabo, as preocupações teórico-metodológicas mais latentes aos *screenwriting studies* tornam possível compreender um roteiro *explícito*, de torná-lo material, visível e de transformá-lo numa etapa de relevância dramática e narrativa que não pode ser suprimida do jeito que vem sendo. Os estudos com foco na análise fílmica, por outro lado, ensaiam, nos seus jogos interpretativos, em deslindar um roteiro *implícito*, o qual surge entre ilações frente ao material final do filme que buscam captar, de forma um tanto volátil e mística, os principais aspectos das decisões dramáticas.

O maior problema de apostar num roteiro implícito ao filme – que é uma prática, inclusive, seguida por boa parte dos autores dos manuais de roteiro[22] – consiste tanto em desconsiderar os instantes da montagem como em negligenciar a autonomia das decisões dramatúrgicas que estão no texto e podem ou não migrar ao filme. O cerne do esforço dos estudos de roteiro está em ir além da metáfora do *blueprint*, a qual tende a limitar ao roteiro a uma cópia do filme – na compreensão, mais restrita, de que deve-se filmar como está escrito. Assim, a imagem na tela seria uma mera cópia e fidelíssima tradução do que estaria no roteiro, o que tornaria desnecessário retornar ao texto, ao roteiro e às formulações dramatúrgicas que ainda estão na página. Um tanto hercúleo, o esforço dos *screenwriting studies* está em enfatizar certa autonomia – textual, dramática e ontológica – do roteiro, seja na sua contribuição à análise fílmica, seja na sua colaboração à história do cinema, tanto na sua vertente cronológica quanto nos acontecimentos de força genealógica.

Para além da adaptação, a segunda crise que vale destacar seria a da unicidade da autoria associada à encenação. Sabe-se, desde os anos setenta, que houve a construção de um primeiro cânone no cinema concentrado prioritariamente nos diretores em detrimento de outros aspectos, seja de ordem estética, seja de fenômenos da complexa forma de inscrição autoral ou de sentido inerente ao cinema. O primeiro aspecto a ser considerado é que a própria *nouvelle vague*, de onde veio a "política dos autores", não pregava uma anulação da autoria do roteirista, por si, mas uma forma de diálogo com a literatura que também levasse em conta aspectos da linguagem cinematográfica (DeBAECQUE, 2011; MARAS, 2008). O mote da união entre o roteirista e o diretor reivindica tanto um afã de independência política em relação ao diretor como uma forma de escrita estética que visasse uma maior aproximação entre os instantes da concepção dramatúrgica e os da realização da obra, no instante da filmagem. Trata-se, na nossa leitura, de uma inquietação de combinar a escritura literária com

---

[22] Para um bom exemplo de um manual de roteiro embasado na análise fílmica ver (CANNITO, 2009)

a linguagem da imagem, dos sons e das mídias que convergem no cinema. Ao deixar de ser estritamente literária, a escrita com a câmera multiplica-se e condenaria, sim, o escritor restringindo-o ao gabinete, aos livros e outros vícios de uma literatura previamente tida como de qualidade.

No entanto, mesmo complexificando esse panorama de surgimento do autor cinematográfico, o efeito da reconstrução histórica do cinema foi bem maior do que o imaginado. É nesse sentido que uma parte dos *screenwritings studies*, por exemplo, esmera-se em descobrir e reconstruir nomes, artistas, roteiristas que podem ser lidos como autores da história do cinema. Um dos ensaios mais antigos e polêmicos de Pauline Kael, por exemplo, a despeito das injustiças frente a Orson Welles e das recentes (à época) descobertas sobre plágio da crítica norte-americana, acabou por chamar a atenção à obra de Herman Mankiewicz, que foi autor de inúmeras comédias nos anos trinta. Um retrospecto na Alemanha de Weimar, num outro exemplo tomado ao acaso, nos conduz ao autor Carl Mayer, cujos roteiros – que eram lidos, publicados e divulgados – levaram à empolgação de Lotte Eisner, a perceber, na sua concisão poética e dramatúrgica, uma influência, entre seus trinta e seis roteiros, que permeou diretores como Murnau, Karl Freund, Walter Rutmann, e Robert Wiene (para quem criou o doutor Caligari). Foi entre esses diretores que Mayer teceu elementos visuais e cênicos decisivos para a estética do cinema expressionista. Algo semelhante pode ser notado na contribuição de Tonino Guerra, cujos roteiros passaram por diretores como Fellini, Tarkovski, Theo Angelopoulos, e, sobretudo, em alguns dos mais célebres filmes de Michelangelo Antonioni (PELO, 2010). Haveria – e há – vários outros roteiristas a serem destacados e estudados de forma similar à obra de renomados dramaturgos[23]; alguns, como citamos, já são mais conhecidos e carregam essa mística aura de autores; outros, contudo, permanecem na penumbra da história, entre arquivos recônditos. Por fim, num cenário mais contemporâneo – e com um bom estudo brasileiro – vale lembrar da trajetória de Charlie Kaufmann, que passou de menino prodígio do roteiro de Hollywood a um diretor enigmático (SAYAD, 2010).

Embora extremamente fecundo, pois pode suscitar interessantes revisões críticas na história do cinema, o principal risco dessa ênfase do roteirista como autor seria uma incongruência frente ao fenômeno coletivo que é característico do ofício cinematográfico[24].

---

[23] Num dos seus capítulos mais interessantes, Ian W. Macdonald reconstrói o notável, extenso e pouco conhecido trabalho ficcional e teórico do roteirista britânico Eliot Stannard, que foi o principal colaborador de Hitchcock ainda no seu período na Inglaterra. Ver o capítulo sete de (MACDONALD, 2013).

[24] "A ênfase convencional na autoridade do roteiro ignora outros aspectos do trabalho que ocorrem no processo de roteirização. De acordo com Sergei Eisenstein, a expressão 'dicas para além do papel' é um lembrete de que o roteiro refere-se apenas a uma ideia do filme que ocorre na cabeça. Deve-se considerar o processo do

Nessa esteira, destacar em demasia o roteirista como autor acarretaria, ao fim e ao cabo, a substituição de um modo de autoria por outro, também restrito, também com seus problemas, epistemológicos e políticos. Ciente dessas disfunções, essas recentes pesquisas trazem à tona dois aspectos relevantes. De um lado, as relações e mútuas influências entre o roteiro e a literatura, seja do ponto de vista textual, seja do aspecto da autoria. Por outro lado, Ian W. Macdonald propõe o conceito de *Screen idea work group* para perceber como, na maior parte dos casos de escritura do roteiro há, sobretudo, um trabalho de grupo, que ele denomina como o *avant-text*, que conduz à ideia do filme, paralelo, independente, e que muitas vezes passa além da sua realização.

Num interessante e importante retrospecto, a pergunta sobre o valor literário do roteiro é uma das primeiras inquietações que guiam o ensaio *La scenneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura*, de Pier Paolo Pasolini, publicado em 1962 (PASOLINI, 2008). Situado num lugar de passagem, numa fronteira, o roteiro padeceria de uma definição ambivalente. Como texto literário, ele seria incompleto, já que faz constante alusão a um devir-filme. Como singularidade, possui apenas as suas notações técnicas, que, obviamente, não implementam um valor literário. No entanto, é pelo seu caráter ficcional, de fabulação e imaginação, que, para Pasolini, o roteiro coligaria o cinema a um empreendimento literário. O roteiro, nesse viés, consolida elementos estilísticos que buscam, ontologicamente, por uma transformação; ou seja, por uma metamorfose da sua própria estrutura textual.

Inspirado por Pasolini, Steven Price acentua essas diferenças entre a escrita literária dos gestos de escritura fronteiriços que caracterizam o roteiro. Price aglutina as diferenciações entre texto e obra, oriunda de Barthes, e, nesse diapasão ressalta a pluralidade e a multiplicidade do texto em detrimento da obra, que é lançada numa teia de significados mais definida, fechada e circunscrita em si mesma. Abertos, os textos permitem novas versões, remediações, decantam as obras e inventam lugares novos, por onde a linguagem circula, de maneira livre e dinâmica (PRICE, 2010, p.32-38). Marcado, portanto, por essa tônica do processo textual, o roteiro não consolida uma escrita acabada e definida e assim furta-se a obter um valor de uma obra. As concepções de tratamento e de adaptação fazem parte desse rol de significações, de textos sobrepostos, remendos necessários, cortes, supressões, camadas e invenções de ritmos dentro e fora do texto. Marcado pela reescrita, por novas versões e por

---

roteiro como se ele nos contasse mais sobre essas ‘dicas’ do que sobre a obra final, quando na tela. Palimpsesto, mosaico, um *patchwork*, mesmo uma espécie de montagem literária, todos esses termos soam como mais apropriados do que a expressão textual da ideia fílmica *(screen idea)*, enquanto o termo *blueprint* torna-se redundante. No seu conjunto, a evidência textual do processo de roteirização surge como o ensaio do filme, propondo novas obras, assim como uma reflexão na prática.”. (MACDONALD, 2013, p.187, tradução nossa).

um devir-filme, o roteiro esquiva-se a uma assinatura que possa conotar concepções de obra ou, em última instância, de uma assinatura literária.

> Nesse ponto de vista, o roteiro, que é forçado a aderir a formatos e convenções preestabelecidas, transforma-se no revés de uma promessa. E, ainda assim, diante dessa perspectiva mais restrita, o roteiro é reescrito, de forma rotineira – o que é outra objeção familiar da tese do seu estatuto literário –, desde que renuncie à autoridade e aos seus direitos. (PRICE, 2010, p.40, tradução nossa).

Nessa seara, a pergunta que continua pairando é sobre o valor de autoria do roteiro. Se há uma escritura predominantemente textual, então como ela poderia encadear obras? Seriam os roteiristas apenas autores passageiros de obras que acontecem nas telas? Complexas, tais perguntas ressaltam como o levantamento de obras de roteiristas não deve estar restrito a um filme, ou dentro de um processo de filmagem, que seriam marcados por textos provisório, sobrepostos a outros textos, numa dinâmica próxima a um palimpsesto. Contudo, é possível, sim, delinear uma obra como um conjunto coerente de traços estilísticos que ocorrem de forma recorrente entre tratamentos, roteiros, filmes e diretores. Por ser remota e discreta, essa construção de obras de roteiros é de fato paralela aos acontecimentos fílmicos e, na nossa compreensão, só adquire uma visibilidade quando diante de esforços genealógicos ou quando imersas num debate entre arquivos e escrita, como é o caso, por exemplo, da especulação do valor histórico de roteiros (ainda) não filmados.

Ainda nesse território de um texto em processo, Ian W. Macdonald propõe a utilização do termo *Screen Idea*, como uma forma de captar um trabalho para as telas *(screenwork)* que seja potente, ainda não concreto e que tenha no roteiro um dos seus pilares que sustentam as suas intenções reais. Dinâmica e inclusiva a outros técnicos, a *Screen Idea* aproxima-se de um trabalho em grupo, mais preocupado em consolidar e definir o *design* do filme como um todo. "*Screen idea is a term for naming what people think they are trying to create... to accept that all available texts related to the screen idea, in its multiplicity*" (MACDONALD, 2013, p.6). Sob o prisma do trabalho do autor, a principal decorrência da *Screen Idea* seria justamente o *Screen idea work group*, que enfatiza e realça o trabalho de grupo, dinâmico, horizontal e que tem nas passagens entre o roteiro e o *storyboard* alguns dos seus profícuos documentos de pesquisa. Nessa perspectiva, o roteiro torna-se menos um elemento central do texto à obra, mas um índice privilegiado de captar a ideia geral do filme. No seu capítulo sobre o roteiro *Nostromo*, por exemplo, Ian W. Macdonald analisa o último trabalho de David Lean, que acabou não sendo filmado[25], pois David faleceu durante o processo. De forma coerente,

---

[25] Faremos uma análise mais detalhada dessa contribuição de Macdonald no capítulo seis quando também

Macdonald investiga a ideia geral do filme entre os tratamentos do roteiro, o processo de *storyboard*, os relatos das reuniões, as entrevistas e também a correspondência entre o diretor e o roteirista. Embora a concepção da "ideia" de um filme possa oferecer problemas epistemológicos evidentes, Macdonald é consciente de que não haveria, nesses rastros de processos inconclusos, uma versão mais importante que a outra, seja a dos roteiros ou as versões dos filmes.

Nesse recorte, talvez uma das principais contribuições do *screenwriting studies* seja justamente essa multiplicidade de análises que possibilita tanto uma quebra de alguns paradigmas dos estudos de cinema quanto a revalorização e o peso efetivo que o texto e os roteiros possuem como novas fontes empíricas. Diante desses desdobramentos, ainda emergentes, incita-se a novas configurações teórico-metodológicas com as quais as relações entre os textos e as obras, a escritura e a imagem, a estética e as tecnologias audiovisuais não estejam restritas às heranças conceituais de autoria e experiência fílmica oriundas dos anos cinquenta e das décadas de institucionalização dos estudos de cinema (RODOWICK, 2007). Mais do que modulações entre textos, as pesquisas sobre roteiros, estilos de escritura, seja do independente seja dos estúdios de cinema e televisão, necessitam de constantes entrelaçamentos entre a teoria, a história e as práticas de escrita para as telas que, segundo Steven Maras, propiciariam uma compreensão precisa do problema inerente ao roteiro, como objeto de pesquisa (MARAS, 2008: 26).

# # #

Incipiente, amplo e convidativo a inúmeros desafios interessantes, o campo dos *screenwriting studies* transforma-se num *background* constante à nossa trajetória de investigação nas próximas linhas. São necessários, no entanto, alguns ajustes, algumas adequações e ainda um certo distanciamento crítico de modo que não haja uma transposição direta entre essas pesquisas e o contexto bem específico dos anos sessenta em diante, no qual encontram-se os problemas estéticos e de pesquisa vivenciados e despertados pela parceria entre Peter Handke e Wim Wenders. Mesmo seguindo as sugestões de Steven Maras, de uma coligação entre teoria, história e prática do roteiro, revelam-se tantas singularidades desse contexto cinematográfico e literário alemão que é necessário, paradoxalmente, rever apenas

---

traremos à análise os roteiros não filmados de Wenders e Handke.

alguns dos alicerces dos *screenwriting studies* que esboçamos acima. Nossas adequações, nesse viés, nos incitam a rever o debate a partir de três grandes eixos. Há, primeiramente, a necessidade de estabelecer uma relação de via de mão dupla entre **o cinema**, **o roteiro e a literatura**. Numa segunda perspectiva, frisaremos mais uma compreensão intermedial do roteiro, o que acaba por aproximá-lo à **teoria da mídia alemã**. Percebe-se, nessa ênfase, que haveria uma diferença frente ao arcabouço teórico de Maras, Price e Macdonald, o qual dialoga mais com as tradições conceituais francesas e norte-americanas. O terceiro campo que ensaiaremos nas próximas linhas, e em diversas etapas distintas da tese, explicita um cotejamento entre o problema estético da ***ekphrasis* e o conceito de roteiro**, de forma a enfatizar as passagens entre a palavra e a imagem, o verbo, as tecnologias de mediação e as práticas de visualização engendradas pelas audiências, plateias e também pelos espectadores.

Como já vimos, os *screenwriting studies* abordam os possíveis diálogos entre o cinema e a literatura de forma bastante específica e enfatiza, sobretudo, uma dinâmica textual intermediária entre os textos literários, a adaptação e o texto do roteiro. Steven Maras, por exemplo, retorna aos ensaios de Béla Balàzs, para o qual o roteiro, ao longo do desenvolvimento tecnológico do cinema, surgiria como uma forma literária independente, algo, por exemplo, que aconteceu vagarosamente, ao longo de séculos, com o texto teatral (MARAS, 2008, p.46). Instigante, a genealogia e a reconstrução histórica de Maras perpassa as considerações sobre a autonomia ou a intermedialidade do texto do roteiro o que dialoga com as formulações de James Boyle, Pasolini, Panofsky – para quem o roteiro não teria autonomia além da sua performance – e John Gassner, que enfatizava as inovações dramáticas do roteiro como mais relevantes que as literárias (MARAS, 2008, p.59). Embora extremamente fecundas, essas contribuições isoladas são lidas por Maras como uma forma de fisgar uma polêmica acerca de um possível *status* literário do roteiro. O que propomos, mais sutilmente, é respeitar a zona de ambiguidade e de intermedialidade, incompletude do texto do roteiro e, indo um pouco mais adiante, de perceber como as práticas de roteiro incorporam e disseminam outras formas de escritura, novos hábitos de manejo dramático com mídias que, direta ou indiretamente, dialogam, influenciam, perturbam e alternam as práticas de escritura literária.

Trata-se, nessa perspectiva, menos de reconhecer o valor literário do roteiro do que perscrutar como o costume da escrita às telas alterna tanto hábitos dramáticos como formas de leitura e visualização. Nosso foco na escritura – compreendido dentro de um amplo panorama conceitual e geracional – propõe investigar vezos e verves que desfiguram práticas antigas e reconfiguram novos jogos entre a escrita, a imagem e as práticas de recepção. Por isso, em

termos de história do cinema e da literatura, deslindaremos e privilegiaremos os escritores que, a partir dos anos trinta, começaram a transitar entre os estúdios, como escritores-roteiristas, e estabelecem uma relação de ida e vinda na linguagem literário-cinematográfica que julgamos como inédita. Como já anunciamos, percorreremos, no segundo capítulo, os roteiros, as tentativas de transições, entre tradições distintas, e os diálogos com o cinema que foram experimentados pelos traços de obra e biografia de F. Scott Fitzgerald e Bertolt Brecht. Ainda que permeadas por amargores e fracassos, a genealogia desses percursos nos permitirá perceber como as tentativas de estabelecer um valor literário à dramaturgia cinematográfica passou mais pelas ambivalências das práticas com o roteiro do que com posicionamentos e concepções teóricas prévias.

O segundo campo que criticamos nos *screenwriting studies* decorre diretamente desses apontamentos. De maneira geral, as pesquisas e conceituações acima apresentadas enfatizam mais o aspecto textual do roteiro do que as formas – narrativas e dramatúrgicas – que primam pela imagem. Mesmo quando lidam com a intermedialidade do roteiro, essas pesquisas não vislumbram os códigos ou as formas de fabulação imagética e da ambientação visual que já estão contempladas entre as palavras no papel. Por isso, as escrituras para as mídias – na nossa compreensão – seriam as melhores formas de instaurar o roteiro dentro de um contexto tecnológico e expressivo mais amplo, que abarca outras mídias, como o rádio, e reverbera, direta ou indiretamente, nas dramaturgias para o palco, afetando, inclusive, as encenações do chamado teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007; FISCHER-LICHTE, 2004). Influenciados pelas leituras de Kittler, Flusser e Benjamin, tentaremos trazer para o debate dos roteiros os problemas entre escrita e imagem quando reconfigurados no amplo panorama estético da era das mídias.

Nosso terceiro ponto já foi rapidamente abordado na seção anterior e será encarado com mais minúcias na próxima. Referimo-nos, novamente, à tradição da *ekphrasis*. Como um local de passagem, como uma forma de escrita que se transcodifica em imagem e de imagem que é constantemente traduzida em palavras, pensamos que o roteiro transpõe justamente para a era das mídias um problema estético tradicional, que remete à Grécia Antiga, ao Renascimento e às formulações da filosofia estética desde G.W. Lessing. Dessa forma – e diretamente influenciados pela latente perspectiva de *ekphrasis* na obra de Handke e no seu panorama literário – passaremos, paulatinamente, a compreender o roteiro como uma *ekphrasis* e, no caminho inverso e simultâneo, a *ekphrasis* no contexto da hiper e intermedialidade contemporânea como um desdobramento das práticas de roteiro. Vale, nesse debate, evocar as formulações de Rolf Dieter Brinkmann – influente poeta do novo

subjetivismo alemão que morreu precocemente. Num dos seus ensaios em que dialoga com as experimentações da geração *beat* norte-americana, ele afirma que o roteiro seria equivalente a um “filme em palavras” como, se, sublinearmente, a arte de descrever uma obra de arte por meio de palavras – como a *ekphrasis* é tradicionalmente concebida – estivesse no ínterim de uma metamorfose. Depois do filme, haveria apenas palavras numa rede ampla e infindável que, pelo discurso verbal, tenta reter e reconstruir o teor do fluxo fílmico. Antes do filme, contudo, quando as imagens ainda estão estáticas, como esculturas imaginárias, fixas e imóveis no papel, a *ekphrasis* transforma-se num modo de leitura, numa forma de fabulação visual, fronteiriça, que já não é mais literatura e ainda não se corporificou como filme.

Ekphrasis e roteiro

Embora seja uma presença constante nos debates sobre os diálogos entre as artes visuais e a literatura, as reflexões despertadas pela *ekphrasis* apenas ocasionalmente migraram às pesquisas de cinema (SAGER, 2008). Curioso, esse fato soa como uma contradição frente à impureza e como uma intermedialidade cara à experiência audiovisual. Uma contradição interessante já que os confrontos teóricos entre a palavra e a imagem oriundos da tradição da *Ut Pictura Poesis* revelam ricos agenciamentos não apenas entre linguagens e mídias, mas também entre vestígios estilísticos traçados por artistas que, individual ou coletivamente, escrevem os verbos, as imagens e as histórias do cinema. Efervescentes, os locais transitórios da *ekphrasis* pervertem fronteiras estanques e nos convidam a saborear sinestesias inusitadas.

Em termos conceituais costuma-se sintetizar a *ekphrasis* como "a descrição verbal de uma imagem, ou de uma obra visual" (HEFFERNAN, 1993); ou seja, parte-se da imagem para, num momento posterior, reconstruí-la numa descrição verbal. É interessante perceber como nessas descrições encontramos também transmutações entre o verbo e a imagem, metamorfoses que estão intimamente vinculadas à experiência cinematográfica. Enfatizaremos, nessas linhas, uma *ekphrasis* possível de ser percebida na lida direta com as etapas preparatórias ao filme como obra, mídia, matéria e imaginário. Numa palavra: abordaremos as relações intermidiáticas entre teatro, literatura e cinema que, por meio de *ekphrasis*, podemos encontrar nos roteiros e nas obras, individuais, comum, que resultam da parceria de Wim Wenders e Peter Handke.

Essas *ekphrasis* nos conduzem a um dinâmico e complexo jogo entre presença e ausência. Há a passagem de uma materialidade concreta que, por meio de uma mídia, passa a acessar o imaginário da plateia, dos leitores, dos espectadores. São transições entre a re-colocação de uma presença material, agora ausente, e sua trans-criação ficcional. Ao voltarmos para a sua origem na retórica greco-romana, ressalta-se a singularidade da *ekphrasis* urdida pelo orador para convencer os ouvintes que desfrutam de uma palestra. Num estudo minucioso sobre os 'manuais' e tratados de oratória da Grécia e da Roma Antiga, Ruth Webber mostra que a *ekphrasis* era exigida como uma habilidade imprescindível para a arte da persuasão e para uma boa relação entre o orador e a sua plateia.

Nessa tradição, utilizava-se a descrição de cenas históricas, de guerras, do detalhamento de um assassinato diante de uma corte de justiça ou a descrição da paisagem para um convite diplomático (WEBB, 2009). A *ekphrasis* era enfatizada como uma habilidade

por meio da qual a audiência visualizaria cenas, locais, momentos, acontecimentos históricos; uma forma de construção de discurso que possuía o objetivo de sugerir, instaurar e despertar imagens "diante dos olhos" das plateias. Segundo esses tratados antigos, o cerne da *ekphrasis* seria a *enargeia*, que viria do avivamento de associações imaginárias e sensíveis despertadas pelas imagens das descrições das cenas dos oradores. A *enargeia* está relacionada com a ativação de memórias e imagens individuais e com a metamorfose do ouvinte em espectador (BOEHM, 1995).

> Enargeia, a característica que torna uma ekphrasis, e que a distingue de um simples relato dos fatos, é um fenômeno paradoxal. É capaz de aflorar emoções por meio de semelhanças imateriais de cenas que não estão presentes ao ouvinte, e que mesmo nunca estarão […]. O que está por trás desse discurso vívido é a galeria de imagens mentais impressas pelas sensações vindas da mente do orador. Ambas as almas, do orador e dos ouvintes, oferecem um material fresco no qual cada uma pode 'pintar' as imagens que a ekphrasis versou em palavras. […]. A enargeia dos retóricos, portanto, está longe de ser uma forma de linguagem anômala. Pelo contrário, ela é um exemplo precioso da forma como toda comunicação verbal ocorre, transmitindo uma impressão interna de uma mente para outras. (WEBB, 2009, p.107-114, tradução e grifo nossos).

Marcados por esses gestos de transmissão e de ativação de galerias de imagens mentais, a *enargeia* faria da *ekphrasis* uma força e um fenômeno tão catalisador quanto fugidio. Nesse sentido, o cerne da *enargeia* (e da *ekphrasis*) seria uma força ilusória que possibilitaria o reavivamento fantasmático de algo já passado, morto, e que sugeriria uma nova presença, ficcional e ilusória. Vasta, complexa e vítima da perda de vários elos, as práticas da *ekphrasis* e da *enargeia* na Grécia antiga, e tardia, no Império Romano e nos seus desdobramentos frente ao Império Bizantino precisam, para o nosso recorte, de certa recuperação, cautelosa, mas que pode nos fazer perceber certos procedimentos de transmissão e percepção de imagens que, de certa forma, foram uma prática estética e que, por motivos diversos, não migraram às nossas mais recentes elaborações e formulações sobre arte.

Ao perguntar-se se a *ekphrasis*, para os antigos, era um gênero ou uma modalidade, Fritz Graf prefere classificá-lo como uma prática dos exercícios de retórica, dentro da *Progymnasmata*, do que propriamente como uma forma de expressão artística. Por outro lado, havia uma preocupação com a imagem, interna, perceptiva e afetiva, que seria, como já apontada, o cerne da *enargeia* e que, paulatinamente, foi migrando a uma concepção de arte, ainda que tardia, nas obras, por exemplo, de Homero – no célebre canto em que descreve o escudo de Aquiles –, nos poemas de Horácio, quem cunhou a expressão *Ut Pictura Poesis*, a qual também migrou para as epopeias de Virgílio. Voltemos, no entanto, aos momentos anteriores. A *ekphrasis* da retórica, nessa brevíssima genealogia, é sobretudo pré-literária,

oral, o cerne dos exercícios da oratória e perpassaria a habilidade de criar imagens a partir de coisas ausentes (GRAF, 1995, p.145). Seriam estratégias para alcançar imagens na plateia, na audiência, transformando, como já salientamos, ouvintes em espectadores. Embora fosse uma arte da descrição (e da imagem descritiva), a *ekphrasis* também deveria propiciar um ambiente afetivo bastante peculiar, que produzisse um *pathos* e, paralelamente, cunhasse uma forma de persuasão – como âmago da retórica – que tivesse a evidência, a criação das imagens internas, como sua estratégia primordial de convencimento.

No entanto, muita dessa força de visualização foi de fato perdida na passagem da *ekphrasis* à sua primeira transmutação, de cunho literária. Ao tornar-se palavra escrita, ao despir-se do verbo da oratória, a *ekphrasis* não apenas atingiu os olhos dos leitores modernos, como também, pouco a pouco, passou a criar uma rivalidade, sendo o verbo a expressão temporal e a imagem o campo do espaço, do lugar. A genealogia de uma *ekphrasis* antiga, portanto, permite recuperar uma forma de comunicação estética (ou de uma estética das comunicações) que não é essencialmente uma representação e tampouco preocupa-se com uma forma de mostrar ou de colocar em cena (KRIEGER, 1995, p.43). Mais do que descritiva, a *ekphrasis* antiga aposta numa dupla passagem. De um lado evoca eventos distorcidos, ausentes, e relatos ficcionais, vindos do cotidiano, sem a pretensão épica, mas que tampouco furta-se ao ambiente e à sugestão de imagens. De outro lado, *ekphrasis* e *enargeia* são estratégias de afetar, provocar e despertar afetos, sensações, sentimentos – e imagens envoltas por emoções. Numa palavra, arriscada, mas necessária: a *ekphrasis* antiga solicita passagens e paisagens; transições, visto que introjeta hiatos, e imagens reais, pois internas, passageiras, inalcançáveis. Por isso, a *ekphrasis* está mais próxima das imperfeições das traduções, já que fragmentária e subjetiva, do que de uma verve de uma representação total, precisa e bem feita. Trata-se mais de um agenciamento entre linguagens do que de um fenômeno de narrativa (como *mímesis*) ou *diegesis*, já que seu exercício situa-se sempre entre momentos distintos e sentidos diversos (como a audição e a visão); situa-se num local fronteiriço, que, frente ao ato de transgredir essas barreiras, oscilaria entre a hesitação, a crença e a indiferença (MITCHELL, 1995).

Da oratória saltamos para a escultura e a poesia – do objeto escultórico à palavra impressa em objetos e expressa nos olhos (e não mais nos ouvidos) dos leitores. Essas são duas das principais artes que guiam o debate sobre a *ekphrasis* no panorama intelectual do século XVIII. A antiguidade continua na pauta e, não por acaso, a obra enigmática é justamente Laocoonte, que foi tida como uma escultura existente, importante, notável mas perdida. Sua minuciosa descrição constava nas obras de Plínio, o velho, um dos principais

historiadores do mundo antigo. Em 1506 a obra é reencontrada na basílica papal de Santa Maria, em Roma. No entanto, faltava o braço superior de Laocoonte, além de algumas partes da serpente que rodeia os corpos das crianças. A reconstrução dessas partes, liderada por artistas como Michelangelo, seguiu as descrições de Plínio e foi motivo de um grande debate naquela cena artística.

Esses acontecimentos são imprescindíveis para a história conceitual da *ekphrasis*, já que o desaparecimento da obra original é um dado indelével que força a reconstrução, a nova ficcionalização e um jogo hermenêutico que lida diretamente com o imaginário do artista e as primeiras descrições da obra, ainda na antiguidade. Percebe-se, nessa pequena narrativa, como uma imagem passou da pedra para o papel e do papel, novamente, para seu mesmo local de origem, a escultura, para reconstruir – o que é conceitualmente diferente de restaurar – as partes que foram perdidas.

Foto da escultura de *Laocoonte*, que se encontra, hoje, no Museu do Vaticano, Roma.

É nesse contexto de descrição, recriação, presença, ausência e ressurgimento que a história de *Laocoonte* fascinou o historiador G. W. Lessing. Em seu ensaio homônimo, Lessing passa a cotejar e a contrastar os limites e as fronteiras entre a poesia e a pintura. Trata-se de reinstaurar o debate da *Paragone*, vindo da renascença e que buscava um confronto direto entre a experiência das ciências naturais com os conceitos das ciências do espírito (BOHEM, 1995). Nesse diapasão, Lessing acaba por contrastar e comparar as mesmas cenas e os mesmos instantes quando em versos ou quando em escultura. Uma das comparações mais interessantes remete ao grito de Laocoonte, o qual é mudo, mas sintético na escultura, além, claro, de impor uma presença ilusória, ou prenhe de contiguidades. Por

contraste, a poesia buscaria o exagero, uma descrição que retira das palavras um grito cego que não é visto nem fisicamente percebido. Na linha da disputa sobre as artes, e na perspectiva da poesia, Heffernan analisa os aspectos da *ekphrasis* (mais literária que propriamente antiga) que são encontrados desde Homero, na sua descrição do escudo de Aquiles na Ilíada, até a poesia contemporânea. Nessa longa trajetória, ele sintetiza e destaca as seguintes características.

> Que generalização é possível ou plausível diante dessa abundância poética? Posso, primeiramente, sugerir que se repetem os aspectos básicos que encontramos da ekphrasis de Homero em diante: a conversão de uma pose fixa e de um gesto a uma narrativa, a vocalização prosopopeica da imagem muda, as fricções representativas entre o meio significante e o objeto significado, e, acima de tudo, o poder – a paragone – entre a imagem e a palavra. (HEFFERNAN, 1993, p.136, tradução nossa)

Embora seja central para o debate moderno, a separação das artes e das linguagens tornou-se um empecilho cada vez maior desde a chegada das mídias técnicas, quando aquele cenário das artes configurou-se de forma mais complexa. É nesse aspecto de *Gesamtkunstwerke*, de fusão das artes, que o encontro entre *ekphrasis*, mídia e cinema parece traçar um caminho extremamente interessante. Se o terreno das mídias é sempre múltiplo e convergente, porque não pensar a *ekphrasis* também como uma forma de transmissão, diálogo e síntese entre as mídias? Com todo o seu rico debate estético e filosófico, a *ekphrasis* talvez configure um prenúncio das teorias da mídia e da intermedialidade. Quando nos debruçamos sobre o cinema é preciso enfatizar uma *ekphrasis* que está diretamente vinculada à passagem entre a cena dramática e a *mis-en-scène*, o som e a imagem na tela. É nessa toada que a dinâmica entre *ekphrasis* e cinema pode ser especialmente reveladora de um diálogo entre mídias e linguagens[26].

> A competição entre a mídia da ekphrasis (texto literário ou filme) e as fontes visuais são mais fortes, desde que a dramatização, a animação, ou a montagem visual de imagens desprestigiem a habilidade de textos literários e filmes transmidializem a imagem, possibilitando que ela emerja, vívida, reinventando-a ou recriando-a. No polo da recepção, esta é o mais independente e imaginativo tipo de ekphrasis, e também o mais apropriável. (SAGER EIDT, 2008, p.62-63, tradução nossa)

Num possível campo de interação com a teoria do cinema, a *ekphrasis* nos auxiliaria, talvez, a recolocar o espaço transitório entre a narrativa cinematográfica, e suas migrações entre as diversas linguagens e mídias que acabam por circundá-la. Embora seja um trabalho

---

[26] Na sua boa síntese do debate sobre *Ekphrasis* – e na sua aproximação entre esse fenômeno e o cinema –, Laura Eidt chega a propor quatro tipos de Ekphrasis abrigadas pelo cinema. São eles: a *Atribuitive Ekphrasis, a Depictive Ekphrasis,* a *Interpretative Ekphrasis e* a *Dramatic Ekphrasis*. Ver (SAGER EDIT, 2008).

pioneiro em buscar diálogos e relações entre a *ekphrasis* e as suas representações no cinema, Sager Eidt restringe-se à *ekphrasis* da idade moderna em diante e desconsidera, nessa toada, as práticas da *enargeia* e outros aspectos de jogos entre a oralidade, a visualização da plateia e a transformação, pela oratória, do ouvinte em espectador. Seria possível recuperar essa tradição e aproximá-la tanto dos estudos de roteiro – como textos que vislumbram imagens – como de formas de transições da imagem fílmica às imagens vistas, mentalmente, pela audiência de uma sala de cinema? Ainda que de forma especulativa (e incipiente), talvez seja interessante contrastar os problemas suscitados pela *ekphrasis* fílmica com alguns aspectos da teoria narrativa no cinema.

Se seguirmos as linhas de Christian Metz, David Bordwell, François Jost e, principalmente, de Andre Gaudreault, mais interessados na especificidade da linguagem cinematográfica, veremos como há, nessa genealogia das teorias estéticas e narrativas vindas da Grécia antiga à teoria do cinema, alguns trânsitos que ignoram ou relegam uma importância marginal ao debate da *ekphrasis*. Como já salientamos, isso, em parte, deve-se ao longo e disperso trajeto histórico trilhado pela *ekphrasis* e pela *enargeia*. A distinção, todavia, feita entre a narração, compreendida como *mímesis*, e arte da apresentação no palco, a cena na esteira da *diegesis*, talvez possa obter mais uma camada de complexidade se acrescentarmos a *ekphrasis* e a *enargeia*, sobretudo no formato das imagens mentais, subjetivas e múltiplas. Não aconteceriam ambas as formas de visualização também na arte da imagem e dos sons em movimento? Mais do que áspera, a pergunta nos conduz a compreender as mediações – ou modulações, como proporemos mais adiante – entre *ekphrasis*, *enargeias* e mídias. De um lado, a *ekphrasis* poderia também ser compreendida como uma travessia entre sensações e linguagens. De outro, pode-se, talvez, melhor compreender aspectos das mídias e mediações cinematográficas por meio das passagens e das transições da *ekphrasis*.

De todos aqueles autores, é Gaudreault quem, de forma mais explícita, estabelece um vínculo entre a *mímesis* e a *diegesis* para observar como essas tradições migram para a mídia cinematográfica (GAUDREAULT, 1988). Após recuperar o uso dos termos *mímesis* e *diegesis* em Platão e Aristóteles, Gaudreault acaba aproximando a primeira instância à narração e a segunda ao que ele chama como mostração, já que a cena seria uma arte marcada pelo instante, a copresença entre os atores e a plateia e uma forma de encadear a dramaturgia em que se mostra mais do que se refere a eventos já passados e já ocorridos. De maneira genérica, a tradição da *mímesis* estaria mais próxima da literatura – e da narração – enquanto a *digesis* evocaria o teatro – e a mostração. Ao migrarem para o cinema, no entanto, surge um

problema, ou melhor, uma mescla, já que no cinematógrafo, como arte essencialmente impura, "o mostrador sempre apresenta algo (…) que já aconteceu. Mais, a ação representada coincide com a visão do mostrador" (GAUDREAULT, 1988, p.85). As instâncias e passagens da narração, nesse recorte de Gaudreault, seriam, consequentemente, a sobreposição de colocar a cena no espaço, de filmá-la e, no último instante, de manipulá-la pela montagem (GAUDREAULT, 1988: 91). A fusão entre *mímesis* e *diegesis* seria, assim e por fim, dividida em três partes distintas e imperceptíveis.

Não é o nosso papel, aqui, estabelecer uma crítica completa à divisão desses primeiros alicerces da narratologia de Gaudreault. No entanto, ensaiaremos, ao longo das próximas linhas, cotejar a problemática da *ekphrasis* a duas pontas que, supomos, não estão contempladas nessa tipologia que brevemente apresentamos. Nas três instâncias de classificação da fusão entre *mímesis* e *diegesis*[27], Gaudreault desconsidera aspectos de narração e mostração que já estão previstos, pensados, conceituados e previamente formulados e ainda não migraram ao espaço, à câmera e à moviola. Referimo-nos, obviamente, ao instante do *avant-text* do roteiro, da ideia fílmica (*screen idea*) ou de qualquer formulação dramatúrgica mais fundamental, que guia e antecede as filmagens. É claro que as oscilações entre a narração e a mostração acontecem diretamente durante a experiência de assistir a um filme. No entanto, o roteiro, historicamente, inaugurou uma forma de escrever para conceber imagens futuras que se diferenciam da novela, do romance e de outras heranças literárias. Embora certeiro, o passo de Gaudreault foi ligeiro e passou adiante, frente a uma etapa não apenas intermediária, mas que também instaura os vindouros jogos entre a narração e a mostração.

Mais do que circunscritas ao roteiro, nossas apostas nos trânsitos entre *ekphrasis da* antiguidade, as literárias e as cinematográficas são diretamente oriundas da interação direta com a obra de Peter Handke. De maneira geral, Handke mescla a narração, a cena e a descrição, funde as experiências do ouvinte com as do espectador; as imagens do leitor com as fabulações visuais da audiência de um espetáculo cinematográfico. Ressaltamos, aqui – e por meio dos experimentos estéticos de Handke, uma fusão nas transformações de escrita à

---

[27] Não é o nosso intuito aqui de elaborar uma posição sobre possíveis diálogos e diferenças entre a *enargeia* a *ekphrasis*, de um lado, e seu cotejamento com a *mímesis* e a *diegesis*, por outro. Contudo, pensamos ser importante levantarmos a questão que mereceria, pensamos, futuros desdobramentos. Nossa escolha e, enfatizar a *ekphrasis*, por fim, deve-se tanto à condução da obra de Peter Handke assim como nossa opção em traçar uma história a partir das transformações inerentes ao roteiro. Sobre o debate de mímesis e literatura ver (LIMA, 2010).

imagem e nas maneiras em que a narração, a mostração e a descrição podem ser constantemente recombinadas e algumas vezes alterar nossa compreensão desses fenômenos. Não é por acaso, nessa vertente, que Handke funda os alicerces da sua estética, provocando os espectadores teatrais e inserindo imagens, como epigramas – em outra tradição cara à *ekphrasis* –, em meio a letras que conotam o fluxo de pensamento de um personagem esquizofrênico.

É de Handke, portanto, que retemos a aposta na audiência e nos espectadores – *Die Arbeit des Zuschauers*, como ele denomina num dos seus ensaios – que, sintomaticamente, são embalados e afetados por imagens, cujos efeitos assemelham-se aos da *enargeia*. Embora o espectador seja um ente presente (e discreto) nas formulações de Gaudreault, ele não é compreendido a partir do conceito da *ekphrasis*. Há, sim, a alusão a "visões mentais" (GAUDREAULT, 1988, p.84), a percepção de que a oscilação entre a narração e a mostração ocorre devido à ilusão e à projeção das imagens, que instalam uma presença ficcional. Contudo, essa dinâmica parece ser uma novidade – de experiência, tecnológica e conceitual – nova e única vinda do cinema. O que a *ekphrasis*, sobretudo a partir da antiguidade, acaba nos sugerindo é que essas formas de visualização que instalam uma presença ficcional já obtiveram, previamente, uma consolidação empírica, técnica e conceitual que talvez valha a pena recuperar.

Das três instâncias caras à narratologia, aglutinaremos, nas próximas linhas, às etapas da *ekphrasis* no roteiro, como imagens que saem do papel à tela, a *enargeia* da plateia (dos leitores e ouvintes) como formas e técnicas de evidência que despertam essa galeria de imagens internas. De forma inusitada reivindicam-se passagens entre fronteiras num diálogo tenso e colaborativo entre tradições, mídias, formas de escrita e conceitos de visualização. Trata-se menos de uma *ekphrasis*, no seu sentido estrito e moderno, mas de contrapontos que constroem modulações entre a palavra e a imagem. É nessa cadência que devemos, primeiramente, observar os trânsitos, as influências e as migrações que existem entre a literatura e o cinema.

Ao realizar a sua genealogia das mídias, Friedrich Kittler destaca o papel essencial, nesse trajeto, desempenhado pela máquina de datilografar. Esse grifo não é casual. Juntamente com o gramofone e o filme, a máquina de escrever prenunciaria não apenas a engenharia de Alan Turing, e a guinada da revolução digital, mas, sobretudo, uma nova configuração dos hábitos de escrita, que influenciaram a sociedade como um todo, impactando de forma indelével as formas de percepções do mundo. Como prática de escrita, o roteiro seria uma das culminâncias das três configurações midiáticas ressaltadas por Kittler. Principalmente após

1928, com o advento do som no cinema, o roteiro revelaria uma das possíveis sínteses materiais, institucionais e de formas da escrita na consolidação da era das mídias. Os hábitos da dramaturgia seriam herdados para o rádio e também se aglutinaria uma transição proto-intermidiática única entre a literatura, o teatro e a pintura. Dessa forma, desvendar e elaborar a história das práticas de roteirização seria também uma maneira de melhor compreender as mudanças dos padrões de escrita, leitura e produção das imagens que surgiram do século XX em diante.

> Um roteiro é algo híbrido: uma metade ainda é um texto de um drama a ser encenado e, como tal, descendente de Sófocles; a outra metade já é programação de aparelhos e, como tal, antepassado dos programas calculados automaticamente por inteligência artificial. [...]. O desafio do roteirista é manter o equilíbrio entre uma escrita, que é iconoclasta, e uma escrita destinada às imagens. No entanto, o roteirista é um traidor, pois sucumbe à magia da imagem. [...] Ele não escreve de acordo com a disposição dramática, mas a escrita é um gesto dramático. Enquanto ele escreve seu roteiro, ele se contradiz. Ele é a vítima de uma dialética negativa especialmente perniciosa [...]. Muito em breve, não se terá mais de ver imagens passarem em carruagens, e os roteiros abrirão espaço para prescrições imagéticas codificadas de maneira mais funcional. Por isso, os roteiros são um duplo engano: eles simulam ser textos, quando de fato são programas de imagens. (FLUSSER 2011, p.206 - 210)

Híbrido, traidor, dissimulado, vítima, contraditório e enganador, o roteiro, nessa generosa leitura de Flusser, mais parece uma prática diabólica do que um gesto poético. É justamente o seu perigo, seu espaço fronteiriço, que revela suas potencialidades. Ao enfatizarmos o roteiro – seus desafios conceituais, metodológicos e históricos (MARAS 2009) – optamos por descobrir uma escritura que já não é mais apenas dramática e ainda não chega a ser uma programação computacional. Situa-se, assim, numa zona intermediária, prenhe de fricções.

Pretendemos salientar, nessa leitura de Flusser, como o roteiro acaba por incorporar o debate da *ekphrasis.* Nessa dinâmica, o roteiro seria o instante zero da visualização, a primeira tradução e transcriação entre as complexas roldanas cinematográficas. O roteiro não está apenas atrelado ao papel, mas instala seu local de fabulação estética entre a página e a tela; ou seja, ele insere o ato de escrita dentro de um sistema institucional e industrial, no qual, por um lado e pelo menos durante o período histórico do *early cinema, o* “primeiro cinema”, afasta-se da literatura, para, em seguida, depois do advento do sonoro, buscar uma aproximação com escritores, seja no seu formato livresco, seja na influência que o cinema acaba por exercer nos hábitos literários (MARAS, 2009, p.46). O teórico húngaro Bela Balàzs foi um dos primeiros a perceber esta singularidade ontológica do roteiro, além das suas distinções frente ao teatro e à literatura:

> Balàzs não subordina a arte do roteiro ao cinema, mas sugere uma diferente linhagem artística oriunda do drama. [….]. O roteiro não é literário porque ele é parte do lado literário da produção, mas, ao invés disso, o roteiro torna-se uma forma literária única graças às demandas do cinema. Ele articula a existência paradoxal do cinema, 'que é apresentar em palavras as experiências visuais do filme silencioso, que é algo que não pode ser expresso em palavras'. Ao inserir a produção de 'efeitos visuais específicos', e não efeitos literários no seio da criação do roteiro, e da sua prática, Balàzs sublima as implicações do paradoxo de representar a experiência visual por palavras. (MARAS, 2009, p.47, tradução e grifo nossos).

Há, nesse trânsito do papel para a tela, mais do que uma mudança da materialidade. Tal como na *ekphrasis*, tenta-se tornar viva uma presença que, quando lida, está ausente. Como arquivo, o roteiro é mais do que a máscara mortuária da concepção, como Benjamin definiria a obra escrita (BENJAMIN, 2002, p.115), mas, complementarmente, ao cristalizar imagens e sons por meio de suas palavras, ele busca reavivar fantasmas aos olhos dos seus leitores e futuros espectadores. Estamos diante de uma escrita sismográfica ou do eletrocardiograma de uma atmosfera dramático-visual, como Tonino Guerra definia o seu ofício (PELO, 2010, p.121).

De um lado, a *ekphrasis* revelaria o aspecto de transição da palavra para imagens e sons na tela – o que estaria próximo do que Flusser denomina programa. De outro lado, o roteiro seria o arquivo e o espelhamento dramático-visual de um acontecimento cinematográfico, um acontecimento em fluxo contínuo. Pensar, portanto, a *ekphrasis* pelo roteiro nos permite tanto uma compreensão histórica e conceitual da dramaturgia cinematográfica quanto uma aproximação com padrões de fruições do espectador; como se, pelo roteiro e pela *ekphrasis*, a própria fantasmagoria cinematográfica revelasse parte da sua combustão química[28].

Foi a partir de uma análise direta de *Asas do desejo* (1986) que conseguimos deslindar o que, de agora em diante, chamaremos como *modulações de ekphrasis*. Há, nesse que ainda hoje é o último filme da colaboração entre Handke e Wenders, uma constante oscilação poética na forma e nas tradições de *ekphrasis* que são evocadas e que incitam às evidências do ouvinte e espectador. Como veremos no capítulo quatro, Handke e Wenders acabaram combinando formas de descrição oriundas do papel do verbo na oratória greco-romana, a partir da *enargeia*, com outras maneiras de descrição visual caras ao surgimento da câmera obscura no contexto da pintura holandesa do século XVIII. O filme, assim, alterna tradições de *ekphrasis*, movimenta-se, de maneira fluida e que inventa um fluxo poético próprio, o qual

---

[28] Os *Screenwriting studies* também almejam delinear esses trajetos de colisão da palavra (entre textos) e a imagem (entre mídias) que estão circunscritos ao trabalho colaborativo entre roteiristas e diretores. Ver (NELMES 2011)

desperta imagens entre os olhos das crianças, as visões aéreas da cidade, a qual passa a funcionar como o suporte físico e mental das imagens de arquivos e da memória audiovisual dos personagens, de Berlim, da Alemanha, dos espectadores em geral.

Se há alternação entre modos de *ekphrasis*, pensamos que talvez também haja modulações. Remetemos, aqui, a um conceito vindo da teoria e da composição musical do ocidente, onde as modulações, numa música ou numa partitura, combinam tons maiores com tons menores e eles, às vezes, acontecem em passagens simples, rápidas, entre frases velozes. Uma música composta num tom maior, por exemplo, não impede que haja essas modulações. Pelo contrário, o contraponto dessas sensações musicais é sinal, desde o barroco e tendo Bach como ápice, de uma harmonia requintada, cheia de coloridos e gracejos estéticos ou mesmo matemáticos. Nossa aposta nessas possíveis *modulações de ekphrasis* é oriunda do nosso traquejo com a obra de Handke e as diversas nuances de transições entre a palavra e a imagem (e vice-versa) que a sua escritura fílmica foi e é capaz de suscitar.

Por isso, nos próximos capítulos, caminharemos entre diversos modos e inúmeras modulações de *ekphrasis*. De maneira geral, tentaremos averiguar como as *ekphrasis* passam, elas mesmas, por incessantes metamorfoses quando se encontram diante de uma já consolidada era das mídias. Não passaremos, portanto, por artistas céticos ou indiferentes às *ekphrasis*, como salientado por Mitchell, mas por aqueles que acreditam, que possuem fé, em que há trânsitos possíveis – mesmo quando eles não ocorrem – e que, de uma maneira inédita, as próprias mídias, recentes ou antigas, conduzem a novas travessias entre a palavra e a imagem. De maneira geral (e, às vezes, bastante sublinearmente), encontram-se *modulações de ekphrasis* em todos os nossos capítulos. É também por isso que perceberemos um percurso, crescente e cumulativo, que brota das palavras que não migraram para o papel, que chegaremos às paisagens – como formas de descrição que, em última instância, sublimam a palavra – para, ao fim, voltarmos às *ekphrasis* que estão dentro e fora das espirais dos arquivos.

No primeiro capítulo, por exemplo, as trajetórias de F. Scott Fitzgerald e Bertolt Brecht ressaltam não apenas os seus roteiros inéditos e não filmados, mas também as condições históricas e biográficas que não possibilitaram que suas *ekphrasis*, por eles individualmente imaginadas, migrassem às telas. Não há, nesses casos, uma descrença nas *ekphrasis*, mas um desajuste, entre musas, mídias e técnicas de visualização. No capítulo seguinte, as *ekphrasis* já ocorrem de maneira diversa, seja nos filmes, nos romances ou mesmo nos ensaios dos seis escritor_s que analisaremos. As modulações, ali, acontecem dentro e entre cada obra e a própria multiplicidade das *ekphrasis* possíveis revela-se como um

sintoma da época. Do terceiro e do quarto capítulo em diante, já iniciaremos o flerte com as *ekphrasis* em Handke, e veremos que havia, desde a primeira fase da sua carreira, um confrontamento direto entre as *ekphrasis* vindas do teatro e as outras que brotam das mídias ou do "trabalho do espectador". Mais centrado no silêncio e na descrição, o quarto capítulo revelará como a *ekphrasis* transforma-se numa forma de diálogo artístico entre Handke e Wenders, uma forma de amizade, na qual a fusão das subjetividades duplica-se no filme ou modula-se entre palavras e imagens.

No quinto capítulo, diretamente vinculado às paisagens, buscaremos apreender como há um jogo moderno e contemporâneo entre palavras e imagens que transita entre formas de percepção e forças de inscrição ou mesmo de registro. Nessas *ekphrasis* fluidas que são as paisagens, enfatizaremos principalmente o movimento: o caminho, os peregrinos, as estradas, e o deslocamento das paisagens, nos *tableaux-vivants*, que cabem dentro das letras e fluem para além do quadro. Haveria, nesse recorte, uma pré-história do movimento cinematográfico já em algumas experimentações literárias. Por outro lado, o cinema precisou ser estático, parado, para buscar o movimento, interno ao quadro, o qual sugere uma possível imagem e sensação do espaço. No sexto e último capítulo, voltaremos a analisar as imagens presas no papel e que ainda não aconteceram como filme. Ao apresentarmos e descrevermos um roteiro de Wenders e outro de Handke que, ambos, ainda não foram filmados, buscaremos provocar as *ekphrasis* fílmicas no próprio instante que descreveremos esses filmes em estado embrionário. Exploraremos, assim, as possíveis *ekphrasis* (literárias e proto-cinematográficas) despertadas pelo instante da leitura do roteiro, quando o filme ainda não existe mas é, ele mesmo, um filme em estado de palavra.

Como se percebe, nossa intenção não é de realizar um estudo teórico ou conceitual sobre a *ekphrasis*, mas, diferentemente, de atravessar, diante da pluralidade desse conceito, parte dos caminhos trilhados por Handke e Wenders. Se a *ekphrasis* também é travessia, nossa proposta está em aglutinar as rotas dos roteiros fílmicos, que não cabem em guias (ou em manuais de roteiros). Se a *ekphrasis* sugere transformações, tentaremos percorrer trilhas mais remotas para vislumbrar as metamorfoses da paisagem, as alterações e modulações entre a palavra e a imagem. Uma rota histórica, genealógica, sem um ponto inicial preciso, mas que convida a descobrir o caminho pelo seu próprio caminhar. Feita esta introdução, é hora de começarmos a andar.

1 AS LETRAS EXILADAS: BERTOLD BRECHT, F. SCOTT FITZGERALD E RASTROS DE ESCRITORES-ROTEIRISTAS NOS ANOS 30

Qui écrit est en exil de l'écriture: là est sa patrie où il n'est pas prophète.
Maurice Blanchot

Em termos de estilos, literatura, trajetórias e inquietações, F. Scott Fitzgerald e Bertolt Brecht possuem pouquíssima ou mesmo nenhuma afinidade. À primeira vista, buscar aproximações entre o romancista norte-americano e o dramaturgo alemão soaria tanto um risco vão quanto audacioso, inusitado. Distintos como distantes constelações, a crônica melancólica da era do *jazz* descrita por Fitzgerald soa, às vezes, como uma justa antípoda frente aos pressupostos dialéticos que sustentam o teatro épico tal como formulado por Brecht. Fitzgerald e Brecht, contudo, compartilham do mesmo pavimento histórico, das mesmas fendas no chão, de impasses similares que a época em que viveram legou, a conta gotas, a sujeitos que, como eles, dedicaram suas vidas ao ato de escrever.

A Los Angeles de 1938 talvez seja o cenário comum para evidenciar esse possível contraponto. Não como o roteiro de um filme de época, no qual Brecht e Fitzgerald estacionariam seus carros lado a lado e almoçariam no mesmo restaurante. Sem se cumprimentar, sem trocar palavras, sentariam em mesas simetricamente opostas e seriam servidos pelo mesmo garçom. Um pediria um drink. O outro acenderia um charuto e, entre tragadas e goles, trocariam olhares supondo, ambos, que estão a reconhecer rostos familiares. Embora naquele ano – e naquela cidade – esse encontro fosse provável, tais máscaras ficcionais não se ajustariam aos seus rostos e tampouco ilustrariam algo além de um dos tantos encontros fortuitos que qualquer metrópole incentiva, aglutina, abriga – e dispersa.

Bertolt Brecht e F. Scott Fitzgerald

Os traços biográficos, no entanto, insinuam vestígios potentes, que convidam a desvelos. Entre 1937 e 1941 Brecht e Fitzgerald não apenas estiveram em Los Angeles como

foram alguns dos escritores contratados pelos tão famosos departamentos de roteiro na Hollywood daquela época (NORMAN, 2008). Brecht saía da Alemanha nazista para um longo exílio de oito anos. Procurava uma forma de trabalho que lhe fosse rentável e que dialogasse com linguagens contemporâneas. Fitzgerald precisava de um alto salário para apaziguar suas dívidas, amontoadas durante anos de delírio, fama e esquecimento. Mais do que um *plot* tradicional, os quatro anos que os dois escritores experimentaram em Hollywood são reveladores de uma expectativa e uma frustração comum.

Brecht e Fitzgerald compartilhavam uma inquietação cinéfila similar. Embora fossem escritores eles sempre flertaram com o cinema de uma forma que ultrapassava a mera curiosidade. Desde a sua adolescência, Brecht escrevia roteiros mudos – pequenos esboços que, como veremos, revelavam um afã de dominar a linguagem do encadeamento dramático por meio de imagens. Brecht foi crítico de cinema, escreveu trinta e três roteiros ao longo da sua vida e em diversas ocasiões esteve prestes a filmar – filmou e chegou, inclusive, a formar um coletivo que assinou as filmagens de *Kuhle Wamp* (1932) e que trazia para o cinema parte dos seus ideais do teatro. Levou um número ínfimo desses roteiros às telas quando colaborou, eivado por sentimentos paradoxais, para alguns diretores como G.W. Pabst e Fritz Lang. Cada uma dessas tentativas carregou consigo doses de entusiasmo com tragos de frustração. Mesmo com uma vocação, de fato, mais inclinada à poesia e à dramaturgia, o cinema exercia um fascínio nas retinas inquietas do jovem Brecht e influenciou, direta ou indiretamente, tanto sua formação quanto suas ambições estéticas e políticas. Seu flerte com o cinema, no entanto, foi sinuoso, claudicante e pode traduzir parte do embate mais direto entre linguagens, técnicas e práticas do escritor político frente aos padrões de produção de escala nessa época em que a indústria cinematográfica consolidava um modo de comercialização que, em parte, continua vigente até os nossos dias.

Na primeira parte deste capítulo partiremos da trajetória de Bertolt Brecht e dos seus contatos – ora tangenciais, ora diretos – com a indústria cinematográfica para salientar formas de trabalho, interações, resultados e tensões entre os escritores-roteiristas nos anos 20 e 30 que atuaram tanto na UFA (Universum Film AG) quanto em Hollywood. Nosso fio condutor será o polêmico caso da adaptação da *Ópera dos três vinténs* realizada por G.W. Pabst em 1932, bem conhecido e com considerável produção acadêmica sobre o assunto. Enfatizaremos aspectos circundantes a esse episódio para, tal como uma porta de entrada, percorrer as sutilezas históricas entre os roteiristas, a literatura e a indústria cinematográfica no cinema alemão silencioso, assim como na sua passagem ao sonoro. Seja como peça, seja como filme, *A ópera dos três vinténs* insinua-se, delicadamente, como uma obra enigmática, cheia de

camadas sobrepostas, que se situa num instigante limiar entre hábitos e inovações. Como veremos, o processo judicial e o debate da época em torno dessa ópera popular permite tanto esclarecer parte do ofício dos roteiristas que estiveram em torno da UFA e da produção alemã da época quanto perceber as dificuldades e os trânsitos entre as linguagens – e as instituições – do teatro e do cinema.

Sob esse ponto de vista, Brecht transforma-se num exímio representante da sua época, prenhe das mais saborosas contradições. Sua produção em torno do cinema abarca realizações práticas, roteiros, ensaios e formulações teóricas que tentam compreender a complexidade do cinema. Por outro lado, a imersão de Brecht no período da República de Weimar e sua passagem por Hollywood permitirão abordar, de forma preliminar, esses dois fantasmas simbólicos – do retorno e do exílio – que fascinaram e assombraram parte dos jovens do cinema novo alemão.

Como um contraste e um complemento, a segunda parte deste capítulo abordará os percalços da interação dos escritores-roteiristas com Hollywood, traçados pelos passos um tanto trôpegos e inseguros de Fitzgerald. Em termos sócio-históricos, Fitzgerald foi um escritor bem diferente de Brecht, acostumando-se, desde jovem, a receber encomendas e a escrever para jornais, revistas, suplementos literários. Fitzgerald talvez sintetize uma geração de escritores norte-americanos que lidou com a escrita como uma forma de trabalho, um ofício, cujo reconhecimento e talento passariam, também, por uma interação constante com o público, pelo número de vendas, pela circulação nos salões e festas da elite econômica. O sucesso repentino e o declínio vertiginoso da sua trajetória, eufórica e trágica, passam certamente por esse contexto.

Nessa narrativa – na qual Fitzgerald transforma-se num dos seus personagens mais interessantes – o cinema e Hollywood tornaram-se o cenário adequado ao terceiro e último ato da sua vida. Há, antes, um pequeno preâmbulo já na sua obra literária, quando o flerte com o cinema passou por diversas facetas, como a narrativa não linear, o fluxo de consciência, a sofisticada montagem espaço-temporal e o perspectivismo dos seus personagens. No entanto, seu encontro prático com tal arte revelava uma vontade de levar às telas o melhor – no sentido estético –, o cerne das suas convicções literárias. E, assim, em 1937, ele muda-se para Los Angeles e é contratado, por um salário altíssimo, para trabalhar no departamento de roteiro da MGM. A sua trajetória em Hollywood foi das mais ásperas. Embora tenha trabalhado durante quatro anos em diversos projetos de filmes, Fitzgerald não conseguiu assinar sequer um roteiro; não se adequou ao trabalho coletivo, aos prazos, às dinâmicas das escritas para as telas.

Neste capítulo, a partir de duas obras diretas de Fitzgerald, traçaremos parte do retrato dos paradoxos vividos pelos roteiristas de Hollywood nos anos trinta. De um lado está *The last Tycoon*, romance sintomaticamente incompleto e inacabado, que parte da figura real – e poderosíssima – do produtor Irving Thalberg para construir um personagem típico dos magnatas da Hollywood daquela época. Personagem lendário, Thalberg foi um dos primeiros produtores a centralizar os departamentos de roteiros como um elemento de otimização de recursos e de competição narrativa e econômica entre os demais estúdios (MARAS, 2012; SCHATZ, 2010). Na ótica de Fitzgerald, Thalberg transforma-se no personagem Monroe Stahr e vive, como poucos, as contradições, os anseios e as frustrações de anos-chave da formação de Hollywood. *Tender is the night* é a outra obra que percorreremos, a qual nos permitirá uma análise mais voltada ao estilo da prosa de Fitzgerald e às paletas que compõem seus personagens. Além de traçar esse percurso entre a Europa e os Estados Unidos, esse livro enceta os compassos dos deslocamentos geográficos e temporais, temas e dinâmicas que, talvez, influenciaram a obra de Peter Handke e que, indiretamente, reverberarão nos demais capítulos.

De um lado persistência e insistência. De outro, fracasso, amargura. É entre esses dois polos, que, num ritmo pendular, encontraremos as oscilações comuns que atravessaram as formas de aproximação, contato e distanciamento entre escritores e o cinema (ou a indústria cinematográfica). Seja por meio do roteiro, seja por outras práticas mais alternativas, Fitzgerald e Brecht não apenas borraram as linhas que separa(va)m as fronteiras entre literatura e cinema; eles foram envolvidos por essas tessituras imaginárias e tentaram, teimosamente, alinhar narrativas que desatassem alguns desses nós tão estanques. Como fios soltos, como novelos desenlaçados, esses escritores edificaram um labirinto involuntário e complexo, cujos enigmas percorreremos nas próximas linhas.

A ópera dos três vinténs (*Dreigroschenoper*) é, sem sombra de dúvidas, um divisor de águas na dramaturgia de Bertolt Brecht. Não apenas por aglutinar e sintetizar muitos elementos estéticos da primeira fase do escritor alemão, essa peça também chamou a atenção para uma experimentação dramatúrgica que não obtinha, à época que circunda a sua estreia nos palcos, os holofotes mais evidentes da cena artística e política. É a partir de "*A ópera dos três vinténs*" que Brecht, pouco a pouco, transforma-se num autor alemão consagrado e influente. Hoje, essa ópera feita em parceria com as composições de Kurt Weill, é citada por muitos historiadores como uma das principais realizações artísticas reveladoras da atmosfera da República de Weimar (WEITZ, 2007). Trata-se do instante decisivo, do ponto de virada que alastrou o nome de Brecht para fora da Alemanha, pela Europa, para outros continentes.

As datas – e os compassos históricos dessa história – não são casuais. Em 31 de agosto de 1928, no teatro de Schiffbauerdam em Berlim (atual Berliner Ensemble), estreia *A ópera dos três vinténs*, dirigida por Ernst Josef Aufriest, com um sucesso estrondoso. Findo o espetáculo, a plateia não parava de cantar a *Kanonnensong*, tamanha era a empolgação e o júbilo despertado, conforme relatado pelas resenhas dos jornais da época (ELSAESSER, 1990). Trata-se, talvez, de um dos raros momentos em que um sentimento estético e político é compartilhado por autores, artistas e espectadores. Essa ímpar afinação histórica levou, poucos meses depois, o espetáculo aos palcos de Viena, Praga e Budapeste.

Brecht inspirou-se livremente no enredo de *The beggar's opera*, de John Gray, escrita em 1728, e que já apresentava os personagens Peachum, como um homem rico, e Macheath, também chamado Mackie, como um bandido que atemorizava Londres com a sua *gang*. Na livre adaptação (e atualização) de Brecht, o cerne do enredo dessa peça continua com o mesmo cenário, uma Londres baldia, onde a corrupção, a encenação da pobreza e os jogos de dissimulação entre a ordem, o crime organizado e o dia a dia das mulheres da família de Mackie e Peachum passam a dialogar com o caos histórico e o jogo de forças políticas extremamente complexo que caracterizou o fim da primeira guerra mundial e os anos de experimento do parlamentarismo alemão. Antes, portanto, de teorizar sobre o estranhamento dramático, Brecht, em *Dreigroschenoper,* já transporta para outro recorte espaço-temporal algo que seria inerente à realidade e ao cotidiano da Berlim dos anos vinte e trinta.

Contada de uma maneira irônica, que beira ao sarcasmo, a *A ópera dos três vinténs* já nascia, no instante da sua adaptação, lidando com as questões que permearam a polêmica que envolveu a sua filmagem: o debate sobre a obra, o tema da legitimação da autoria, a maneira livre que a peça situa-se entre gêneros, com um resultado intrinsecamente impuro. Afinal, *A ópera dos três vinténs* resultou numa peça que se tornou uma ópera e num filme que pode ser visto tanto como um musical como uma releitura teatral. Paralelamente, é sobretudo nos debates sobre o valor, como dimensão econômica, social e também estética, que essa peça promoveu a discussão pública que resultou na polêmica com os jornais e a mídia impressa da época, e chamou a atenção de diversos teóricos e filósofos.

Capa e cartaz da Ópera dos três vinténs, de B. Brecht e K. Weill

É nesse sentido que *A ópera dos três vinténs* não pode, dentro dos objetivos desta seção e neste capítulo, ser analisada isoladamente. O próprio Brecht trabalhou de forma incessante nessa peça, transformando-a em roteiro, ensaio e romance[29]. Como se fosse necessário modificá-la, testar seu enredo em outras mídias e realidades estéticas para desvelar uma parte do seu teor, que, como entre traduções, fora incessantemente perdido e constantemente redescoberto. Ao extravasar um pouco do enfoque interpretativo, percebe-se como *Dreigroschenoper* anuncia um tenso e sempre novo processo entre o arquivo – como texto e imagem – e suas atualizações, que continuamente clamam por novos pontos de vista. É assim, portanto, que a peça de John Gray transforma-se no musical de Brecht e Weill; e que esse texto ampara o filme de Pabst e Balázs, o roteiro, o ensaio de Brecht sobre o processo jurídico, e alguns anos mais tarde o romance de Brecht.

Mesmo entre esse contínuo fluxo de transformação, o tema do valor, sobretudo nos toques e gestos brechtianos, ecoou e repercutiu de maneira aguerrida, como um vetor transversal, entre as peças, o musical, o filme – e suas polêmicas. Esta seção, portanto, salientará o valor da peça, do roteiro, do filme, das críticas e de todo o teatro social que circundou esse contexto e por meio desse fio faremos um contraponto à concepção de Brecht sobre o cinema, assim como às suas experimentações dramáticas, via os roteiros que escreveu. O valor, aqui, será entendido tanto internamente ao chão histórico que foi pisoteado, principalmente a partir da leitura de Brecht sobre o fenômeno do processo judicial, quanto permitirá voos mais livres e coligará as aventuras que os escritores alemães, como roteiristas, experimentaram ao se aproximarem do cinema. Em foco, as faces ocultas e os jogos sociais que permeiam as transições entre uma obra literária, um roteiro, um filme; um dramaturgo e

[29] Após a estreia da peça e da ópera, Brecht escreveu o roteiro , um ensaio sociológico sobre processo judicial e, ao fim, um romance. Ver (BRECHT, 1960), livro organizado por Siegfried Unseld que compila as três obras e mais a fortuna crítica da época referente à recepção da peça e da polêmica.

um escritor diante das práticas cinematográficas.

Independentemente de seus desdobramentos, *A ópera dos três vinténs* – seja a peça de Brecht, seja o filme de Pabst – já nascia histórica; aglutinando tensões dentro e fora do quadro, diante e atrás da câmera, entre os meandros da indústria cinematográfica, entre os anseios, as expectativas e as trêmulas frustrações do escritor, do literato, do homem de teatro, quando diante das roldanas que giram a película, entre a caixa preta da câmera, o projetor e o imaginário da plateia.

1.1 Da peça ao roteiro: em cena, o valor

Não por acaso, o tema do valor já é anunciado desde o título da peça. Os *três vinténs* remetem, primeiramente, ao teatro da miséria que Jonathan Jeremiah Peachum encena e promove para sustentar e expandir seu empreendimento empresarial. Logo após a canção de abertura da ópera, Peachum acolhe, cadastra e explica a Flich as regras dos seus empreendimentos. Peachum autodenomina-se como o indivíduo mais pobre de Londres, mas que é extremamente solidário com o seus semelhantes. Ao enfatizar Peachum com tais gestos, característicos do personagem, Brecht utiliza o valor da compaixão para inverter a sua carga semântica, já que Peachum é precisamente autoconsciente do seu discurso e das motivações dos seus negócios. Numa espécie de introdução pedagógica, Peachum mostra a Flicht o mapa de Londres; nesse momento ocorre a recepção desse novo mendigo que pretende entrar na associação da caridade, sendo-lhe explicados a divisão de distritos e que a cada ato de mendicância ele precisaria pagar uma licença a essa espécie de empresa falsamente destinada à caridade. Para isso, há uma padronização desse teatro, com figurinos e personagens, tais como a vítima de acidentes de trânsito, a vítima de guerra ou de trabalhos industriais (BRECHT, 1968:13). A encenação, em Peachum e na sua 'empresa', é autoconsciente, calculada e traduz um meta-teatro que interage com as diversas formas de valorização social[30].

Mesmo que flertando com os *lumpens*, os trejeitos de Peachum são tipicamente de um pequeno-burguês, isso, claro, para nos remetermos ao linguajar brechtiano (e marxista). Assim como ocorre, de forma mais aguçada, nas peças posteriores de Brecht, os atos burgueses nem

---

[30] Esse teatro dentro do teatro (autoconsciente do jogo social) é uma estratégia dramatúrgica constante em Brecht. Está presente, por exemplo, no ensaio sobre o Latão e no filme *Hangmen also die* (1943), cujo roteiro Brecht escreveu para a filmagem de Fritz Lang. Voltaremos a essa parceria na seção final dessa análise sobre Brecht.

sempre estão dentro da lei e, de maneira persistente, interagem com práticas ilegais. É nessa ênfase burguesa que Peachum afasta-se, como personagem e representação social, de Mackie Messer, que encarna a imoralidade do crime, assaltando, matando e seduzindo moças menores de idade. Num contraste, Mackie também se revela como o personagem carismático da peça, como se fosse uma estrela mais atraente, poderosa, por onde os demais personagens orbitam e que exerce uma força gravitacional em cada cena, mesmo quando está ausente do palco[31].

Sedutor, é Mackie quem entrelaça as trajetórias de Celia Peachum (a esposa do mendigo pequeno burguês), Polly (a filha de Peachum), Lucy (a sua amante) e Jenny, que trabalha num prostíbulo. Como uma figura poligâmica que se revela, Mackie estabelece, nesse ambiente feminino, cálculos precisos, e, bem à vontade, age de acordo com as suas preferências mais imediatas. No círculo masculino, Mackie é amigo de juventude de Brown, o chefe de polícia de Londres, que, em decorrência dessa longa relação de cumplicidade, não o prende. Ao fundo, portanto, o principal conflito da peça oscila entre essa luta de poder e a forma de crime, tácita, entre Peachum e Mackie Messer. No centro dessa peleja, encontra-se Polly, a filha de Peachum, que, num ato escondido e sem escrúpulos, acaba casando-se com Mackie. Por um lado, o casamento é obviamente mal visto pelos Peachum, pai e mãe, e essa pequena traição de Mackie torna-se o *plot* que desencadeia, posteriormente, a prisão do criminoso mais conhecido de Soho e, consequentemente, de Londres. Por outro lado, o casamento traduziria as aspirações burguesas de Mackie e de Polly. Ao se casar, Mackie age como se quisesse obter o reconhecimento, a influência e a dominação mais ampla do território de Londres, tal como seria praticada por seu virtual sogro.

É no seio desse enredo – e atravessando os atos dos seus personagens - que o valor desfila como se fosse um ente magnético, que coligasse cada palavra, gesto ou intenção. O valor, como piedade e cinismo, surge nas pequenas encenações de Peachum e Cia. O valor da amizade e da traição, da cumplicidade e dissimulação é traduzido nos pares Mackie e Polly, Mackie e Jenny, assim como a relação ambígua entre Brown e Mackie, que oscila entre o ofício moral, a corrupção e o compartilhamento de práticas similares. Em alguma medida, o tema do valor também está nas músicas que, irônica e inesperadamente, interpelam o espectador, forçando-o a um posicionamento sobre a sexualidade, o discurso cínico e amoroso e a guerra.

Quando, por exemplo, Mackie e Brown cantam a *Kanonen-Song* eles se abraçam e

---

[31] Essa ambivalência entre a amoralidade e o fascínio do personagem Mackie Messe é bem expressa nos dois finais da peça (que, de forma autoirônica, oscila entre o trágico-farsesco e o *happy end*). No primeiro final, Mackie é enforcado. No segundo, é liberado e recebido com júbilo pelo povo após pagarem sua fiança.

marcham, rememorando, com orgulho, a experiência da guerra e da juventude militar. Precisa e múltipla, a dramaturgia de Brecht em *Die Dreigroschenoper* realça valores e permite pontos de vistas alternados ou afecções contraditórias, com cargas opostas; como se os fatos dramáticos fossem captados por um vertiginoso caleidoscópio. É nesse jogo escorregadio de polissemia que a peça dialogou com o cinismo (e o sarcasmo), que, sintomaticamente, eram tendências constantes nas obras artísticas desse inflamável período da República de Weimar (ELSAESSER, 2000:38)[32].

Encenação da Ópera dos três vintens no Berliner Ensemble

Os *três vinténs*, portanto, enfatizam os valores monetários, a força do dinheiro, das propinas, dos conchavos políticos que estão por detrás das fianças e das práticas sujas entre a polícia, as empresas e o crime organizado. Em termos dramáticos, os valores humanos (denotados pelos comportamentos dos personagens) são mediados e transmitidos por formas de valorizações monetárias, como se uma peculiar economia política se alastrasse entre o enredo, os trejeitos e as falas dos personagens e sintetizasse uma alegoria histórica, minuciosamente delineada. Longe de uma simples coincidência, e mais do que uma casual ironia da história, essas mesmas transações monetárias permearam os acontecimentos em torno da adaptação e da filmagem de *A ópera dos três vinténs.* Passemos aos fatos, passemos aos enredos subsquentes e apresentemos os demais contextos e personagens históricos. Primeiro, G. W. Pabst, o cineasta.

Pabst estava sentado numa das primeiras fileiras, quando presenciou uma dessas famosas encenações de *A ópera dos três vinténs* em Berlim, em 1928. Impactado com a história, com as músicas e com a força daquela dramaturgia, Pabst – a essa altura um diretor

[32] Thomas Elsaesser discute, inclusive, como a desvalorização desse sarcasmo, por parte das interpretações sobre o cinema alemão no contexto do pós-guerra, mais diretamente nos casos de Kracauer e Eisner, acabou por negligenciar a avaliação das comédias, do cinema popular e tem o menoscabo da obra de Ernst Lubitsch como um dos principais elementos.

já de renome[33] – resolve propor a adaptação da peça às telas. Uma breve elipse temporal nos leva ao dia 21 de maio de 1930, quando Bertolt Brecht assina com a Nero Film – AG, produtora para a qual Pabst trabalhava, um contrato em que cede os copyrights da filmagem, com direito de participação no roteiro, mas sem poder de veto (ELSAESSER, 1990, p.104). Quarenta mil marcos, eis o valor pago a Brecht e Kurt Weil pela concessão dos direitos autorais. Essa negociação também já trazia consigo um grupo importante de outras empresas que faziam parte da parceria do projeto. A norte-americana Warner Bros, por exemplo, seria a responsável pela distribuição internacional do filme e a Tobis-Klangfilm, alemã, também participou dos trâmites contratuais, trabalhando o licenciamento do som, uma tecnologia que era bastante recente para a época. Seja do lado de Brecht, seja do ponto de vista da indústria cinematográfica, havia muita expectativa para que *A ópera dos três vinténs* chegasse às telas – e, claro, gerasse um retorno, artístico (e econômico), proporcional ao seu investimento.

Imagens de G.W. Pabst e de Bela Bálazs

Para Brecht, a filmagem da *Ópera dos três vinténs* e o contrato assinado com a Nero tinham uma especial significação. Desde os seus primeiros esboços dramáticos, em Augsburg, o jovem poeta e dramaturgo percebia no cinema uma forma de expressão singular, que impulsionava a sua paixão, investigação e curiosidade. Nessa cidade da Bavária, Brecht tornou-se um cinéfilo; viu, por exemplo, todos os filmes de Chaplin, sem exceção, e bastou pouco tempo para que ele começasse a publicar suas primeiras críticas no *Augsbürger Zeitung* (GERSCH, 1975:15). É nesse rico e inquieto contexto de formação de Brecht que os roteiros para filmes mudos traduzem suas inquietações cinematográficas e juvenis, que, como veremos mais adiante, apontavam para uma seara estética paralela à sua reconhecida obra

[33] Em 1931, G.W. Pabst já tinha dirigido cerca de doze filmes, entre a Áustria e a Alemanha, como *A caixa de Pandora* (1918) e *Westfront, 1918* (1930). A respeito de um conjunto de artigos que analisa a obra de Pabst, ver (RENTSCHLER, 1990).

dramatúrgica.

1.2 Uma bolha que estoura: do roteiro ao filme

Brecht tinha pouco mais de trinta quando começou a colaborar com o roteiro de *A ópera dos três vinténs.* Nessa altura da sua vida, já havia escrito peças importantes – como *Baal* e *Na Selva das Cidades* – embora os fundamentos do seu teatro épico bem como o seu posicionamento político socialista ainda estivessem em maturação. O curioso é que todos os desdobramentos referentes à preparação e à realização do filme prenunciavam e apontavam para uma guinada estética e política[34]. Os fatos são interessantes. Ainda em 1930, Brecht apresenta sua versão cinematográfica da peça, a qual intitulava-se *Die Beule, ein Dreigroschenfilm.* Mais do que uma adaptação, *Die Beule* (*A bolha*) é praticamente um novo argumento, no qual parte dos personagens e do ambiente dramático inserem outras questões e utiliza tons políticos mais evidentes, que realçam as diferenças das classes sociais, e, pouco a pouco se aproximam de certa dramaturgia, por assim dizer, sociológica e mais explicitamente marxista.

Esquematicamente, o roteiro e a autoadaptação, ou a autotradução[35] de Brecht estão divididos em quatro partes. A primeira, *Liebe auf den ersten Griff*, apresenta e narra o encontro, a paixão e o casamento entre Mackie e Polly. Há, em relação à peça, uma diferença de ênfase no filme, já que Brecht opta por apresentar Peachum em um segundo momento, enquanto nos palcos as primeiras cenas seriam justamente as do método empresarial de mendicância arquitetado por Peachum. É nesse ritmo, e dentro desse reordenamento, que se encontra a segunda parte do roteiro: *Die Macht des Bettlerkönigs* (O poder do rei dos ladrões) e, aqui, fia-se o discurso com lealdade às linhas dramatúrgicas das cenas de apresentação da peça. A terceira parte, por outro lado, intitulada *Das Spiel mit dem Feuer* (O jogo com o fogo), apresenta a principal novidade da peça: o vínculo de Mackie com os bancos e com o grande capital. De certa maneira, Brecht extrapolou a mais famosa frase da sua peça, que, ainda hoje, é repetidamente citada. Nesse momento, Mackie Messer pergunta-se, retoricamente, "o que seria roubar um banco perto de fundar um?" (BRECHT,1969). E o contexto dramático do seu discurso é justamente a cena – e a fala, direta para a plateia que mostra o seu enforcamento

---

[34] É importante lembrar que Brecht, durante a colaboração com Pabst, estava escrevendo a peça Santa Joana dos Matadouros e que essa guinada política tanto a ênfase na figura feminina acabaram por repercutir na elaboração do roteiro *Die Beule.*

[35] Analisaremos o tema da autotradução na obra de Peter Handke na terceira seção do capítulo 03.

em praça pública. No filme, Brecht mostra como Mackie, na figura de um ladrão (e burguês) emergente, alinha-se às práticas espúrias dos banqueiros.

Mais uma vez, os atos sociais só não são tidos mais como criminosos porque são monetários, impulsionados pelo capital, e, por isso, socialmente legitimados. Assim, os subornos, as chantagens e as fianças dialogam, horizontalmente, com as práticas de Peachum, com o licenciamento, a cobrança das pequenas porcentagens, a organização minuciosa das esmolas dadas ao *lumpen*. Curiosamente, a terceira parte também acaba por aproximar Mackie do ambiente do prostíbulo, onde Jenny, até então a sua fiel servente, acaba traindo-o e entregando-o à polícia. O jogo com o fogo transfigura-se de acordo com o foco e é permanentemente eivado por ambivalências; revela-se, talvez, no flerte com o banco, no perigo com os prostíbulos, onde a negociação dos prazeres passa além da potente sedução de Mackie. No seu flerte com a realidade, Mackie sucumbe: passa a depender do capital do banco e simultaneamente transforma-se na sua maior vítima. Frente ao capital, ao vintém e ou aos marcos, todos os personagens tornam-se frágeis.

A quarta parte, *Die reitenden Boten des Herrn Macheath*, sintetiza a manifestação dos mendigos, orquestrada por Peachum, assim como o conluio final entre os dois bandidos e a polícia, o qual culmina na fundação, na legitimação e na proteção das práticas bancárias, como se o rei dos mendigos de Londres pudesse agora atuar como sócio e com direito a voto nessa sociedade aberta ao capital, que é o banco. “Você é um gênio, Peachum”, diz um personagem, “Você chama os pobres mostrando como eles são grandes” (BRECHT, 1969: 312). A chantagem, ali, acaba despertando novos agenciamentos entre o rei (já que a manifestação buscava justamente os olhos da vossa majestade como público-alvo e provocação sensível), as práticas das novas e das velhas bandidagens, a polícia, que representa a ordem, os pobres e, claro, os donos do capital, como nova classe e entes com interesses políticos, que, de tão óbvios, tornam-se cristalinos. Na celebração final, Mackie é solto e substituído por Sam, um pobre desconhecido, que, como bode expiatório ou uma bucha de canhão, acaba sendo executado no lugar do ladrão. É num detalhe físico de Sam, numa metáfora quase desapercebida, que repousa a chave para compreendermos tanto o título do roteiro de Brecht quanto as suas novas intenções dramáticas e políticas. O melhor, nesse instante, é deixar as imagens (teatrais e cinematográficas) fluírem por si mesmas e compartilhar esse curto trecho do roteiro de *Die Beule:*

> UMA NOITE INQUIETA, na qual andam pelo bairro pobre cinco, seis ladrões, e um deles veste um estranho poster. No meio segue um homem sem chapéu com uma granda bolha na cabeça, e no poster está escrito: ajudem o pobre Sam a obter seus direitos. Ele seguem, de bar em bar, e mostram a bolha a cada um, que é sensível à

> justiça. E eles percebem que há, nessa área da cidade, um grande número de pessoas que são sim sensíveis à justiça e também bem humoradas. Na manhã seguinte, às sete horas, na ponte St. Georges, chegam e passam os mais poderosos dos poderosos senhores e senhoras, e lá está Sam mostrando a sua bolha. A bolha, contudo, parece sempre pequena: o medo das classes altas aumenta: eles sofrem de má consciência. (BRECHT, 1969, p.341-342).

Como se sabe, essa cena não entrou na versão final do filme, editada por G.W. Pabst. O roteiro, ao fim e ao cabo, seguiu com um respeito preciso às principais diretrizes da quarta parte, tal como descrita por Brecht. No filme, portanto, não se vê o conluio com o banco e tampouco há, no final, a absolvição de Mackie. No entanto, Brecht, parece, nessa sequência do seu roteiro, ter desenvolvido de forma apressada a apresentação de Sam, a imagem da bolha, que acaba transformando-se numa metáfora direta demais da má consciência, principalmente se lida em termos cinematográficos – e a ironia do pobre, que, com a bolha na cabeça, torna-se o bode expiatório da conspiração que visava manter e conciliar o poder novo com o emergente. Mais que uma ausência de detalhamento visual – carência que de forma transversal recai como um todo no roteiro de Brecht – há ali um tipo de metáfora imagética que não parece coadunada com uma boa tradução visual e cinematográfica. Ao final do filme, contudo, há uma redenção e salvação irônicas com o pagamento de uma fiança por meio dos entes bancários – algo que também paira de maneira mais sublinear no final do filme de Pabst.

> E Macheath? Com sorte não foi totalmente transmitido: lá os policiais armados conseguiram proteger os carros do National Deposit Bank e passar a caução ao herói. De braços dados entram Peach o presidente da polícia na cela de morte, oferecem o bandido para sair e o homem com a bolha na cabeça é posto lá dentro. Unidade faz a força: após uma luta mais larga a sociedade está unida, ela saúda Macheath e espera com ele a passagem da rainha. (BRECHT, 1969, p.344-345, tradução nossa).

Numa narrativa mais prosaica dessa história, constata-se que foi a partir dessa versão do roteiro de *Die Beule* que o diálogo colaborativo entre Brecht e Pabst foi interrompido. No verão de 1930, o antagonismo entre o dramaturgo e o cineasta atingiu um ponto culminante: Brecht acusava Pabst de distorcer o conteúdo ideológico e estilístico da peça. Pabst, por sua vez, salientava que Brecht não possuía domínio da linguagem cinematográfica[36]. Diante desse impasse, a produção foi em busca de outros roteiristas, como, aliás, é de praxe nos diálogos entre a indústria cinematográfica e os autores, sejam diretores ou roteiristas. Foi dessa forma

---

[36] "No verão de 1930, após Pabst e Vadja, seu roteirista preferido, terem mapeado as transposições cinemáticas do musical, Pabst encontrou Brecht e Lania para harmonizar seus conceitos e iniciarem o roteiro. De início surgiu um antagonismo com Brecht, quem disse que Pabst estava querendo distorcer o conteúdo ideológico e o estilo da sua peça, e Pabst, por sua vez, disse que Brecht não tinha a menor ideia das regras dramatúrgicas do cinema. Pabst deve ter ficado irritado com a leitura de Brecht e na maneira que ele queria injetar mensagens sociopolíticas no filme. (ZSUFFA, 1987, p.185, tradução nossa).

que chegaram aos nomes de Leo Lania e Bela Balázs – sim, o mesmo teórico e autor de *O espírito do filme* – como os roteiristas contratados pela Nero para, juntos com G.W. Pabst, chegarem a uma última versão final, adequada tecnicamente, para guiar a filmagem. Ao receberem a versão de Brecht, os roteiristas contratados percebem que aquele trabalho resultaria num filme totalmente diverso do previamente idealizado. Trata-se de uma outra obra, de outro filme, de um projeto inédito que precisaria, inclusive do próprio Brecht, de um novo impulso criativo, mais detalhado e elaborado, para conseguir guiar a realização e a filmagem. Ao apresentar uma primeira versão do roteiro à equipe envolvida no filme, esta julgou que eram necessários não apenas alguns ajustes, mas o teor e a concepção cinematográfica da adaptação do autor Brecht afastavam-se das ideias originais da sua ópera e peça. A versão final dessa equipe de roteiristas desconsiderou boa parte das novas inquietações – e expectativas – do jovem Brecht.

Ao ver o filme pronto, já no cinema, Brecht sentiu-se não apenas traído, mas inconformado com a maneira como o seu roteiro foi submetido a um formato de narrativa industrial e com nenhum propósito estético que compartilhasse com o seu (BRECHT, 1973). Resolveu perpetrar um processo judicial contra a Nero, e, em termos práticos, a primeira decisão da corte resultou na interdição temporária da exibição nos cinemas da Alemanha, mas não afetou a circulação do filme na sua distribuição internacional e, assim, foram realizadas cópias com versões em inglês e francês. Em Berlim, contudo, o processo ganhou a capa dos principais jornais e passou a retratar Bertolt Brecht como um personagem público. Foram publicados artigos de jornalistas e escritores, ora pró, ora contra, seja à Nero e à Pabst, seja à Brecht e Kurt Weill. Essa foi, talvez, uma das primeiras polêmicas na Alemanha referentes ao tema do direito autoral e das tensas relações entre os campos e as instituições da literatura, do teatro e do cinema.

Cenas de *A ópera dos três vinténs* (1931), de G.W. Pabst

Vários dos trechos publicados na época foram compilados por Brecht e resultaram no livro *Die Dreigroschenprozess*. O processo da *Ópera dos três vinténs*, no qual Brecht decide

realizar um detalhado e aprofundado ensaio analítico (nomeado por ele como um experimento sociológico) para aquele cenário cultural, analisando minuciosamente os acontecimentos, os comentários, as leituras e os diversos posicionamentos das instituições, como a mídia, a justiça e a indústria cinematográfica. Segundo o autor, todos esses atores sociais envolvidos elaboravam discursos que visavam apenas reproduzir valores vinculados ao lucro, à exploração e à alienação e não davam um passo necessário para que o cinema, como arte, se transformasse em expressão autônoma, independente, que pudesse, inclusive, criticar e superar seus alicerces num modo de produção capitalista. O ensaio, como obra histórica que é, transformou-se em um documento essencial para, além do caso pontual da querela da adaptação da peça, entender a concepção de cinema que Brecht desenvolvia. Indo um pouco mais adiante, percebe-se como o experimento sociológico de Brecht foi pioneiro; antecipou e sintetizou muitas das reflexões dos principais autores da escola de Frankfurt acerca do aparato industrial cinematográfico[37]. Nessa tendência e linhagem, torna-se necessário entender mais os efeitos sociais do cinema do que se engajar numa reflexão sobre a ontologia da linguagem cinematográfica (HANSEN, 2012).

A colagem crítica e dialética de trechos do processo jurídico e das resenhas de jornais divide o ensaio de Brecht em catorze aspectos distintos, que possuem títulos e temas como *Die Kunst braucht den Film nicht* 'O filme não precisa da arte', o debate sobre melhorar o gosto do público pelo cinema, o filme como valor, a necessidade de o filme tornar-se um coletivo de arte em vez de uma produção industrial e assim por diante. Dentro desse amplo cenário, o próprio processo jurídico é visto como o catalisador social, um acontecimento, que revela os conflitos dialéticos entre o artista e a indústria cinematográfica. Como discurso, ele encadeia valores sociais, simbólicos e econômicos, entre os quais Brecht dissemina a sua verve crítica. Por isso, o processo enfatiza menos detalhes da adaptação do que reflete sobre a forma como o escritor acaba fagocitado pelas práticas industrializadas. Em última instância, ao contribuir para a indústria cinematográfica, o escritor sucumbe à formas de valorização que escapam do seu controle artístico ou estético.

> “A terceira parte, que aborda a especificidade da produção cinematográfica, dá, como se percebe, uma excelente representação dialética de como no filme há uma decisiva maior participação da técnica nos sucessos finais: 'ninguém pode afirmar,

---

[37] Em artigo publicado, em nove de novembro de 1930, à época da polêmica, Siegfried Kracauer escreve as seguintes palavras para o *Frankfurter Zeitung*: “A ópera dos três vinténs é tanto um filme de sucesso como precário. A transposição num filme ótico-acústico não é uma cópia da encenação teatral. Brecht e Weil estavam conscientes, durante suas ações, dessa terrível e não dialética condição. (BRECHT, 1973: 210 – 211). Também se percebem diversas afinidades entre o impacto desse ensaio de Brecht nas formulações do ensaio sobre a obra de arte na era de reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin. Ver (BRECHT, 1973).

> que não há motivo que o escritor do filme seja outro ou pior que o escritor para os palcos'. Ele precisa observar uma parte do aparato. Esse aparato contém as organizações de venda. A contradição entre o autor e as técnicas de produção torna-se dialética, é decisiva, e caracteriza-se, da mesma forma, pela simultânea dependência da técnica". (BRECHT, 1973:112).

O cerne da argumentação de Brecht recai sobre uma minuciosa desconstrução do específico vínculo de toda a rede midiática direta ou indiretamente coligada ao aparato industrial cinematográfico. Dessa forma, o filme, sua feitura e sua apreciação – ou consumo – passam a ser apenas uma etapa econômica que se dissolve frente ao denso amálgama industrial que, nos anos trinta, à época da República de Weimar, era vivida na Alemanha e no mundo. Válido, o incômodo de Brecht está relacionado à inquietação frente ao gesto, ao hábito e à prática da escrita quando interage, frente a frente, com esse compacto aparato capitalista. Dessa forma, as condutas e as respostas de Brecht oscilam entre dois pólos opostos e antagônicos. Polos, muitas vezes, que traduzem dilemas éticos do artista e do escritor frente a instituições midiáticas e cinematográficas. Há, de um lado, a procura por uma cooperação, um diálogo e mesmo uma colaboração. A cinefilia e o constante fascínio de Brecht pelo cinema são provas de que em diversos momentos da sua biografia ele buscou essa aproximação. Tal inclinação não é exclusiva a Brecht; foi, é e será, compartilhada por uma plêiade de escritores, em seus mais distintos tipos. Há, por outro lado, mais do que uma discordância política ou uma divergência de métodos, formatos produtivos e processos criativos. O Brecht escritor e dramaturgo não poderia ser o mesmo – no sentido estético, inclusive – do Brecht roteirista.

Brecht percebe que a produção (e a forma de produção do filme – ou da indústria cinematográfica da época) prevalece, em termos de valores e práticas, à criação artística[38]. E, nesse sentido, tanto o contrato com os artistas como o sistema judicial também pende para a defesa, legal e inescapável, do formato industrial. Embora houvesse, dentro da descrição do sistema jurídico, uma boa comparação entre os empreendimentos para o teatro e para o filme, que Brecht copia na íntegra, tal reflexão não tende a compreender e proteger o específico da criação e do trabalho artístico. É nesse sentido que o *Dreigroschenprozeß*, como 'experimento sociológico', escancara as formas dos valores – sociais e econômicos – que a indústria cinematográfica implementa; a forma como, num passo adiante, o capitalismo produz e tritura a obra de arte para o seu modo de produção de valor; e, por fim, a desvalorização do artista no meio dessa engrenagem. Astuto, o argumento da peça e da ópera de Brecht, de uma

---

[38] "Afirmar que a obra de arte é um valor seria tautológico, já que não haveria outra função nela contida além daquela que uma obra principal desperta". (BRECHT, 1960, p.117).

precarização de valores que media pessoas, empresas e poder público, é transposto para o experimento sociológico e as suas subsequentes reflexões.

Há, portanto, uma delicada interação entre um sistema de produção e uma forma de escrita, a qual, para Brecht, deveria buscar a autonomia do artista. Embora com discrição, e inspirado por uma metodologia marxista, Brecht reivindica uma forma de escrever para e com o cinema que antecipa, em quase duas décadas, as reflexões sobre a "câmera caneta", de Austruc, e a pauta da autonomia do artista que marcou a política dos autores da *Nouvelle Vague*. Ele antecipa o cinema ao trazer para si, para sua produção e para sua contemporaneidade certa agenda a fim de que o artista volte a ter controle sobre a totalidade da obra e consiga participar esteticamente das decisões e de todas as etapas do processo. Por isso, mesmo no *Dreigroschenprozeß*, Brecht percebe que, por ser extremamente industrial, e por estar fraccionada em diversas etapas distintas, a autonomia, utópica e ideal, da estética sobre a indústria passaria pelo controle e acompanhamento da totalidade do processo. Precisa e certeira, a reflexão de Brecht conduz a dois campos simultâneos, complementares e, muitas vezes, contraditórios.

Há, de um lado, a fina percepção de que a especificidade da escrita para o cinema é bem distinta de uma escrita restrita ao roteiro, como uma forma de perceber o escritor isolado, apenas letrado e que não lida ou não encara os aparatos técnicos. A escrita para e com o cinema, na reflexão de Brecht, percorre a dramaturgia, a filmagem e a montagem – é uma escrita holista que, por isso mesmo, só poderia ser alcançada e, de fato, autônoma quando exercida por um coletivo; ou seja, por um diálogo constante e horizontal entre um grupo de artistas que convergem com as mesmas metas estéticas e sensíveis. Há, por outro lado, um modelo fordista de fraccionamento da produção da escrita às telas, implementada de forma lenta, gradual, mas quase definitiva, pela indústria cinematográfica ao longo da década de vinte. Como veremos mais adiante, sobretudo na próxima seção, que analisa a interação entre Fitzgerald e Hollywood, o *fracionamento da escrita* cinematográfica afligiu inclusive a unidade do escritor *literato*. Nesse ofuscamento do produtor frente à escrita e a dramaturgia, um roteiro passou a ser escrito a várias mãos, de forma, em casos frequentes, não colaborativa e portanto prenhe de ruídos, de remendos e distante das primeiras ideias ou da possibilidade de uma autoria estética. Subliminarmente, o que Brecht ilumina é o embate direto entre o primado de uma forma de realização estética frente a um campo de produção industrial e valorização da obra de arte no contexto moderno e capitalista.

> "Riqueza, liberdade, personagem tornaram todos funções da produção, assim como grandezas variáveis. Fora do conjunto do processo de produção não é mais um

> possível um ato de reconhecimento. Deve-se produzir para reconhecer e produzir significa colocar-se dentro do processo de produção. O processo de produção também é o lugar do revolucionário e da revolução. Um exemplo simples e convincente é, incrivelmente, o papel menor dos desempregados na revolução. E esse papel passivo também transforma-se num protagonismo para a revolução quando o desemprego ameaçar a produção de maneira decisiva." (BRECHT, 1969 p.114, tradução nossa).

Não é por acaso que toda a formação de Brecht ocorre dentro e pelo teatro; ou seja, como um escritor e um dramaturgo acostumado ao tempo dos ensaios, à repetição do texto no corpo, nos gestos e nas bocas dos atores – a outro modelo, portanto, de produção. Trata-se de uma forma de escrever em que os meios técnicos encontram-se concentrados numa materialidade evidente: o palco; em que a moldura da ação dramática, por mais que permeada por sofisticados *tableaux* visuais, está diretamente atrelada ao tempo de interação do espectador de teatro, que compartilha o mesmo ar, o mesmo tempo da encenação e dos atores. Essa insistência material da *performance* teatral parece, talvez, ter sido acoplada ao hábito da escrita de Bertolt Brecht.

Curiosamente, o filme *Kuhle Wampe* (1933)[39] transforma-se no ponto de convergência prático entre a experiência com o roteiro de *A ópera dos três vinténs* e as reflexões elaboradas no *Dreigroschenprozeß*. Brecht, assim, engaja-se num filme que é um processo coletivo, que em plena crise inflacionária da República de Weimar decide abordar o tema do desemprego e realizá-lo junto a operários que viviam em Berlim. Dirigido por Slatan Dudow, o filme teve, por assim dizer, um processo de produção mais próximo ao do teatro, com discussões, debates e decisões das filmagens que não se afastavam dos instantes de criação. Aqui, no cerne desse experimento, encontramos uma forma de reflexão e prática artística alinhada a uma genealogia de artistas que buscavam com o cinema um anseio de autonomia expressiva e estética.

> "Brecht de fato não trabalhou no roteiro e restringiu-se a uma defesa artística, moral do jovem e desconhecido diretor (…). *Kuhle Wamp* foi para Brecht o primeiro filme – e também viria a ser o único – no qual ele pode participar desde o início e em cada fase: da apresentação literária passando pela encenação até os problemas de organização e as lutas contra a censura." (GERSCH, 1975 p.109, tradução nossa).

O filme é cheio de ideias, cenas e interessantes relações entre os trabalhadores, sempre andando de bicicleta, e uma descrição bem minuciosa e física da Berlim dos anos trinta. Embalado por uma dinâmica trilha sonora e situado na fronteira técnica entre o sonoro e o mudo, o filme encadeia uma montagem dialética que dialoga indiretamente entre as

---

[39] O filme pode ser visto no youtube e encontrado neste link: https://www.youtube.com/watch?v=p8Kc2ez_5e4. Acesso em setembro de 2014.

tendências dos filmes soviéticos de Eisenstein, Vertov e Pudovkin, mas, no entanto, é mais descritivo, cheio de cenas sobre o cotidiano comum dos personagens, que cantam, tocam músicas e, mais do que um novo trabalho que solucione o desemprego, eles, no argumento final de construir um acampamento dos e para os trabalhadores, buscam uma forma de vida autônoma, na qual não estão submetidos aos comandos de outrem. A voz de Kuhle Wamp, no amálgama entre a massa dos trabalhadores e os indivíduos que por ali passam, é uma voz que reivindica uma autonomia sobre a forma de vida, o cotidiano e os pequenos prazeres da vida.

Cenas e cartaz do filme *Kulhe Wamp* (1932), de Slatan Dudow

Embora, claro, o filme conote o desespero do desemprego, como mostra uma cena de suicídio logo nos seus minutos iniciais, e a fome que ronda o dia a dia os trabalhadores, não há um p*athos* melodramático e a montagem, cheia de paralelismos, ritmos e gestos de tensões dialéticas, acaba por aproximar o espectador do trabalhador, mas sem pedir compaixão ou culpa. Nesse sentido, por exemplo, vale a pena contrastar Kuhle Wamp com a construção de um certo olhar de piedade num filme como *Freundlose Gasse* (1925)[40], que G.W. Pabst dirigiu em Viena alguns anos antes de *Dreigroschenoper*. No filme de Pabst, as cenas de pobrezas remetem aos melodramas de Griffth, com closes, pequenos gestos de compaixão, numa rua onde os mendigos e um certo *lumpen*, completamente despolitizado, tem, pela pobreza, rompantes irracionais de revolta. Talvez seja essa forma de retrato, mais permeada por um olhar que acaba possivelmente rebaixando o tema da pobreza, o que, quem sabe, tenha irritado o Brecht roteirista e espectador, que viu sua peça e ópera nas telas, sob a direção de Pabst. Em *Kulhe Wamp*, a revolta dos trabalhadores deve entrar numa agenda revolucionária que os permita alcançar salutar autonomia no modo de vida que desejam.

Ao fim e ao cabo, o espinhoso caso da adaptação da *Ópera dos três vinténs* revela

[40] O filme pode ser visto no youtube: https://www.youtube.com/playlist?list=PLAA3352694E2A827F. Acesso, setembro de 2014.

tanto aspectos externos, e tensos, da relação entre escrita, dramaturgia e produção cinematográfica, como sutilezas de distinções estéticas que permeavam os autores, cineastas e teóricos de cinema no período da República de Weimar. Esteticamente, há mais do que uma oposição entre Pabst (e a Nero) contra Brecht do que divergências estéticas entre o dramaturgo e o húngaro Bela Bálazs, que assinou o roteiro[41]. O curioso é que Bálazs também era um socialista que, no teatro, também dialogava com Erwing Piscator, diretor que melhor traduzia os experimentos socialistas aos palcos[42]. Contudo, Bálazs, nos seus trabalhos teóricos e práticos, buscava perceber uma ontologia do cinema a partir das suas aberrações visuais: tais como o rosto, a massa, as formas e os jogos dramatúrgicos entre o visível e o invisível que perpassam a mágica da imagem cinematográfica. Nesse retrato, Balázs revelar-se-ia como um roteirista cioso do específico cinematográfico e como um precursor, que trouxe o tema da *Ekphrasis* à teoria do cinema, salientando como cada gesto de tradução cinematográfica seria análogo a um novo *Laocoonte*[43]. Ao analisar o filme *Die Dreigroschenoper*, Elsaesser ressalta justamente o complexo jogo de olhares e de sedução que caracteriza o jeito de Mackie Messer andar, ser visto e a forma como produz olhares esféricos, cheios de reflexos e projeções. Aqui, entre Balázs e Pabst, a dramaturgia das telas afasta-se da dramaturgia dos palcos – e a escrita cinematográfica torna-se complexa, bifurcada, aproximando-se mais de um aglomerado estético do *design*, modo estético, o qual, não por acaso, esmera-se nos seus diálogos com a indústria.

1.3 O *autorenfilm*, a *Mediumverbund* e os roteiros de Brecht

Do roteiro ao design? Se os dilemas entre escrita e indústria, narrados no *Dreigroschenprozeß*, são válidos para o Brecht dramaturgo, o mesmo não pode ser dito para outras biografias e experiências que tão bem transitaram entre o teatro, as artes visuais e o cinema nas primeiras décadas do século XX. Como, à época, ocorreu similarmente em vários

---

[41] Uma análise mais fina dessa distinção entre as concepções de cinema de Balázs e Brecht seria extremamente instigante, mas, com certeza, abriria fendas e digressões muito longas e nos dispersariam dos objetivos deste capítulo.

[42] Na biografia de Balázs relata-se a sua ativa participação, em 1929, na *Dachorganisation der Filmschaffenden Deutschlands*, que unificava diretores, roteiristas cameran, set designers, músicos e atores para protegerem seus interesses profissionais e a arte no cinema. Ver (ZSUFFA, 1987, p.182)

[43] Jürgen Kasten sobre a defesa de Balázs sobre os roteiros compartilha a seguinte reflexão: “Em *O homem visível* Béla Balázs ressalta o valor do roteirista e como a utilização de um *scenario* deve ser da mesma forma levada em conta. Ele formula: “É preciso uma fantasia especial, ingênua, concreta, que não reivindica uma primeira tradução visual. Deve-se apresentar a visão do diretor... Por isso o melhor roteiro não é suficiente para o diretor. Um roteiro, de forma objetiva, não contém tudo e todo o filme, porque ele possui apenas palavras. No entanto, o material deve mostrar os seu desejo”. (KASTEN, 1990, p.99).

países, o cinema chamava a atenção e empolgava uma vibrante plêiade de artistas. Aproximar-se do cinema significava experimentar, ousar, transpor fronteiras, inovar – e, em alguns casos, uma nova e rentável forma de trabalho. Por meio da implementação da UFA, localizada em Postdam, bem próximo de Berlim, o cinema alemão da República de Weimar primou por ser um inquieto centro nervoso e produtivo que coligava diversas frentes, linguagens e artes de uma maneira que resultava nos sofisticados cenários, nos jogos de luzes, e na dramaturgia do chamado cinema expressionista em diante[44].

Ao reconstruir esse momento histórico, Thomas Elsaesser enfatiza o papel do *design* como elemento industrial que gera fascínio nas massas, como um fator distintivo do cinema de Weimar – e, assim, afasta-se das leituras teleológicas e mais pessimistas desse período. Sofisticado, prenhe de transições e com um foco coletivo na obra, no resultado industrial do filme, o d*esign* do cinema de Weimar (e da UFA) não estaria presente apenas nos cenários mais conhecidos de Fritz Lang ou nos primeiros filmes de Lubitsch, antes de ele ter se tornado o mestre da comédia clássica em Hollywood. O *design*, ali, seria uma forma de produzir coletivamente e que coligaria narrativa e imagem, escrita e cena de forma bastante intricada e não faria uma diferenciação de valores entre a ideia, a técnica e a obra. O *design* ali ocorre como uma forma transversal de filmar, que parte da ideia original, passa pela câmera e chega até o instante em que o espectador interage com a obra, entre o fascínio da massa, como salienta Kracauer, e um instante de dispersão da vida metropolitana, como lembra George Simmel[45]. Para além de uma dramaturgia dos palcos, a ênfase no *design* realça uma forma de escrever para, com e entre mídias. Na nossa sutil linha genealógica é, por ora, importante reter esse instante:

> "É nesse sentido que, pelo Expressionismo, que o cinema realmente formulou algo sobre si mesmo, nomeou sua capacidade de estimular uma autenticidade estilística, sua coerência orgânica e sua adequação formal. O nome mais apropriado para esse processo é, novamente, não 'estilo', mas 'estilização', não 'auto-referência', mas *design*: no sentido da aparência, da superfície ou da forma dada a objetos de consumo no seu uso cotidiano e dentro de um circuito de mercadorias. No *design*, a aparência dos objetos de consumo e o seu uso cotidiano revela-se quando eles tornam-se parte do mercado. No *design* a aparência do objeto coloca-se numa certa relação com a sua função, com o material de qual é feita, e ao processo de produção pelo qual ele deve a sua existência". (ELSAESSER, 2000: 39, tradução nossa).

---

[44] É importante relembrar como a história da UFA esteve, desde o seu nascedouro, vinculada a uma máquina de propaganda estatal ainda no fim da primeira guerra mundial. Sobre a história da UFA ver (KLAUS, 1996)

[45] É preciso ampliar a própria concepção de *Design* dentro do contexto histórico e artístico alemão. É o caso, por exemplo, das relações entre a Bauhaus, o *Jugend Still* e a *Neue Sachlichkeit*, movimento segundo o qual Brecht era bem próximo.

Nesse percurso, Elsaesser ressalta como a UFA obteve um destaque e uma singularidade a partir do modelo de produção implementado por Erich Pommer, que privilegiava o grande filme, o sistema de filmagem centrado no diretor e, comercialmente, uma ênfase no mercado europeu (ELSAESSER, 2000:119 – 120). Foi com essas estratégias que Pommer trouxe para a UFA, por meio de distintas parcerias, diretores como Carl Dreyer, Alfredo Hitchcock, René Clair, Max Ophuls, Billy Wilder, Robert Siodmark, entre outros diretores fora da Alemanha mais conhecidos ou menos famosos. O que importa é perceber que a UFA atuava como um fator de síntese produtiva, que unia linguagens, tradições e territórios os mais distintos.

> "Por outro lado, os resultados estéticos e estilístico dos conceitos de Pommer eram permanentens: técnicas revolucionárias de efeitos especiais *[Destiny, Faust, Metropolis]*, novos estilos iluminação [*Phantom*, e os filmes de *Kammerspiel]* e o desing de set totalmente integrado ao estilo e tema [como acontece em *Niebelung*]". (ELSAESSER, 2000, p.120, tradução nossa).

Essa forma de produção privilegiava riscos e qualidade estilística a despeito de uma ênfase industrial e comercial. Uma das vigas de sustentação, dentro da estratégia de Pommer, era a *Medienverbund;* ou seja, os vínculos e as ligações entre as mais diversas mídias. Assim, um filme não apenas trazia várias mídias e linguagens no seu *design* de produção como também reverberava em diversas mídias, de forma transversal, impulsionando seu poder de propaganda e seu impacto comercial e sensível junto ao espectador. Sobretudo nas suas relações entre as reportagens, os jornais, o mesmo material fílmico era transposto a diversas e distintas janelas midiáticas. É dentro desse panorama mais amplo, de alta industrialização, transversalidade e horizontalidade midiática, de ênfase tácita no *design*, que desvelamos o tom geral dos diálogos entre os escritores e os roteiristas do cinema de Weimar. Sintomaticamente, apenas 3% dos filmes produzidos na UFA possuíam roteiros e histórias originais, a ampla maioria, assim, transitava entre histórias conhecidas, uma preocupação com o *design* – num estilo criativo muito próximo ao da Bauhaus, e a *Medienverbund*. No entanto, de onde especificamente vinham esses roteiros, essas histórias e adaptações?

Ao realizar sua descrição histórica e sua interessante genealogia dos roteiristas que trabalharam no cinema da Alemanha durante os anos vintes, Jürgen Kasten ressalta como eles vieram de quatro distintas frentes[46]. Haveria, já na passagem do século XIX ao XX, os simples resumos do primeiro cinema, no qual não havia descrição nem muita criação da cena, mas tão somente uma forma de organizar logicamente o encadeamento das imagens e o

---

[46] Sobre as relações entre escrita e o primeiro cinema Ver (Maras, 2009) especificamente o capítulo referente à escrita para o *photoplay*.

sequenciamento da dramaturgia ali implícita. Nesse recorte, o roteiro seria mais próximo do que hoje chamamos como uma escaleta e os roteiristas seriam também o *cameraman*, o fotógrafo ou o diretor/produtor. Estamos diante de uma forma de escrita e de uma divisão de trabalho extremamente simples. Curiosamente, tanto na Alemanha como nos Estados Unidos, esse primeiro período de escrita para e com as telas – muitas vezes sintetizadas nas escritas dos letreiros – foi exercido por mulheres[47]. Diante dessa realidade histórica, Kasten ressalta roteiristas como Ruth Goetz, que escreveu a história de 52 filmes, Marie Luise Droop (28 filmes), Fanny Carlsen (52 filmes), Margaret Maria Langen (23 filmes), e Jane Besse (52 filmes).

Trata-se de um instante inicial, bem pontual e com estilos os mais distintos, como era comum no cinema produzido na década de vinte. Contudo, o segundo grande campo, salientado por Kasten, está vinculado ao ciclo chamado *Autorenfilm*, que, ainda antes da primeira guerra mundial e dali em diante, como se sabe, é fundamental para legitimar, no contexto alemão, um certo *status* de arte ao cinema, num momento em que as elites intelectuais e culturais ainda desconfiavam do potencial estilístico dessa mídia em ascensão (ELSAESSER, 1990). Todavia, Kasten (1990) ressalta como muitos dos famosos roteiristas do cinema mudo alemão, vinculados ao grupo do *Autorenfilm*, migraram para o cinema como uma forma de sobrevivência frente a uma crise financeira vivida pelos folhetins e pelas editoras dos romances de entretenimento. Antes de se tornar roteirista, uma escritora como Thea von Harbou era uma autora de *best-sellers*, que narrava contos de fadas, histórias infantis, lendas e ícones populares com forte aspecto imagético. Nesse contexto de crise dos folhetins, Thea von Harbou transformou sua fama literária em reconhecimento cinematográfico e ganhou notoriedade por assinar o roteiro dos melhores filmes de Fritz Lang dessa época, foi atraída à indústria cinematográfica pelos bons pagamentos que davam a cada adaptação ou a cada roteiro. De alguma forma, essa aura mitológica migrou nos primeiros filmes de Fritz Lang, como os *Niebelungs* e *Der müde Tode*.

---

[47] Ver sobre a preponderância das mulheres como roteirista nas primeiras décadas da história do cinema ver (Maras, 2009), (Norman, 2008), (Price, 2010).

Fritz Lang e Thea von Harbou trabalhando juntos num roteiro.

No entanto, Thea von Harbou é apenas um dos tantos e dos inúmeros casos de escritores que passaram a colaborar, direta ou indiretamente, com a UFA e outras produtoras. Ampla e diversa, a marca do *Autorenfilme* traduzia a passagem e o compartilhamento de um 'capital social' a um 'capital econômico' ou simbólico, em que os escritores diversificavam sua forma de escrita para obter outras fontes de renda e outros públicos, e a indústria cinematográfica precisava dessa migração de status para alcançar uma plateia mais ampla, sofisticada e legitimar-se como expressão artística de alto nível. É enorme a lista de escritores que, como Thea von Harbou, levaram para as telas seus romances ou suas ideias literárias. De Paul Landau, passando por Alfred Döblin, que participou do roteiro de *Berlin Alexanderplatz*, Carl Zuckermayer, Arthur Schnitlzer, Hugo Hofmmanstal, entre tantos outros escritores possíveis de serem lembrados e abordados, havia um trânsito contínuo entre as adaptações de obras, romances e novelas contemporâneas à UFA. É claro que ainda estamos no campo das transposições de uma obra a um filme – o que se diferencia de uma escrita direta, mas esse diálogo entre os campos literário e o cinematográfico foi menos tenso e conflituoso tal como pintado pelas análises e reflexões de Brecht. Ao analisar o papel e a importância do *Autorenfilm*, Joachim Paech compartilha as seguintes reflexões:

> O filme literário é, daí em diante, um específico autor de filme de um autor literário em contraste com o os detentores artísticos originais do filme (como o roteirista e o diretor), que eram mostrados como autores (compare com o conceito de autor da *politique des auteurs* nos anos cinquenta!). Os dois principais tipos e mais importantes autores, literários ou cinematográficos, que tiveram origem, na Alemanha, antes da primeira guerra mundial, obtiveram um interesse especial da crítica porque eles realizaram, de maneira exemplar, tanto a passagem da representação teatral à fílmica indo além das fronteiras estéticas entre mídias e ultrapassando um reconhecimento do específico fílmico e das suas possibilidades expressivas.(PAECH, 1997, p.97, tradução nossa).

Na sua argumentação, Joachim Paech analisa as obras *Der Andere*, 1913, que foi a adaptação de uma *Schauspiel* de Paula Landau, dirigido por Max Mack, e o filme *O estudante*

de Praga, de Stellan Rye[48]. Nessa linha de diálogo entre linguagens e mídias, vale salientar, continuando na divisão de Kasten, que o teatro foi justamente o terceiro grande campo de prática e formação dramatúrgica e técnica que coligou roteiristas, diretores e cenógrafos à indústria cinematográfica. É nesse contexto que a figura de Max Reinhadrt torna-se uma força que sintetizou tradições, mídias e linguagens, permitindo que, assim, aflorasse um contexto de troca e mútua influência estética que acabou consolidando-se nos filmes e nas telas. Lotte Eisner foi a primeira a ressaltar a influência da técnica de iluminação e a paleta de claro-escuros que era compartilhada entre o teatro e o cinema dito expressionista. Tampouco é mero acaso que o roteirista Carl Mayer – reconhecido por assinar parte significativa da dramaturgia desses filmes – tenha tido sua formação no teatro e tenha, inclusive, trabalhado como iluminador em algumas peças[49].

A última linhagem, segundo Kasten, seria a de roteiristas-diretores que escreviam eles mesmos os seus roteiros. Nessa tendência, Kasten salienta a trajetória de Fritz Lang, que começa dirigindo e, paulatinamente, passa a assinar alguns dos roteiros que filma, como se escrever o roteiro passasse a ser compreendido próximo a uma etapa do processo criativo. O interessante dessas quatro linhagens propostas por Kasten é que elas deixam clara uma constante interação entre a prática dramatúrgica, a escrita pelo roteiro e o trabalho do *set*. Seja nos resumos, nas migrações com literatura de entretenimento, pelo teatro ou pela direção, a escrita do roteiro perpassaria por uma prática com o *set*, o ambiente da produção cinematográfica, e um constante contato com o público e as audiências cinematográficas.

Direta ou indiretamente, as experiências de Brecht com o cinema dialogam com essas quatro formas de trânsito que permearam a prática do roteiro na Alemanha até os anos 30. Seja na polêmica sobre o *Dreigroschenoper*, nos experimentos de *Kuhle Wamp* ou na sua parceria com Fritz Lang, no filme *Hangmen also die* – rodado em Hollywood, em 1943 – ou nos seus inúmeros roteiros não filmados, Brecht sempre deslocou-se entre os resumos de cenas, as ideias literárias, as influências teatrais e um anseio de escrever diretamente, na cena, junto à câmera. Caso houvesse uma similaridade, significativa e interpretativa entre a dramaturgia cênica e a dramaturgia fílmica, ampliaríamos a obra de Brecht, em termos

---

[48] Sobre o Autorenfilm Thomas Elsaesser tece a seguinte reflexão:"Com o *Autorenfilm*, a literatura nacional tornou-se uma parte integrante da noção de cinema nacional e também uma certa definição do que é popular venho à tona, na qual o popular agrário (*agrarian-völkisch*) e o natural-romântico eram centrais. Ao mesmo tempo, os pioneiros alavancavam as massas urbanas oferecendo shows sensacionalistas, assim como os efeitos especiais". (ELSAESSER, 2000, p.65).

[49] Carl Mayer é sem dúvida um dos roteiristas mais influentes do cinema de Weimar, tendo assinado obras para diretores como Murnau, Robert Wiene e Walter Rutman. Sobre a sua obra ver os livros de Jürgen Kasten (1994) e Lotte Eisner (1964).

numéricos e qualitativos, cotejando-a com os mais de trinta roteiros que ele produziu ao longo da vida[50].

O curioso é que, diferentemente dos autores acima listados, Brecht não obteve êxito e reconhecimento frente à transposição dos seus enredos e da sua estética às telas. Para além da sua válida interpretação no *Dreigroschenprozeß*, Brecht não teceu um diálogo consistente entre o *design*, a aura do *Autorenfilm* e nem se coadunou à *Medienverbund*. Frente ao escopo industrial ele revelou-se mais um sujeito do teatro, e tal paradoxo traduz seu caráter subjetivo, já que talvez Brecht fosse um desses autores mais ansiosos em escrever de forma cinematográfica. De forma sucinta (e espectral), a sua obra dramatúrgica para os filmes e os seus roteiros podem ser divididos em três fases. A primeira reflete os roteiros de filmes mudos os quais, bastante influenciados pela simplicidade narrativa de Charles Chaplin, privilegiam imagens extremamente descritivas, gestos, movimentações e encadeamentos dramáticos e formas de narrar que se equilibram de forma sutil entre a imagem e o enredo. O autor de roteiros como *Drei Turm*, *Der Brillantenfresser* e *Das Mysterium der Jamaika-Bar* é contemporâneo ao Brecht dramaturgo de *Baal* e *Na selva das cidades*, onde há uma experimentação anárquica e de verve expressionista que soa tão ousada como pueril.

> Os roteiros dos filmes mudos de Brecht são, de um lado – e de forma totalmente diferente das suas peças – apenas apresentações para obras possiveis, que deveriam ser posteriormente avaliadas. Por outro lado, e independente dessas relações, elas evidenciam as visões, os posicionamentos e as habilidades do jovem Brecht. A duplicidade desses aspectos significa, para a preparação das suas encenações, estruturas triviais, prenhes de ironia, de pouca dificuldade assim como de julgamento da sua relevância fílmica. Brecht descreve de forma detalhada, mas não há nenhuma materialização fílmica e apreendem-se apenas possibilidades […]. Os roteiros dos filmes mudos de Brecht combinam jogos óticos, ricos e significativos, de alta criatividade imagética assim como formas narrativas especificamente cinematográficas. Os textos de Brecht encerram-se em efetivas imagens dos filmes […]. Brecht era bastante cauteloso com o uso de letreiros, que espalhava-se como uma praga nos filmes mudos da época, e, por isso realçava, nos seus roteiro, a sua qualidade ótica. No entanto, Brecht utilizava sim letreiros. Esta é uma primeira diferença entre os roteiros mudos de Carl Mayer, com os quais os roteiros de Brecht devem ser comparados. De um lado são poucos os roteiros de filmes mudos efetivamente publicados [algo que curiosamente não ocorreu com Carl Mayer]. Por outro lado oferece-se a possibilidade, agora, de medir a efetiva e possível performance e contribuição dos textos de Brecht em referência aos filmes mudos, alemães, e mais clássicos. (GERSCH,1975, p.33-34, tradução nossa)

Como ressaltado por Gersch, esses roteiros são, de certa forma, primeiras aproximações, primeiras formas de visualização do autor Brecht para um futuro filme de autoria própria, que possivelmente ele mesmo (Brecht) gostaria de dirigi-lo. Tais roteiros

---

[50] Os roteiros de Brecht foram compilados num livro organizado Wolfgang Gersch e Werner Hecht sobre esse trabalho de arquivo e publicação no livro Bertold Brecht: Texte für Film: *Drehbücher, Protokol 'Kuhle Wampe', Exposés, Szenarien*. Ver (BRECHT, 1969).

mudos localizam-se na delicada fronteira entre o esboço, o arquivo e a potência fílmica. Embora com algum esforço esses roteiros pudessem resultar em filmagens, eles nunca, até o momento, foram lidos como filmes realizáveis e permanecem, de certa forma, 'inéditos', inclusive sem traduções; é algo sintomático, já que boa parte da obra teatral de Brecht é fartamente traduzida pelo mundo afora. Ainda assim, Gersch ressalta como a fabulação imagética, ali, estava próxima de uma constante relação entre a imagem e os letreiros, entre a cena e o seu comentário e é interessante perceber como a simplicidade da fábula, vinda de Chaplin, e a ênfase por cenas curtas e interrupções súbitas vão se tornando tendência estilística comum e recorrente entre o Brecht dramaturgo e o Brecht roteirista.

Em um número maior, a segunda leva de roteiros de Brecht transita ao redor da singular experiência da *Ópera dos três vinténs* e é bem interessante constatar como alguns temas e algumas reflexões dessas experiências reverberam tanto alguns anos antes como nas produções posteriores mais próximas à filmagem da *Ópera dos três vinténs*. Os temas do casamento e do dinheiro, por exemplo, perpassaram roteiros como *Marie kommt*, *Die Mutter aller Seeleute der Welt*, *Geld ist teuer*, o *Die Beule*, que já apresentamos brevemente acima, e *Santa Lucia oder der Gelegenheitskauf*, que seria um desdobramento da experiência coletiva em *Kuhle Wampe*. Há, claro, muita diferença entre esses roteiros e projetos, mas de modo geral, percebe-se como Brecht esmerava-se em transpor suas ideias dramatúrgicas para territórios cinematográficos, como se nessa ida e vida não alcançasse ainda um refúgio confortável, mas já vislumbrasse as possibilidades de migrações provisórias.

Escrito pouco tempo antes do caso da *Ópera dos três vinténs*, o roteiro *Happy End* é um dos mais reveladores dessas semelhanças. Seu cenário é Chicago e logo na primeira cena vemos uma jovem que canta músicas na rua, aborda os transeuntes e compartilha dizeres como “Gott ist der feinste Gentelman, den es auf der Welt oder sonst wo gibt” (BRECHT,1975:320). Rapidamente, a apresentação dos personagens nos conduz a William Cracker, que é um falso vendedor de flores. Camuflado, ele é um traficante e gângster e traficantes de bebidas, e toda a trama dos conluios, conchavos e das perseguições irá envolver advogados, policiais e outros grupos de gângsteres. O roteiro não possui o detalhamento das cenas e das sequências visuais. Composto por oito páginas, ele seria, hoje, algo próximo a um argumento de um longa-metragem, mas também bastante próximo do ambiente cênico, imagético e dramatúrgico das demais peças de Brecht. Contudo, é um roteiro de Brecht; ainda desconhecido, ainda não traduzido, ainda não filmado.

Letreiro e cena de *Hangmen also die* (1943), filme de Firtz Lang e roteiro de Bertolt Brecht

A terceira linhagem classificativa dos roteiros de Brecht ronda a sua migração aos Estados Unidos e sua participação em Hollywood. Trata-se da sua experiência no exílio, da sua tentativa de se aproximar da Brodway, de Hollywood até a sua perseguição pelo Macarthismo e o seu regresso à Alemanha Oriental, no final dos anos cinquenta. Alguns desses roteiros, inclusive, foram escritos diretamente em inglês, como são os casos de *All our yesterdays*, *The godess of victory* e *Silent Witness*. No entanto, a experiência síntese dessa parte da obra cinematográfica de Brecht é a sua colaboração decisiva no filme de *Hangmen also die.* O filme resulta de uma antiga vontade de parceria entre Lang e Brecht, ainda na Alemanha, que, devido a contexto do entreguerras, obteve em Hollywood um ambiente propício. Desde o início, o argumento do filme realçava uma resistência popular frente a invasão nazista em Praga, na Tchecoslováquia. Lang já era um diretor estabilizado em Hollywood, com mais de três realizações e sucessos como *You only live once* (1937). No entanto, o seu filme seguinte, *You and me* (1938), obteve pouco retorno de público e foi após dois anos de desemprego que ele recorreu à Brecht.

Entre junho e julho de 1941 o roteirista e o cineasta trabalharam intensamente no argumento do filme. No entanto, as versões dos roteiros hoje ainda existentes não deixam claro onde estaria a participação de Brecht e onde estaria a de Lang (GERSCH, 1975: 203). O fato é que Brecht tentava inserir o retrato de um personagem coletivo: o povo de Tcheco, que se uniu de forma astuta para tramar a sua resistência ao nazi-fascismo e à invasão. Esse tema e esse tom político eram inéditos para os filmes hollywoodianos da época – e, curiosamente, tornaram-se uma febre após a guerra. De acordo com os diários de Brecht, havia um tácito debate de que ele tendia para um retrato histórico e social, e tentava descrever com precisão os métodos da *Gestapo* inspirado pelas tramas de romance policial. Por outro lado, Lang tentava contrapor com inspiração em filmes gângsteres e situações mais chocantes, com as quais Brecht discordava.

O modo de trabalho foi significativamente alterado quando houve a contratação de John Wexley para a formatação da versão final e, embora não houvesse um atrito frontal entre

Brecht e ele, a forma de colaboração do dramaturgo alemão foi de fato atenuada. Aos poucos, Wexley transpôs o enredo de Lang e Brecht para as *schematas* narrativas mais próximas do público norte-americano e o resultado final é o que está hoje consolidado no filme. Inicialmente o filme iria chamar-se *Trust the people*. Contudo, esse título não foi aceito pela produtora, que mudou para *Never Surrender*, e em seguida *Unconquered* para finalmente chegar ao nome *Hangmen also die*. Essa quantidade de remendos também traduz como a obra passou de um retrato histórico sobre uma resistência política e antifascista – mote importantíssimo para a época – a um filme de ação mais convencional (GERSCH, 1975: 209).

Ainda que entre interferências, remendos e interrupções do fluxo criativo e cinematográfico de Brecht, o filme possui sequências em que se pode, tranquilamente, reconhecer a sua autoria. Desde alguns instantes da montagem, a forma como seus poemas são evocados até uma das sequências finais em que o povo tcheco (num conjunto de meia dúzia de personagens) passa a mentir descaradamente para a *Gestapo*. Mais do que uma ironia dramática, que já era comumente utilizada nos roteiros da época, percebe-se ali personagens que fazem uma encenação autoconsciente, e esse meta-teatro é uma das principais buscas do Brecht teórico do teatro épico. É dentro desse recorte, por exemplo, que *Hangmen also die* singulariza-se e diferencia-se do tom farsesco de *To be or not to be*, de Erns Lubitsch, cuja temática de resistência antinazista é similar e contemporânea ao filme de Lang.

Como pudemos perceber nesta seção, e nesta parte do capítulo, a experiência de Brecht com o cinema é permeada por gestos incompletos, pequenos abandonos, persistências e uma escrita para as telas, por meio de roteiros e argumentos, de uma obra diversa que, direta ou indiretamente, dialoga com a sua produção teatral e ainda padece de um crônico desconhecimento. É também interessante perceber como, dentro da dialética da história, os experimentos teatrais de Brecht repercutiram de diversas formas, mesmo décadas depois dessas suas aproximações com a UFA e com Hollywood. Nesse recorte, é sintomático entender como Brecht migrou vários aspectos do cinema para a sua dramaturgia, tais como o sequenciamento por cenas curtas, o uso de letreiros, a utilização do princípio da montagem com, por exemplo, finais distintos, o uso constante de cortes abruptos e a interrupção. Em contraste com as experimentações cinemáticas e teatrais de Meyerhold e sua influência em Eisenstein, Brecht colocou a sua dramaturgia na fronteira e na aversão com o cinema. O curioso é perceber que toda uma geração de cineastas modernos, dos anos cinquenta em diante, foi uma ávida leitora das peças de Brecht e curiosamente trouxe para as telas boa parte dos experimentos. O diálogo entre a dramaturgia, o roteiro e as encenações está repleto de ironias desse tipo, nas quais há mais influência tácita e migrações sutis do que se supõe.

1.4 Das musas às mídias, os ruídos

Embora interessante (e extremamente importante), não é nosso intuito aqui, nessas linhas, abarcar de forma mais aprofundada as possíveis relações entre a obra de Brecht e o cinema, nem adentrar nos detalhes da dramaturgia dos seus roteiros. Esse esforço demandaria outro trabalho e reivindicaria, inclusive, um específico empreendimento com traduções. O que propomos é algo mais simples e de fato trivial que, contudo, pode gerar interessantes consequências. Ressaltamos uma forma de olhar; um viés genealógico que, pelo roteiro – compreendido como uma ampla base material e empírica – pretende desvelar diálogos entre a dramaturgia e os filmes. Os roteiros, assim, não precisam ser lidos como obras completas, pois a maioria, no caso dos de Brecht, sequer foi filmada; mas eles revelam tanto ideias como possibilidades estéticas e cinematográficas latentes, que dialogam com a história do cinema de forma negativa, espectral ou fantasmática. É nesse ponto de vista que a ênfase no roteiro pode contribuir para aspectos dramatúrgicos que a análise de filmes, como metodologia predominante nos estudos de cinema, não abarca. Trata-se de ir um passo além de tentar captar o roteiro implícito e perceber, nas transições entre o papel e a tela, fios possíveis de obras perdidas, de histórias ocultas, que não ocorrem em cena, entre a câmera e a tela, tampouco nos bastidores, mas entre os filmes, entre as filmagens.

A experiência de Brecht com o cinema, de forma bem sintética, possui três pontos altos, que nos indicam rotas interessantes para a genealogia aqui traçada. Em torno da *Dreigroschenoper*, no processo e no seu roteiro, vemos uma tensão entre a escrita e a técnica cinematográfica; uma tensão constante, na medida em que a escrita acaba inevitavelmente flertando com aspectos tecnológicos e formatos comerciais. No segundo campo de experiências, vemos a ênfase na autonomia da produção do artista, que é teorizado no *Dreigroschenprozeß* e resulta nas filmagens de *Kuhle Wamp*. No terceiro instante, vislumbra-se tanto a vasta produção dos roteiros de Brecht quanto, a partir da sua colaboração com Lang, as formas de cerceamento de seu processo criativo a partir de censuras econômicas e políticas. Nesses três campos percebe-se como Brecht foi, sobretudo, um homem de teatro curioso com as novas técnicas; mais um cinéfilo empolgado e ansioso em domar os novos meios expressivos do que um roteirista que sabe traduzir e adequar a sua obra diante das engrenagens técnicas.

Como homem de teatro que foi, Brecht soube como poucos avivar as musas do palco. É por isso, inclusive, que ele tanto enfatiza a fábula (concordando assim com a Poética de Aristóteles), o instante da cena, o gesto do ator e o estranhamento da plateia. Mesmo que

Brecht fosse atento à dramaturgia cinematográfica e a tivesse, com talento e habilidade, transportado à sua obra, ele, como autor e artista, aconteceu de maneira mais vibrante interagindo com um espectador teatral, que é bem distinto do cinematográfico. A força da sua escrita, assim, que é justamente de evocar as musas do teatro, torna-se a sua principal fraqueza diante da rigidez da técnica, da peculiaridade da narrativa imagética e das formas fabris de produção de cinema. Em suma, o dramaturgo excepcional não se converteu no roteirista eficiente. Diante da técnica, a musa do teatro fraqueja, titubeia, não engendra a sua autotransformação. Seus roteiros e suas intenções cinematográficas, seguindo-se essas leituras, ressaltam mais os ruídos não traduzidos nessa passagem da musa à técnica. Ruídos possuem sentido em outros instantes, em outros contextos. Ruídos ecoam, e, quando aos ouvidos contemporâneos, incomodam, eles podem soar de forma harmônica às gerações vindouras.

Em 1953, Bertolt Brecht muda-se para a casa da Chausseetraße, número 125, no centro de Berlim, a poucos quilômetros do Berliner Ensemble, onde ele estreava suas peças e as ensaiava com seu grupo de teatro. Lá ele morou os últimos três anos da sua vida, sendo Helene Weigel, sua mulher e atriz das suas peças, moradora do primeiro andar, enquanto ele habitava os cômodos da parte de cima da casa. Espaçoso, o apartamento possuía ampla sala de noventa metros quadrados, que Brecht julgava precisamente adequado ao seu processo de escrita e aos seus rompantes criativos. Nessa sala, nesse *Wohnzimmer*, Brecht dispunha de quatro grandes mesas redondas dispostas nos cantos do cômodo: em cada uma delas, repousavam textos, peças e obras distintas, com os quais ele intercalava suas atenções e concentrações. Dizia ele que a melhor maneira de descansar de um texto, no instante em que ele estaria repetitivo e improdutivo, é parar e dar a atenção a outro, distinto, também em processo, também em lampejos criativos. Da biografia, passa-se à especulação; dos fatos, entramos na ficção histórica, mas, dados os mais de trinta roteiros que Brecht escreveu, não seria exagero que em pelo menos um desses meses, o dramaturgo alemão descansava a pena enquanto embalava-se em devaneios e cenas puramente cinematográficas. O instante do descanso, nessa mesa imaginária, também resguardava um certo prazer, um certo refúgio.

1.5 Um exílio na babilônia: os anseios cinematográficos de F. Scott Fitzgerald

You can take Hollywood for granted like I did, or you can dismiss it with the contempt we reserve for what we don't understand
F. Scott Fitzgerald

Os contos e os romances de F. Scott Fitzgerald são constantemente marcados pelo movimento. Personagens e enredos em percursos geográficos e deslocamentos físicos entre aviões, carros, trens, terremotos, da costa leste e a oeste dos Estados Unidos ou mesmo por diferentes países da Europa. Movimentos não apenas geográficos, mas também, precisos, que se revelam em conflitos interiores, mais circunspectos, em que seus protagonistas debatam-se entre deslumbres e frustrações, convivendo, alternadamente, num mundo de fama, glamour, desilusão e anonimato. Como no cinema, a distinção entre cenas internas e cenas externas importa, sim, mas como um convite a transições e afecções possíveis; como espaços e formas de vislumbrarmos o mundo de dentro visto por fora ou o mundo alheio ao corpo, distante, visto subjetivamente. Entre tais descompassos, talvez o escape, o afastamento de um campo gravitacional, figure como uma geometria comum e coligue os pontos dispersos delineados entre movimentos, seus rompantes, suas pausas. Uma fuga de si, uma fuga do outro, dos lugares, das línguas, das culturas e, nesse conflito dinâmico e implícito, os personagens de Fitzgerald tonteiam-se entre a sombra, o espectro e o fantasma do exílio, como se essa condição fosse algo mais do que uma decisão, e, vigoroso, o exílio pulsasse, num rompante, num ímpeto.

Jean Gatsby, Dick Divers e Monroe Stahr – protagonistas das principais novelas de Fitzgerald – não são de fato personagens imigrantes, expatriados ou que convivem com o dilema de estarem fora de casa. Neles, o exílio figura-se como uma face distinta. Não por acaso, o ponto de vista narrativo que retrata esses personagens acaba por inseri-los entre fronteiras, entre deslocamentos forçados, que geram um estranhamento trágico e talvez seja esse mote, mais sensível do que territorial, que possa elucidar a figura do exílio como latente e transversal em Fitzgerald.

O exílio, nesse viés, seria também uma forma de perceber o conflito entre linguagens, entre o cinema e a literatura, e ao escrever entre essas fronteiras, ou “linhas imaginárias” (MULLER, 2012), Fitzgerald parece, talvez, configurar um duplo exílio. De um lado, transpõe barreiras e cancelas ao inserir elementos intrínsecos da narrativa cinematográfica no seio da sua prosa. De outro, revela-se, na sua experiência de roteirista, como um escritor isolado, escanteado, que a despeito da ousadia de algumas das suas invenções dramatúrgicas e cinematográficas não conseguiu migrá-las para a tela. Em Fitzgerald, o exílio surge como murmúrios e queixumes intraduzíveis que, entretanto, como um anseio estético que reverbera entre mídias, formatos, narrativas, tramas e enredos. O exílio, nessa toada, configura-se como um caminhar em terras estrangeiras; um caminhar pantanoso, pois não é turístico e bem distante de uma aventura viajante – um andar sem retorno. De forma tensa e discreta, o estilo

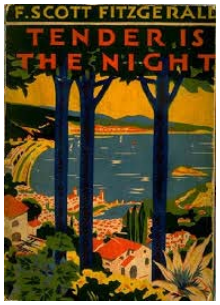
de Fitzgerald parece não incomodado em colocar-se na fronteira, entre locais de classificação que não são, de fato, nenhum local específico, mas entrelugares, limiares tão perigosos quanto desafiadores. São por essas migrações, transposições, deslocamentos e isolamentos que passaremos nas próximas linhas. Mais do que uma condição ou um movimento, veremos, seguindo uma estética do exílio, como os romances e roteiros de Fitzgerald experimentam a vertigem e os vestígios de uma intensa travessia.

Desde o início de *Tender is the night*, já encontramos, concentrados, alguns dos principais elementos da prosa de Fitzgerald que nos interessam neste capítulo. Lá temos a fuga como uma constante entre os personagens, a Europa – e seus trânsitos com a América, a fama e a honra, a vontade de anonimato, de viver uma vida comum, sem sobressaltos ou agitos; ou, pelo contrário, um afã por festas que se assemelha a uma euforia coletiva. A história desse romance de Fitzgerald é, sobretudo, marcada por projeções e frustrações, apostas, crenças e traições, que, sutilmente, são bem delineadas pelos jogos intrínsecos ao trio formado por Rosemary, Nicole e Dick.

De forma não linear, o romance inicia-se no meio de uma história já prenunciada, quando Dick Divers forma com Nicole um casal famoso e, ao passarem férias entre Cannes e Nice, na França, esbarram em tentações, em flertes possíveis de outros relacionamentos. Subliminar, esse jogo das traições acaba por traduzir um interessante paradoxo vivido por Dick. Na segunda parte do livro, num retrospecto, saberemos que Dick tornou-se um famoso psiquiatra quando estudou em Zurique, na Suíça, e lá, ao trabalhar numa clínica, acabou conhecendo Nicole, que vivia num surto esquizofrênico. Nesse enredo, as projeções tornam-se mútuas e repentinas: entre elipses dinâmicas, Dick e Nicole acabam casando-se e o que era uma cura para Nicole, o casamento com o seu médico, transforma-se no infortúnio da célebre e promissora carreira de Dick. É nesse contexto – num sinuoso jogo de *flashback* e *forward* - que surge Rosemary, como uma personagem extremamente sedutora que traz novos ares à vida de Dick. No entanto, um detalhe é digno de nota, Rosemary carrega consigo toda a áurea cinematográfica e é aqui, como um canto de sereia, ou uma musa perigosa, que a sedução surge, arrebatadora, como se fosse uma atriz sussurrando algo num espectador, ingênuo, empolgado, domesticado.

Mais do que um desejo e uma nova projeção, o cinema paira como uma forte figura em *Tender is the night*, que conecta e interliga os personagens, as conversas e as situações. Logo em um dos primeiros diálogos, uma mulher com vestido elegante aborda Rosemary e diz: "*We know who you are. Yo're Rosemary Hoyt and I recognized you in Sorrento and asked*

the hotel clerk and we all think you're prefectly marvellous and we want to know why you're not back in America making another marvellous picture". Como uma mídia, ali, o cinema atravessa continentes para reconectar, aproximar e até afastar dois indivíduos que, até então, não se conheciam. No entanto, há mais. Todo ambiente onírico – e erótico – que Rosemary carrega consigo está emprenhado de projeções tipicamente cinematográficas. "*Rosemary had the detached false-and-exalted feeling of being on a set and she guessed that every one eles present had that feeling too*", diz o narrador.



Capa de uma edição do romance de F. Scott Fitzgerald

Rosemary Hoyt, em termos sintéticos, é uma atriz nova, mas que já desponta com um relativo sucesso em algumas produções cinematográficas da época do livro. Na primeira parte da narrativa, a família de Rosemary passa férias num hotel da Riviera francesa entre Marseilles e a costa italiana. Ainda que jovem, Rosemary foge da fama, dos Estados Unidos e tanto ela como sua família parecem buscar na Europa um certo resguardo. Ela pegou uma pneumonia durante umas filmagens e, depois de doente, esgotada pelo ritmo do *set*, ela resolveu dar um curto tempo, uma pausa, da afobação vinda da indústria do estrelato. Como um suspiro, a vontade de fuga parece motivada por uma necessidade de respirar outros ares, como se costuma salientar numa expressão mais coloquial. Sufocada pelo sucesso precoce, no entanto, Rosemary queria tão somente respirar.

No início do quinto capítulo do primeiro livro, por exemplo, Rosemary encontra-se frente a um velho estúdio da Gaumont, acumulando ruínas e desmontes entre várias etapas de reconstrução, e lá – dentro e fora do estúdio – parece estar a tergiversar, à procura da sua Hollywood. Os estúdios, nessa lida, coligam mundos e continentes, compartilham o mesmo afã, onde todos os desejos são possíveis de serem não apenas visíveis, mas vivenciados[51]. É como imagem, pulsante e ambígua, que Rosemary surge, aos olhos de Dick e dos leitores,

[51] Pode-se aproximar a construção dos personagens Rosemary com Kathleen, do *The last Tycoon*. Ambas funcionam como imagens fugidias, que não geram toques ou aderência, mas que, por isso mesmo, criam um fascínio para Dick e Stahr.

como um enigma que beira o indecifrável. E assim, por essa vibração cinematográfica, encadeia-se uma pulsão erótica, uma vontade de hipnose, cedida e conquistada, que acaba por cravar feixes melancólicos, num dinâmico jogo entre presença e ausência, entre euforia e melancolia.

Em *Tender is the night* a fuga é vivida como uma experiência e cadência cinematográfica – como uma perseguição sem motivo – num mote próximo ao que *Bonny e Clyde* soube imprimir poucas décadas depois do romance lançado, como fugas menores dentro de arcos dramáticos maiores que engendram, por exemplo, os ritmos dos *road movies*[52]. Uma fuga apenas engatada num ritmo imprevisível marcado desde as primeiras linhas do romance e que conduz tanto ao abismo de Dick como à recuperação e autonomia de Nicole. Se ela, no início do livro, foge dos seus traumas, num afã de cura, ele, ao final, é perseguido por traumas compartilhados – e aqui a primeira guerra mundial também entra como uma evocação possível, pesadelos geracionais vividos, experimentados e que não foram superados.

A fuga, contudo, também é temperada por vários sabores caros ao delírio da euforia capitalista que os Estados Unidos viveram antes da crise de 1929. Sedutor, Dick é conhecido por suas festas que, não por acaso, revelam o "lado onírico dos sujeitos" (BILTON, 2006, p.38). Nas festas, tal como descritas e narradas por Fitzgerald, há um princípio do prazer que ocorre sem recalques, num fluxo livre, em que todos os desejos são possíveis e realizados. A festa é o local, por excelência, de efetivação das traições, latentes e sufocadas. Em Dick, esse efeito de realização onírica das festas ganha um contraponto com as modulações exercidas pela psicanálise, quando, como médico e pesquisador, ele precisa atuar com mais precisão, de forma exata, pretensamente impessoal e racional. No entanto, entre essas festas sem fim, que ocorrem a despeito de uma Europa em guerra franca e aberta, há algo essencial que é preciso salientar. Na estrutura de composição de *Tender is the night* as festas, a psicanálise e o cinema interligam vértices de um triângulo sensório (BILTON, 2006) e enlaçam um contraponto entre as fugas, as projeções e as traições.

As festas, não por acaso, emergem como eventos coletivos, eufóricos, onde a existência vibra de forma extremamente intensa. Talvez isso ocorra porque esse ambiente propicia um encontro único entre acontecimentos reais que brotam entre agenciamentos ficcionais, virtuais, onde as possibilidades de realização ocorrem, paradoxalmente, de forma efetiva e fugidia. Por isso, talvez, as festas desempenhem um papel central no estilo de

---

[52] Sobre uma genealogia histórica dos de *road movies* ver (Corrigan, 1991).

Fitzgerald, já que elas unem uma descrição realista, como a *mímesis* de uma época, com um *lócus* privilegiado, como um inconsciente, onde os imaginários dos personagens revelam-se de forma cristalina. É nesse entrelugar, fronteiriço, entre o real e o imaginário, que encontramos similaridades entre os papéis desempenhados pelo cinema e pela psicanálise, tanto em *Tender is the night* como nos demais romances e novelas de Fitzgerald. Seja pelas festas, pela aura cinematográfica ou pelos motes psicanalíticos, os acontecimentos dramáticos e narrativos na prosa de Fitzgerald mesclam, simultaneamente, aspectos reais, simbólicos e imaginários – e, por isso, esses acontecimentos são sempre duplos deles mesmos. Eles brotam de contextos concretos, mas criam situações fugidias, escapatórias, incontroláveis.

Nesse diapasão, o tempo literário em *Tender is the night* é eivado por uma melancolia essencialmente cinematográfica, como "uma qualidade de aparição, um fantasma duplamente exposto, que está e não está ali, presente e ausente" (BILTON, 2006, p.32). Mais do que uma ausência que, na tradição literária elegíaca reverte-se num tom melancólico, temos, em *Tender is the night*, uma melancolia prévia que é cadenciada por uma ausência constante, por uma cisão na experiência, em que os fantasmas do fracasso, da projeção e da juventude são revertidos, como no negativo de uma foto ou de uma película, pela promessa inacessível de um sucesso, de um amor ou de uma vida plena. Por isso, também, os personagens estão condenados a uma constante passividade, como se, duplicados como personagens, vissem a si mesmos, ausentes e inacessíveis, entre um sonho, um filme ou uma sessão de psicanálise. Em síntese, os personagens atuam como autônomos cinematográficos de uma aura real, onírica, ausente e melancólica que eles, ontologicamente, carregam consigo mesmo.

> A profundidade do automatismo da fotografia não deve ser lida isoladamente na sua produção mecânica de uma imagem da realidade, mas deve considerar seu triunfo mecânico da nossa presença desse realidade. Num teatro, os espectadores podem ser definidos como aqueles em que os atores estão presentes enquanto ele não estão presentes para os atores. Filmes, contudo, permitem que os espectadores estejam mecanicamente ausentes. O fato de sermos invisíveis e inaudíveis para os atores, e estáticos numa posição, não precisa do reconhecimento dos atores, não é parte de uma convenção com a qual preciso concordar […]. Ao ver um filme o meu desalento é mecanicamente assegurado. Eu estou presente não apenas frente a algo que está acontecendo, e que eu precisaria confirmar, mas frente a algo que já aconteceu e que eu preciso absorver [como uma memória]. Nesse aspecto, filmes assemelham-se a novelas, um fato espelhado ao som da sua própria narrativa, cujo tempo é passado. (CAVELL, 1971, p.25-26, tradução nossa)

Ou, para vincularmos Cavell a Fitzgerald, as novelas passaram a espelhar uma marca cinematográfica. Na sua prosa, Fitzgerald traz para os enredos, as trama e a sua forma literária aspectos estéticos que fariam parte dessa ontologia do cinema; ou seja, como se o mundo fosse visto de forma autônoma, por meio de um olho maquínico – pois inacessível, visto,

portanto, como ele não é comumente visto. Seja pelas paletas de cores e pelas festas oníricas, seja pelos fantasmas reais (que pairam como sombras da primeira guerra mundial), mas impalpáveis, a relação com a realidade em *Tender is the night* é permeada por surgimentos e experiências propriamente cinematográficos e assim, nesse diapasão, temos uma dos primeiros romances na história da literatura que trata o leitor como um espectador e que tateia seus personagens como se eles estivessem enclausurados numa tela.

Embora nas entrelinhas, o cinema em Fitzgerald aparece como um espectro que possibilita e refuta os anseios de fuga dos seus personagens. A intensidade emocional que atravessa Dick Divers é dramatizada nessa mesma nuance, como se elas fossem pinturas de uma realidade que nós, leitores e espectadores, conectamos mais como humana do que espectral ou maquínica. Outro fator importante é o automatismo dos acontecimentos dramáticos que o romance enlaça. Igual ao que ocorre no cinema, igual a um filme, os personagens soam como se estivessem imersos numa engrenagem sensível e real da qual não conseguem escapar e ao trazer esse mote estético das telas para as páginas Fitzgerald acaba por conotar tanto uma tragicidade quanto uma melancolia aos seus enredos. Tragicidade porque seus personagens sempre vivenciarão um último fim amargo, sem redenção. Melancolia, sim, por flertarem com uma perda eminente que está sempre anunciada, em vias de acontecer e que quando de fato ocorre, vislumbra o fantasma do passado como uma força que cerceia e determina seus personagens.

É esse automatismo que nos permite adicionar a presença estética do cinema em *Tender is the night* com mais alguns apontamentos sobre certa ontologia do cinema, tal como discorrida por Stanley Cavell: “Ver um filme transforma essa condição num autômato, traz essa responsabilidade para as suas mãos, uma vez que filmes soam mais naturais dos que a realidade. Não porque eles são escapes à fantasia e às suas responsabilidades, mas por conta do fato de que o mundo já é previamente desenhado pela fantasia.”. Como uma fantasia que nos escapa, uma fantasia em fuga – um real psicanalítico e cinematográfico – as figurações dramáticas nessa novela de Fitzgerald situam-se numa fronteira tensa, numa região onde o ato de contar e de escrever já dialoga com outro regime de visibilidade – e aqui evocamos sobretudo as formas de olhar do cinema clássico, dos anos trinta em diante, chão histórico que sustenta os passos de Fitzgerald.

Há, no entanto, um outro lado da fronteira que precisa ser explorado. *Tender is the night*, curiosamente, não apenas sintetiza a influência do cinema na prosa de Fitzgerald, mas aponta para as relações externas desse escritor com a arte que marcou o século XX. Se as traições entre Dick, Rosemary e Nicole talvez traduzam parte dos flertes entre a literatura e o

cinema, vislumbra-se, simultaneamente, a obra de um escritor que se utilizou do imaginário cinematográfico para construir uma das partes mais intrigantes do seu universo literário. Mais do que flertar com o cinema, Fitzgerald, na ponte entre sua obra juvenil e o início da sua 'maturidade', ousou experimentar os segredos cinematográficos, como se precisasse vivenciá-los e olhá-los por dentro.

Embora como uma obra inacabada e inconclusa, *O último magnata* (*The last Tycoon)* é, sem dúvida, um dos principais retratos da 'época de ouro de Hollywood', quando, entre os anos vinte e quarenta, os estúdios nos arredores de Los Angeles passaram, de fato, a exercer um impressionante oligopólio econômico e simbólico nos filmes vistos pelo mundo todo. Agudo, o ponto de vista narrativo de *The Last Tycoon* é elaborado pela perspectiva de Cecilia, que é filha de um dos principais empresários de Hollywood e dono de um poderoso estúdio. A primeira frase do romance é lapidar na síntese da condição e do ponto de vista de Cecília: “Embora eu nunca tenha aparecido em um filme, sempre vivi no mundo do cinema” (FITZGERALD, 1969, p.7). Em alguma medida, esse ângulo narrativo elucida um pouco a condição dos personagens envolvidos no romance, principalmente os profissionais de cinema, como atores, roteiristas, produtores, sindicalistas e empresários – são, todos, filhos de Hollywood. Se extrapolarmos essa perspectiva, nesse mote, até mesmo os leitores – como seres que nunca estiveram na tela, mas que são (e foram) inevitavelmente conduzidos às cenas do cinema – seriam filhos bastardos da meca dos estúdios. Hollywood, assim, revela-se como uma intricada metonímia do espetáculo cinematográfico; um conglomerado de estúdios que não criaria saídas, fecharia-se num mundo opaco, consternado dentro do seu próprio feudo, entre os muros amplos do seu burgo – sem fendas que permitem um escape do seu cosmos e fascínio.

Cenas de *The last tycoon* (1976), de Elias Kazan. Adaptação homônima do romance de F. S. Fitzgerald.

É nessa toada que o olhar de Cecilia nos conduz ao retrato de Monroe Stahr[53], quem, como um mito e uma figura lendária de Hollywood, representa o profissional “mais talentoso

[53] Como já mencionado, o personagem Monroe Stahr foi inspirado na biografia de Irwing Thalberg e no contato de Fitzgerald quando o conheceu, durante a sua passagem pela MGM.

de toda a costa oeste", o homem que encarna o gênio do sistema cinematográfico; um produtor que sabe transitar, com um sofisticado equilíbrio, entre a inovação estética e a concorrência econômica. Não por acaso Cecília guarda uma paixão, vinda da sua adolescência, pelo charme de Monroe Stahr, que desde jovem, com pouco mais de vinte anos, espalhava seu talento no cotidiano familiar de Cecilia e no circo de Hollywood. "*He was a marker in industry like Edison and Lumière and Girffith and Chaplin. He led pictures way up past the range and power of theatre, reaching a sort of golden age before the censorship*" (FITZGERALD, 1971, p. 32).

Monroe Stahr encarna a figura do produtor que supervisiona roteiristas, diretores e elenco para que eles obtenham o êxito na tela, por ele prenunciado. Sua fala para Cecília é comparada à de um oráculo, de um ser que antecipa o devir nas telas, o gosto das plateias e a viabilidade comercial dos filmes. Ele tem faro para *pictures*, para filmes; possui consciência do tempo dos diálogos, da caracterização precisa dos personagens e acompanha o *casting* de um filme com a frieza e o cálculo inerente a um homem de negócios que entende como poucos "what pictures are". Mesmo como um profissional de gabinete, que toma decisões isoladamente, e sempre está ao telefone, ele transita entre estúdios, longos e frequentes encontros com roteiristas, salas de projeções que testam a versão final do filme – projeções, sintomaticamente, em que o diretor não está presente –, jantares, festas, reuniões de negócios e viagens.

É em ato, num cotidiano obcecado pelo trabalho, que Cecília melhor retrata, observa e percebe os trejeitos heroicos e enigmáticos de Monroe, como nesse trecho que transcrevemos abaixo, que mostra o momento em que Stahr encontra-se com Mr. George Boxley, um escritor e roteirista que o apresenta uma cena que ele julga ineficiente, onde não haveria nada além de um diálogo interessante (FITZGERALD, 1971: 39)[54]. Pelo olhar técnico e arguto de Sthar, o valor de uma cena é traduzido por uma potência de êxito cujo crivo não passa necessariamente por princípios éticos ou estéticos, mas por um virtual diálogo com o público.

> Estão estragando o que escrevi – estourou, finalmente, Boxley. - Vocês são muito bonzinhos, mas isso não passa de uma conspiração. Aqueles dois burros que você mandou para me ajudar estragam tudo: parece que seu vocabulário se reduz a cem palavras.
> - Por que não escreve tudo sozinho? - perguntou Stahr.
> - É o que estou fazendo. Já lhe mandei uma parte.
> - Que era só conversa – completou Stahr – de alto a baixo. Muito interessante, mas só conversa.

[54] A cena transcrita a seguir também consta no filme *The last tycoon* (1976), dirigida por Elias Kazan e tendo uma atuação notável de Robert de Niro no papel de Stahr. Também vale ressaltar que o roteiro é de Harold Pinter.

Os dois ajudantes invisíveis deveriam estar fazendo os maiores esforços para prender Boxley na cadeira. Esforçou-se por levantar e soltou um gremido que tinha qualquer coisa de riso, porém nada de divertimento.
- Acho que vocês não lêem nada – disse, por fim. - Os homens estão duelando quando ocorre a conversa. No fim das contas, um cai no poço e tem que ser puxado pelo balde – deu outro gemido e acalmou-se.
- O senhor seria capaz de escrever isso em um dos seus livros, Mr. Boxley?
- O quê? Naturalmente que não.
- Acha banal?
- Não é assunto para cinema – contestou Boxley.
- E o que escreve, é?
- Não. Quase nunca.
- E isso porque as pessoas estão sempre duelando e caindo em poços?
- Isso mesmo. E, também, porque vivem sorrindo forçado e dizendo coisas incríveis e sem naturalidade.
- Fique calado um instante – pediu-lhe Stahr. - Garanto-lhe que seus diálogos são melhores que os dos idiotas que lhe dei como auxiliares. Foi por isto que o contratamos. Mas, vamos imaginar uma coisa que não seja um diálogo medíocre nem um salto para dentro do poço. Sem escritório tem uma estufa que se acenda com fósforos?
- Acho que tem, - respondeu, inflexível – mas, nunca a uso.
- Imaginemos que esteja no escritório, após um dia de muitos duelos ou trabalho, cansado demais para continuar escrevendo ou lutando. Está sentado, o olhar parado e meio idiota, como a gente fica de vez em quando. Uma estenógrafa bonita entra na sala e você a observa – sem interesse. Ela não o vê, embora estejam bem perto um do outro. Descalça as luvas, abre a bolsa e despeja o conteúdo sobre a mesa... - Stahr levantou-se, jogando seu porta-chaves sobre a mesa – não passam de duas moedas de dez centavos, um níquel e uma caixa de fósforos. Deixa o níquel sobre a mesa, recoloca as duas moedas dentro da bolsa e leva as luvas negras para a estufa: abre-a e coloca-as lá dentro. Ajoelhada ao lado da estufa vai acende o único fósforo que existe na caixa. Você repara que há um ventinho vindo da janela, e justamente nessa hora, toca o telefone. A moça atende-o, diz alô, escuta e responde deliberadamente: “Nunca possuí um par de luvas pretas na vida.” Em seguida, desliga-o e volta a se ajoelhar onde estava. No exato momento em que acende o fósforo, você olha para o lado e nota que há outro homem no escritório, observando todos os movimentos da moça.
Stahr calou-se, apanhou suas chaves recolocou-se no bolso.
- Continue, insistindo Boxley, sorrindo. - E o que acontece depois?
- Não sei. Estava só imaginando cenas de um filme.
Boxley sentiu que for a tapeado:
- Seria um melodrama.
- Não necessariamente – respondeu Stahr. - De qualquer maneira, não houve cenas de violência, diálogos vulgares ou expressões faciais. Só um pedaço estava ruim e você, como escritor, poderia melhorá-lo. Mas não reparou.
- Para que serve o níquel? - perguntou, evasivamente.
- Não sei. - De repente Stahr deu uma gargalhada. - Ah, sim: níquel servia para ir ao cinema.

Ao que tudo indica os dois ajudantes invisíveis tinham soltado Boxley. Ele relaxou, encostou-se na cadeira e riu:
- Para que você me paga, Stahr? Eu não entendo nada de cinema.
- Mas, vai entender, - respondeu Stahr com um sorriso malicioso – caso contrário não teria perguntado a função do níquel.
(FITZGERALD, 1969, p.38-40)

De forma sutil, Fitzgerald transpõe o diálogo e o duelo do roteiro, que está em vias de construção e elaboração, para uma cena central no seu romance, na qual ele apresenta e descreve tanto Monroe Stahr quanto o seu jeito de enquadrar roteiristas. Latente, em vias de explosão, o duelo ali ocorre entre um produtor e um escritor-roteirista (o que, como veremos, distingue-se do tipo de aproximação de um roteirista profissional). Stahr não quer apenas diálogos, mas, principalmente, imagens, *pictures*, e atiçar uma curiosidade que considera universal. Esboçada dessa forma – nessa *Ekphrasis* precisa, misteriosa, mas um tanto torpe – a moeda ou o níquel da cena é eivado de diversos significados distintos. Há, primeiramente, a lembrança da face comercial do cinema, do bilhete e do ingresso que une estúdios e espectadores, ingressos baratos, que, à época, valiam pouco mais de um níquel. Numa segunda instância, há a naturalização de uma estética e de uma fruição cinematográfica. De certa forma, os espectadores pagam o ingresso para viverem e experimentarem esse tipo de pergunta: "o que acontece depois?" ("*What happens next*?"), e Stahr – como um exímio indivíduo da indústria de cinema – possui os segredos dessas engrenagens; ele sabe como gerar, ofertar e vender essa sensação. Na terceira camada, o níquel evoca o chamariz, que faz os estúdios se interessarem por escritores e os escritores, por motivos financeiros, adaptarem-se a essa lógica. O níquel obtém sentido, sim, apenas quando deixam de escrever romances e diálogos interessantes, mas inúteis, e passam a sugerir imagens, *pictures*. Quando escrevem esse tipo de imagens, quando aprovadas por Sthar e outros *Tycoons*, eles passam, realmente, a ganhar mais níqueis. A lógica, aqui, não é estética, mas de uma sensibilidade cinematográfica naturalizada – com fortes veios essencialistas – que, curiosamente, é cadenciada por uma dinâmica de caça-níqueis.

Esse encontro entre Boxley e Stahr ocorre no terceiro capítulo do romance e é o instante inicial em que o tal duelo entre um escritor-roteirista e o produtor de Hollywood é salientado. Sequencialmente, esse mote repete-se, de forma subliminar – mas obsessiva, ao longo do romance. No quarto capítulo, por exemplo, após ficar enfurecido na sala de projeção – e perguntar quem teria escrito a cena vista – Stahr afirma que não quer nem precisa de bons escritores e que depois de demitir esses sujeitos literatos eles, os donos gerentes de estúdios, precisam trabalhar com os textos produzidos pelos roteiristas tal como eles deixaram. Aos poucos, Stahr resume sua forma de lidar com os escrivães que contrata e vai, sarcasticamente, destilando seu peculiar retrato sobre a forma como esses escritores interagem com os padrões de Hollywood.

> Qualquer um que quer aceitar o sistema e quer permanecer decentemente sóbrio – já que temos todo tipo de pessoa – como poetas desapontados, dramaturgos de um só sucesso – moças de colégio – nós colocamos a ideia em pares, e se o ritmo diminui, colocamos mais escritores trabalhando atrás deles. Eu já arranjei três pares distintos trabalhando na mesma ideia
> 'Eles gostam disso?'
> 'Se soubessem não gostariam. Eles não são geniais – de outra maneira, nenhum deles consegue fazer tanto (…). Eles descobriram que não estão sozinhos numa história e isso acaba por chocá-los – choca seu senso de integridade, de unidade – essa é a palavra que eles usariam'.
> (FITZGERALD, 1971, p.48, tradução nossa).

Aceitar o sistema significaria, no ponto de vista do escritor, também aceitar essa afronta ao sentido da unidade, ou, em outra palavra, da integridade autoral. Mais adiante, Stahr irá comparar o trabalho do roteirista ao de uma secretária, que deveria apenas obedecer e inventar dentro do espaço circunscrito às ideias previamente estabelecidas pelos estúdios. É, contudo, no seu encontro com Brimmer, representante do sindicato dos roteiristas de Hollywood, que se narra o auge do duelo entre a escrita e a produção. Nesse contexto de afronta, Stahr solta, livre e bêbado, todos os seus pré-julgamentos sobre o papel dos escritores e roteiristas na indústria cinematográfica.

Vista por Cecília, que serve *drinks* aos dois rivais, com tons de um duelo de *Western*, no qual ambos disputam melhores frases e tiradas, essa longa cena do capítulo cinco cadencia uma tensão crescente, embalada pela embriaguez mútua. Curiosamente, Brimmer é mais cínico e frio e passa, pouco a pouco, a tirar Stahr do sério, do campo racional, para desvarios perigosos, incitando-o a uma briga que passa do campo dos diálogos para o âmbito das ações. Nessa toada, Stahr solta pérolas do tipo "Escritores são crianças. Mesmo em tempos normais eles não conseguem manter a concentração no trabalho deles" (FITZGERALD, 1971: 150-151). Ou, adiante, quando Stahr e Brimmer passam a negociar mais diretamente os valores e as lutas desencadeadas pelo processo judicial do sindicato: "Eu sempre pensei que o cérebro deles (dos escritores e roteiristas) pertencem a mim, porque eu sei como usá-lo" (FITZGERALD, 1971: 150-151). De forma arguta, Fitzgerald transpõe a luta de um escritor-roteirista isolado, como descrito anteriormente na cena entre Monroe e Boxley e no terceiro capítulo do livro – para um monstro da negociação, encarnado por Brimmer, um monstro novo com o qual Stahr não está acostumado a lidar e, nesse ímpeto, ele fraqueja, ele sucumbe às paixões vãs e perigosas que, no seu cotidiano, evitava com ímpar assertividade.

Além da aproximação temática com o cinema, o estilo, a forma e a linguagem de *The last Tycoon* também remetem a um roteiro, ou mesmo a visualizações de cenas como se ocorressem numa tela cinematográfica. Com uma linguagem prioritariamente descritiva, um ritmo que economiza comentários e trejeitos narrativos, encontramos uma obra literária na

qual a imagem prevalece sobre as falas e o encadeamento verbal. Mesmo num diálogo como aquele entre Stahr e Boxley, que citamos acima, há uma decupagem implícita, um ritmo que parece encadear campos, contracampos, detalhes de objetos, gestos, olhares e pontos de vista. Mais do que um retrato do trabalho da escrita dos roteiristas, na perspectiva de um *insider*, *The last Tycoon* transpõe técnicas depuradas e sofisticadas de roteiro e de narrativa cinematográfica para a prosa de Fitzgerald.

Contudo, na prática, essa familiarização de Fitzgerald com a linguagem cinematográfica foi o resultado de um sinuoso, longo e errático processo. Pesquisadores sobre esse período da obra do escritor norte-americano afirmam, por exemplo, que certos aspectos do estilo dos roteiros escritos por Fitzgerald chegaram a migrar diretamente para a sua última e inacabada novela (DIXON, 1986). O Fitzgerald roteirista, em outras palavras, acabou modificando, intrinsecamente, o Fitzgerald escritor. Intensa, diversificada e complexa, a experiência de Fitzgerald em Hollywood apresenta vértices contraditórios que formam uma figura geométrica tridimensional com volumes e faces que, talvez, se anulem e refutem uma imagem unilateral. Há, na passagem de Fitzgerald por Hollywood, uma complexa trama de sensações e intenções que ultrapassa, obviamente, os polos maniqueístas que, reiteradamente, oscilam entre o sucesso e o fracasso, o reconhecimento e o naufrágio.

Entre 1937 e 1940, Fitzgerald participou, direta ou indiretamente, de doze roteiros. No plano geral, todos esses projetos passam por adaptações dos seus livros, roteiros em que colaborou conjuntamente, adaptações de romances de outros escritores, revisão de roteiros, cenas e diálogos, além, claro, de tentativas de elaborar uma escrita mais individual, que pudesse, de fato, resultar em filmes de sucesso. Em termos profissionais, ele trabalhou, contratado com salário mensal e como *freelance*, para estúdios como a MGM, a Paramount e a RKO. Nesse cenário, Fitzgerald conviveu e dialogou diretamente, no cotidiano do seu ofício, com figuras mais conhecidas, como o próprio Irving Thalberg, David Selznick, Joseph Mankiewicz, Budd Schulberg e Aldous Huxley. Assim como ele retrata em *The last Tycoon*, Fitzgerald participou dessa geração de escritores, artistas e roteiristas que viam em Hollywood tanto uma boa possibilidade de rendimento e pagamento como um desafio de experimentar com novas linguagens e com a principal mídia do século XX. Mais: os anos da sua experiência como roteirista gozaram de certa liberdade criativa e ousadia estética, já que eles ocorreram no rico período da Hollywood anterior ao código de Hays Officie, que, após 1934, de forma crescente e paulatina, estabeleceu um clima de patrulha, banimento e censura, a partir do roteiro e de diversas narrativas cinematográficas (DOHERTY, 1999).

De forma mais detalhada, podem-se delinear três momentos diferentes nos diálogos

entre Fitzgerald e Hollywood. O primeiro começaria ainda em 1927, durante o cinema mudo, e resulta no roteiro de *Lipstick*, o qual é certamente influenciado pela aura entusiasmada da era do Jazz. O *plot* dessa peça evoca a história de Dolly Carroll, uma ex-prisioneira que seduz os homens com um batom com certos encantos; seduz a todos menos ao homem que ela realmente ama. Trata-se de uma típica comédia silenciosa, bem comum à época, e o roteiro foi um convite feito pelo produtor John Considine a Fitzgerald. No entanto, ao perceber o esforço do escritor e o dúbio resultado, Considine cancela o projeto e paga 3.500 dólares a Fitzgerald pelo seu trabalho. Anos depois, Fitzgerald confessa que o roteiro carecia de imagens fortes assim como de uma narrativa visual mais intricada. Uma linguagem verbal sobrepondo-se às imagens, portanto, teria sido o motivo central do cancelamento do primeiro projeto cinematográfico que contou com a participação de Fitzgerald (PHILLIPS, 1986: 18).

Quatro anos depois, em 1931, Fitzgerald é chamado pela MGM para um projeto coordenado por Irving Thalberg. É o roteiro de *Red-Headed woman* e, nesse caso, junto a outros roteiros similares, encontramos a segunda imersão de Fitzgerald no ambiente profissional e criativo de Hollywood. No projeto de *Red-Headed woman* designaram Marcel de Sano para trabalhar conjuntamente com Fitzgerald. O escritor de *Tender is the night*, no entanto, não se adequou ao processo colaborativo e à escrita a quatro mãos. Decepcionado com o resultado do roteiro, Thalberg dispensa Fitzgerald de outras colaborações para a MGM e, embora curto, esse contato entre o produtor e o roteirista resultou, como vimos, na construção dramática de Monroe Stahr, como personagem síntese e icônico da era de ouro dos estúdios.

Uma elipse de seis anos, em 1937, nos conduz à última imersão de Fitzgerald em Hollywod. Seis anos, então, até o período que culminou nos infartos e na sua morte. Naquele ano de 1937, ele é contratado pela MGM por um salário de 1.000 dólares por semana. A primeira missão foi a revisão do roteiro de *A Yank at Oxford*, que remete a algumas narrativas de ambiente universitário caras às publicações de Fitzgerald nos anos vinte. Embora Fitzgerald houvesse se dedicado a esse trabalho, a revisão do roteiro não agradou ao diretor Jack Conway e, dessa forma, o nome de Fitzgerald sequer foi citado nos créditos do filme (DIXON, 1986 :13).

Em seguida, temos o interessante caso de *Three Comrades*, filme que acabou sendo dirigido por Joseph Mankiewicz e que Fitzgerald teve, inicialmente, a incumbência de escrever sozinho, tal como reivindicara. O script deveria partir de uma adaptação homônima da novela de Erich Maria Remarque, que aborda temas sociais mais delicados. Fitzgerald trabalhou com apuro e dedicação no roteiro, mas a primeira versão não contou com o apreço

de Mankiewicz, responsável não só por pedir uma revisão, mas por ter entregado o tratamento de Fitzgerald a E.E. Paramore para que este o alterasse e reescrevesse[55]. Mesmo com esse trabalho conjunto que durou mais de um ano, Mankiewicz não se deu por satisfeito e reescreveu sozinho o tratamento, que acabou levando o roteiro às telas e tornando-o um filme com excelente contato com o público, e claro, com bom retorno econômico.

Nessa crônica o problema resvalou num embate pessoal entre Fitzgerald e Mankiewicz, sendo vencedor, claro, o lado do já, à época, renomado diretor. Numa carta encaminhada aos produtores, Fitzgerald expressa com convicção que as cenas retiradas eram as melhores do filme enquanto Mankiewicz preocupava-se sobretudo com a possibilidade de execução e de filmagem do roteiro (DIXON, 1986: 72). Ao fim, o episódio, juntamente com os casos de alcoolismo do escritor, acabou desgastando a já fraca imagem da sua competência como roteirista. Ainda assim, mesmo com esse ambiente de polêmicas *Three Comrades* torna-se o primeiro e um dos poucos filmes em que o nome de Fitzgerald aparece nos créditos finais e oficiais da obra.

Em 1938, Fitzgerald é chamado pelo produtor Hunt Stromberg para escrever a adaptação da novela *Infidelity*, de autoria de Ursula Parrot. Segundo Dixon, que analisou empiricamente todos os roteiros escritos por Fitzgerald, esse é o trabalho que melhor sintetiza o domínio e a versatilidade da linguagem cinematográfica do escritor norte-americano. O tema do romance e do roteiro é a falta de comunicação entre o casal Nick e Althea e, nesse ambiente dramático, Fitzgerald acabou suprimindo as falas e enfatizando olhares, pontos de vista, gestos e intenções. Nesse trabalho, Fitzgerald decide finalmente enfatizar o ritmo e a descrição visual, deixando os diálogos num formato enxuto e que possuem uma cadência paralela à narrativa visual. Trata-se de uma escrita polifônica, cheia de nuances e sutilezas como podemos perceber nesses dois trechos que destacamos abaixo.

> A câmera mostra dois homens, vestidos com casacos longos, ao lado da porta. Um deles é bem aparentado e mais velho. O outro tem um ar selvagem e desorganizado. Eles bebem um drink rápido e seus chapéis estam na mesa atás deles. Ambos seguram lunetas para ópera, mas observam a multidão. A câmera capta cenas entre os transeuntes do teatro.
>
> HOMEM DE CABELO BRANCO
> A mesa ao lado do bumbo.
> CABELOS DESGRENHADOS
> *(move a luneta)*. Estou vendo.

[55] Salienta-se, como já vimos, que essa dinâmica de revisão e trabalho conjunto era uma constante e bastante comum nos departamentos de roteiro dos estúdios de Hollywood. Por outro lado, é importante perceber que tanto na literatura, como no jornalismo, há uma prevalência pela individualidade autoral e é nessa tradição histórica e de escrita, que, até o momento, Fitzgerald encontrava-se mais familiarizado.

> HOMEM DE CABELO BRANCO
> O que acha?
> CABELOS DESGRENHADOS
> Deixe-me concentrar.
> (Uma imagem borrada, um *blur*, da mesa pelos quarto visto pelo *frame* possui a forma de *lunetas de ópera*. O *blur* é limpo para mostrar dois jovens sentados na mesa, estáticos, um diante do outro).
> (O observador da mesa)
> CABELOS DESGRENHADOS
> Noivos.
> CABELOS BRANCOS
> Com certeza. Agora, o casal ao lado direitor deles.
> (A câmera começa a atuar como uma luneta. Pan para um casal entediado de trinta anos, tentando despertar interesse um no outro. Por acaso seus olhos se encontram de forma expressiva e, rapidamente, busca por outros focos).
>
> VOZ CABELOS BRANCOS
> Casados
> VOZ CABELOS DESGRENHADOS
> Sim. (Pausa). Puta sortudo.
> (A câmera, como uma luneta de ópera, faz uma *pan* para a esquerda e capta outro casal. A moça conversa de forma honesta e entusiasmada com o homem. O homem escuta, sua boca move com certa dificuldade. Certa hora seus olhos movem-se rapidamente de um lado a outro, depois retornam para ela. Os olhos da moça brilham).
>
> VOZ CABELOS BRANCOS
> Estão conversando.
> (O observador da mesa. Ambos abaixam a luneta, rindo)/
> CABELOS DESGRENHADOS
> É óbvio.
>
> (apud DIXON, 1986, p.67-68, tradução nossa)

Como cena de abertura, apresentação dos personagens, dos temas e da situação dramática, essa sequência evidencia tanto um ritmo dinâmico quanto uma forma de narrar pelas imagens, que é direta, sem subterfúgios. O uso dos binóculos, juntamente com as vozes, em *Off*, revelam uma disjunção narrativa entre som e imagem. Como Dixon bem observa, esse trecho da cena encadeia pontos de vista sofisticados que sabem pular da perspectiva subjetiva e deixá-la, de forma mais livre e indireta, oscilar entre os pontos de vista dos personagens e dos narradores, que, como se sabe, é um dos motes estilísticos do cinema moderno[56]. Deve-se ressaltar, paralelamente, o domínio de Fitzgerald com os movimentos de câmera: temos *pans*, imagens borradas, aproximações e distanciamentos dos personagens, além de campos e contracampos bem ritmados. A narrativa da sedução e a apresentação do casal entediado são construídas principalmente a partir de uma relação entre cena e câmera

[56] Pelo jogo ótico, de lentes e visualidade, esse trecho remete ao voyeurismo de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock.

que passa além do diálogo. Essa tônica esteve presente no roteiro como um todo, como se percebe, continuamente, na cena que transcrevemos abaixo:

> NICOLAS
> Como seu café da manhã.
> IRIS
> Sim. (Ela volta-se para o seu prato).
> (Close-up da Iris: seus olhos olham para baixo, levantam-se. Dois takes de Iris e Nicolas procura para ver e vê a expressão de Iris. Quando ela começa a se mexer e vê mais fixamente, a câmera deixa-os e faz um pan, bem devagar, em torno do quarto, pelo aparador, passando-o até atingir a porta.
> Althe, estática, está diante da porta, olhando-os. Nós estamos olhando num plano médio, a partir de outro ângulo, e mante-se isso por um momento
> Doi takes de Nicolas e Iris do ponto de vista de Althea. Seus rostos estão chocados, assustados
> Plano médio de Althea a partir do ângulo deles: ela vira bem devagar e some da porta.
> Dois takes de Nicolas e Iris: Nicolas levanta-se, seus lábios dizem 'Meu Deus', sem som
> A porta que dá para a parede: o mordomo está de olhos bem aberto, olhando pela sala de jantar. Plano de conjunto do quarto de desenho: dois porteiros trouxeram sua bagagem e colocaram-na ali. Ela anda diretamente, passa por ele, até a porta do hall
> O quarto de desenho: Nicolas acabou de entrar, vindo da sala de jantar, olhando pela esquerda e pela direita)
> NICOLAS
> (Fora do hall: Althea está diante dela com a sua mão no sino do elevador. Ele para. Está vazio. - ela anda e a porta fecha.
> A sala de jantar do apartamento: Iris está do lado da mesa, seu guardanapo está amassado pelas suas mãos, seu rosto parece ferido. O mordomo já começou a retirar as louças com uma sábia expressão no seu rosto)
> MORDOMO
> (Tocando seu prato)
> Posso?
> (Iris não o vê. Sua cabeça movimenta-se de um lado para outro, um tanto em desalento).
> (apud DIXON, 1986, p.75-76, tradução nossa).

Mais uma vez, há uma composição dramática delicada e uma relação de contraponto entre a palavra e a imagem de uma forma incomum dentro do estilo da prosa de Fitzgerald. Se fosse filmado, o roteiro de *Infidelity* certamente resultaria na mais importante criação cinematográfica de Fitzgerald, seja como escritor, seja como roteirista. No entanto, num documento datado de 10 de maio de 1938 encontra-se uma carta em que Fitzgerald dialoga com o produtor Stromberg acerca da necessidade de um segundo tratamento e de uma versão mais branda. No contexto da época, *Infidelity* esbarrou na “Breen officie” e foi, de fato, censurado pelo novo código e pelas novas práticas que vigiavam Hollywood. Com certo amargor, Fitzgerald acabou mudando o tom do roteiro e alterou, inclusive, o título da segunda

versão, que passaria a se chamar *Fidelity.* No entanto, alquebrado, o segundo tratamento – censurado – do roteiro perdia muito do ritmo, da ironia e da sofisticação que Fitzgerald tão habilmente articulou na versão original. Como um espectro ente fantasmas mais poderosos que eles, o talento do escritor norte-americano acabou ora se esbarrando nas réguas econômicas dos produtores, ora nos preceitos morais dos censores. Ainda assim, em estado latente de arquivamento, *Infidelity* – se tivesse sido filmado, permeado por tantas condições e realizado – revelaria o talento cinematográfico do escritor.

> *Infidelity* teria com certeza sido o passaporte de Fitzgerald numa segunda carreira como roteirista, e se o filme tivesse sido produzido, ainda hoje estaria reavivado (não apenas por sua reputação como romancista). A riqueza visual do roteiro de Fitzgerald para o porjeto coloca-se num contraste direto se comparado com o outros roteiros do mesmo período, os quais sempre deixavam em branco as direções para acâmera (usada posteriormente pelo diretor e a equipe de filmagem. *Infidelity* teria mostrado que Fitzgerald tinha amadurecido como um roteirista e mesmo estaria num passo adiante para além dos seus compatriotas de Hollywood. (DIXON, 1986, p.80, tradução nossa)

Se passarmos, mais enfaticamente, do âmbito ficcional ao biográfico, perceberemos que Fitzgerald fez, em *The last Tycoon*, mais do que um retrato de Hollywood; e ali, entre as linhas da sua novela, ele transmitiu parte de um autorretrato do escritor-roteirista que ele foi entre o final dos anos trinta e o final da sua vida. Uma leitura um tanto externa, inclusive, permitiria coligar sua novela inconclusa sobre o *Zeitgeist* de Hollywood com uma experiência incompleta ou mesmo amarga que caracteriza sua passagem como escritor contratado pelos estúdios. Nesse diapasão, os diálogos e as cenas descritas por Fitzgerald foram, em alguma medida, vivenciados em sua própria pele. E, talvez, ainda extrapolando os limites entre o imaginário e o biográfico, poderíamos argumentar que foi essa quebra do sentido de unidade que Fitzgerald sentiu dilapidando, de forma dolorida, a sua autonomia artística.

Esses percalços da trajetória de Fitzgerald, mais que sintomas de uma falha ou falta de talento, traduzem diferentes facetas históricas da Hollywood – e do cinema – dos anos trinta e quarenta. Em termos macro-históricos, os anos trinta são marcados tanto pelo advento do cinema sonoro, como pela tecnologia que rapidamente se torna predominante. Paralelamente, a crise econômica de 1929 acabou resvalando e influenciando o modo de produção dos estúdios (SCHATZ, 2010). Nesse amplo panorama e plano geral, os escritores do Oeste acabaram migrando para Hollywood. Assim, por exemplo, Manckiewcz, roteirista de Cidadão Kane, acaba saindo da Broadway para fazer carreira em Los Angeles. Chamado por David Selznick, ele é capitaneado para coordenar e renovar os departamentos dos roteiros nos estúdios de Hollywood.

Mais que um chamado por escritores e roteiristas, que precisavam elaborar diálogos sofisticados, o som e a crise de 1929 suscitaram o contexto que desembocou no surgimento do roteiro como *Blueprint* (MARAS, 2009); ou seja, o roteiro, nesse contexto, transforma-se no principal elemento de planejamento, contenção e otimização de recursos. É dentro de um novo modelo de produção – condicionado pela crise – e de um novo formato tecnológico que conseguimos compreender não apenas o chamado de Hollywood por escritores renomados, mas também o modelo de escrita coletiva e não autoral ao qual eles eram submetidos.

> Muitos são conhecidos como homens das ideias; ou seja, eles são especializados em imaginar ideias para os próximos filmes. Outros são roteiristas de situação, que podem ler um roteiro completo e sugerir novas cenas e situações para animar ações e diálogos. Há ainda, os especializados em *gags* que inventam situações e diálogos cômicos. E, por último, há o trabalho do polimento, em que encontramos os escritores que possuem um talento para harmonizar o roteiro inteiro, burilar cenas e diálogos, adicionar ou retirar cenas e falas; geralmente retirar as manchas, intensificar as ações e acelerar o tempo (EICK, 2006, p.16, tradução nossa).

As agruras sofridas pelo personagem Boxlei foram as mesmas, em alguns momentos, daquelas vividas por Fiztgerald. É nesse mote – de uma unidade estilística ferida – que encontramos o cerne da condição do escritor-roteirista quando enquadrado pelas réguas de Stahrs e sujeitos afins. Densos, os tons dos retratos de época de Fitzgerald realçam uma inadequação entre o trabalho isolado, criativo e minucioso, com um formato em equipe, um modelo fordista de produção, em que importa o resultado de uma ideia já dada e coordenada pelo produtor. Roteiristas, nesse mote, são como secretárias. Aos olhos do escritor, no entanto, inaugura-se um exílio novo, diferente, ainda não experimentado. Se no mito – romântico e moderno – do gênio-escritor, o gesto de escrita era marcado por um isolamento frente à sociedade e a uma ética da solidão, o que vemos, aqui, em Hollywood, nesse momento, é o isolamento dessa condição. Hollywood não precisa de escritores geniais, como bem denunciou Stahr, mas de profissionais da escrita que narrem com eficiência e elaborem imagens convincentes. Escritores, por isso, são supervisionados, ajustados e controlados, como funcionários que precisam produzir com eficácia. Em Hollywood evitam-se escritores imprevisíveis que sejam marcados pela desordem, o risco e a coragem.

É nesse contexto – histórico e sensível – que Fitzgerald chamava Hollywood como sendo o seu “exílio na Babilônia”. Sinuosa, a sua experiência entre os estúdios de Los Angeles passa por diversos momentos e etapas diferentes – e, talvez, essa sensação de exílio seja mais forte ao final, após o acúmulo, sucessivo, de desilusões. Deve-se salientar, contudo, que a curiosidade de Fitzgerald de trabalhar e colaborar com Hollywood foi uma tônica constante e teve início ainda na década de vinte, na época do cinema mudo, quando ele era um

escritor no auge do sucesso após o lançamento de *The great gatsby.* Embora ele já tivesse contos adaptados e sugestões de levar seus romances para as telas, Fitzgerald sempre enxergou em Hollywood uma possibilidade de diálogo criativo e, nesse sentido, ele não almejava, com o cinema, apenas mais uma forma de remuneração. Aos poucos, em alguns dos seus contos, como *Crazy Sunadys*, tanto o ambiente dramático como os seus personagens revelam-se intimamente atrelados a Hollywood.

Há, também, como já vimos, a percepção de certa ontologia cinematográfica que permeia os seus romances, entre as festas, a psicanálise e mesmo a forma como seus personagens vivenciam seus dramas. Diferentemente do que ocorria em Brecht, o cinema não era, para Fitzgerald, apenas uma mídia mal utilizada e problemática, mas, ao contrário, uma mídia ímpar que permitia o acesso cristalino ao imaginário da sua época. Um acesso não apenas ao conteúdo, mas às formas como as sensações são vividas, experimentadas e transmitidas ou, em suma, midiatizadas. O cinema, na literatura de Fitzgerald, é uma metamídia da mídia que caracterizaria a época de ouro dos Estados Unidos.

No seu diário – chamado de *Ledger* – ele relata como colocou energia em cada um dos roteiros que escreveu e como, embora latentemente e calado, acreditava que o cinema seria uma linguagem autônoma quando houvesse um gesto artístico que coligasse a obra da ideia inicial ao resultado final da obra. Mais do que anseio, nesse viés, sua trajetória pessoal em Hollywood talvez sintetize parte de uma história espectral, na penumbra, que foi vivenciada por diversos escritores que migraram do leste para Los Angeles e, direta ou indiretamente, eram atraídos por uma boa remuneração. Um espectro que não vibra tanto na linha autoral ou no formato industrial do filme, como produto e obra. Mais do que um autor sem assinatura, o amargor da experiência em Hollywood, para Fitzgerald e tantos outros que não lograram participar dessa experiência, é perceber como roteiristas e escritores são contratados a escrever, mas paradoxalmente, são extirpados das engrenagens da escritura do filme.

* * *

Embora estejamos traçando um percurso genealógico, é tempo de uma pergunta, de uma indagação, que, em alguns instantes, pode colocar em risco inclusive de ferir a linha de argumentação até agora defendida. Afinal, quais são os ecos e as relações entre essas experiências de Brecht e Fitzgerald diante da obra de Peter Handke, dos seus roteiros, filmes e da sua colaboração com Wim Wenders? O que esses rastros de frustrações e fracasso têm a nos dizer? Porque os projetos inconclusos de Brecht e Fitzgerald e os seus roteiros

(des)arquivados poderiam sugerir às relações entre escrita e cinema, entre escrita e mídia? As respostas a tais perguntas, contudo, apontam mais para feixes de afinidades eletivas, linhas soltas e dispersas do que para eventos e vínculos concretos.

Em termos de história da literatura, a figura de Brecht perseguiu de forma recorrente o jovem Peter Handke, sobretudo nas constantes comparações com as suas peças de teatro. Logo após a estreia de *Publikumsbeschimpfung*, em 1966, perguntava-se frequentemente a Handke se haveria uma influência de Brecht nos conceitos da sua dramaturgia. Handke nunca se esquivou e, pelo contrário, negou com veemência a inspiração nos preceitos do teatro épico de Brecht. Geralmente, as perguntas tentavam vincular a afronta direta ao público às concepções do estranhamento dramático caro à Brecht. Contudo, numa das respostas mais irônicas sobre esse vínculo, Handke afirmava que havia apenas duas semelhanças com Brecht: o mesmo número de letras dos dois nomes e o fato de as obras serem publicadas pela mesma editora, referindo-se à Suhrkamp (PEKTOR, 2012:46). Embora no âmbito da provocação – e mesmo que Handke tenha criticado frontalmente Brecht nos seus ensaios dos anos sessenta, sua afirmativa grifava uma diferença central: a ausência de drama e recusa de um enredo por Handke, enquanto o estranhamento de Brecht, e toda a sua dramaturgia, ainda possuem o enredo como fonte e inspiração primária (LEHMANN, 2007). As rotas errantes de Brecht no cinema, nessa via, ecoam de forma negativa na obra de Handke, na busca de sublimar uma dramaturgia fílmica que tenha o enredo como um dos seus alicerces.

De maneira distinta, é notória a empolgação de Handke pela prosa de Fitzgerald. Em *A tarde de um escritor* (HANDKE, 1993), Handke dedica deliberadamente o romance ao escritor norte-americano. O romance mostra essa crise ali diagnosticada, o esgotamento e o abandono da escrita, repercutindo direta e intimamente no personagem-autor do livro, que, como se sabe, é um escritor. Em vez de deter-se em sua luta contra o branco da página, derrotado, o escritor opta pelo passeio, pela deriva, a andança sem rumo certo pela cidade. Como se o isolamento do ato da escrita alcançasse um paroxismo e, depois desse, não fosse mais possível voltar a escrever. Handke, assim, transmite o seu impasse.

> Quando eu comecei a escrever, eu via o mundo em mim como uma sequência de imagens, que eu só precisava contemplar e descrever uma após a outra. Com o tempo, porém, foi-se perdendo a clareza dos contornos, e do olharparadentro de mim surgiu uma escuta adicional. Naquela época a minha concepção era que – e eu sempre percebia pela experiência quando isso acontecia – me havia sido concedida, ao mais recôndito do meu íntimo, uma espécie de texto original e próprio, o qual se encontrava ali, em constante e concomitante existir e acontecer, de modo ainda mais confiável que as imagens, posto que indeteriorável pelo tempo (HANDKE, 1993, p.69).

O que o livro mostra é como este “olharparadentro” já não é suficiente para o escritor,

que, agora, precisa encontrar outros motes. O gesto da escrita, nessa crise, deve deixar de ser recôndito. Deve, paradoxalmente, voltar a se conectar com o mundo imediato, que cerca o escritor: as coisas, os objetos, as pessoas, o cotidiano para o qual ele fechava os olhos – e assim escrevia. O romance narra um gesto de abandono da escrita tradicional e marca uma escolha por uma estética das paisagens, momento da reflexão de Handke, que será apresentada com mais detalhes nos capítulos seguintes. A aproximação, no entanto, deve-se ao fato de ele privilegiar um contato imediato com o mundo, negando, esteticamente, a mediação inerente à *mímesis* e à ficção que denuncia. Parece que quer escrever de modo direto, observador, desprovido de pendores subjetivos, com o mínimo possível de mediação, de forma automática, quase como se fosse uma câmera.

Numa linha tênue de uma história cinematográfica, por outro lado, os tropeços de Brecht e Fiztgerald apontam para um contexto de época bem distinto daquele que o jovem Handke tinha à sua volta. Em termos histórico-sociais, passa-se de um padrão de produção de estúdios do cinema clássico para um modelo paulatinamente mais leve, no qual os(as) escritores(as) passam a ter voz, espaço, consideração e pouco a pouco encontram brechas de uma participação e uma colaboração efetiva. Como veremos no próximo capítulo, dedicado a esses escritor_s de óculos escuros, o mundo cinematográfico tornava-se, cada vez mais, um universo literário e é diante desse contexto que o jovem Handke sublima as condições adversas vividas por Brecht e Fitzgerald. Dos anos cinquenta em diante, o ato de escrever torna-se de fato múltiplo, instala-se realmente entre mídias e tecnologias.

No entanto, ao fim e ao cabo, há um laço territorial e afetivo que uniria os três escritores. Todos são deslocados. Todos transitaram de forma febril entre a Europa e os Estados Unidos, traçando pontes, buscando referências, trilhando viagens, fugas, refúgios e abandonos. Seja em Brecht, em Fitzgerald ou Handke os gestos de escrituras já estão contaminados por disjunções geográficas, desterritorializações, não lugares e exílios, onde os personagens e a própria linguagem reivindicam um voo, um instante para decolar e outro para pousar. Em Brecht e Fitzgerald, vemos o exílio do escritor estrangeiro numa Hollywood adversa às suas inquietações. Em Handke, veremos um jovem que busca na América a aura melancólica de um cinema clássico em dissolução, cuja figura do diretor John Ford é o melhor exemplo e a principal inspiração e, como se sabe, nos anos setenta havia uma relação agonística e ambivalente, de admiração e refuta, dos jovens alemães frente ao imaginário da América. Entre a Europa e o novo mundo, havia mapas, geografias, estradas ermas e paisagens, ora traçadas, ora que convidavam a uma aventura intensa e discreta. Uma rota errante nas quais os roteiros não grifavam história alguma.

2 ESCRITOR_S DE ÓCULOS ESCUROS[1]: A LITERATURA ENTRE ROTEIROS E FILMES NA EUROPA PÓS-GUERRA

Come in un film di Godard: solo
in una macchina che corre per le autostrade
del Neo-capitalismo latino – di ritorno dall' aeroporto-
|là è rimasto Moravia, puro fra le sue valige|
solo, "pilotando la sua Alfa Romeo"
in un sole irriferibile in rime
non elegiache, perché celestiale
come in un film di Godard:
sotto quel sole che si svenava immobile
unico,
il canale del porto di Fiumicino
- una barca a motore che rientrava inosservata
- i marinai napoletani coperti di cenci di lana
- un incidente stradale, com poca folla intorno...
(Pier Paolo Pasolini)

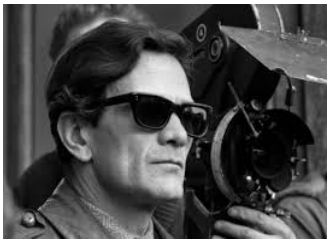
No início do século XX, a história dos óculos escuros confunde-se com o surgimento da indústria cultural e do cinema, quando, nos Estados Unidos e na Europa, a partir dos anos vinte, as atrizes e os atores mais famosos escondiam-se atrás das lentes negras para afugentar o assédio dos fãs e os *flashs* dos *paparazzi*. Paulatinamente, as fotografias em jornais acabaram por difundir essa relação, num rico e inquieto imaginário, no qual o ato de olhar o mundo por lentes escuras combina-se com a experiência do luminoso mundo cinematográfico, embora fosse ele filtrado pela sala escura e pela projeção. Se há um profícuo diálogo entre o cinema e a moda, ele passa, quando fora das telas, pelas relações de um simbolismo compartilhado entre o glamour do cinema com o estilo propiciado pelos óculos escuros. Em Cannes – ou em outros eventos de celebração do cinema –, ainda hoje, são poucos os atores ou cineastas que não vestem e exibem suas *lunnette de soleil* quando desfilam na *croisette*.

Num contraponto curioso, encontramos as gravatas, como uma indumentária característica do século XX, que, sobretudo no contexto do pós-guerra europeu, passaram a conotar à vocação literária uma certa aura profissional. Escritor_s sérios – e aqui o sexismo torna-se um dado da época – usavam ternos e gravatas. Seja em premiações, seja em debates ou eventos que tinham a presença da mídia, escritor_s eram fotografados, em preto e branco, na maioria das vezes, sentados ao lado de livros bem dispostos nas estantes, e sempre perto de

[1] Optamos, neste capítulo, por escrever o termo escritor_s com essa grafia, como uma forma de englobar e ressaltar as diferenças de gênero que não cabem no vocábulo "escritores".

máquinas de datilografar. Ainda hoje, há certo resquício desse imaginário – masculino, fotográfico e literário – que combina a imagem dos intelectuais com o uso de terno, gravatas e um óculos de lentes grossas, e claras, como se fosse preciso lucidez para interpretar, revelar, descrever e inscrever-se no mundo.

Numa síntese e num contraponto de tal imaginário do ocidente, este capítulo enfatizará as passagens dessas fronteiras entre cinema e literatura, que marcaram o contexto criativo da Europa do pós-guerra. É estimulante perceber como nas fotografias dessa época, os escritor_s comumente apareciam vestindo óculos escuros e essas imagens disseminavam brisas mais livres de um ofício marcado pelo isolamento. Por outro lado, os cineastas dos anos cinquenta em diante, principalmente após o advento da polêmica dos autores, passaram a vestir gravatas, ainda que fossem indivíduos jovens, imberbes, ainda que essas gravatas surgissem desalinhadas ou feitas com nós um tanto improvisados. Mais do que um compartilhamento de gestos de escrita, de formas de linguagem e de projetos estético-políticos comuns, os escritor_s passaram a vestir-se como cineastas, e os cineastas talvez fossem buscar nas gravatas certos ares de respeito, de valor social, que os sujeitos literários já haviam historicamente obtido. Haveria, talvez e portanto, o compartilhamento de um imaginário – entre o cinema e a literatura, e vice-versa – que desdenharia, passaria à margem, bastante distante das estanques fronteiras tradicionais dessas linguagens, no caso da literatura, e da forma como o poderoso rol dos estúdios contratava e regia as práticas profissionais dos escritor_s.



Fotos dos escritores-cineastas: Samuel Beckett, Pier Paolo Pasolini, Marguerite Duras e Peter Handke

É entre as molduras desse amplo panorama – e para além delas - que nos deparamos com escritor_s como Peter Weiss, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Pier Paolo Pasolini e Georges Pérec, que acabaram por tecer flertes com o cinema e que foram, de fato, além de meras intenções ou de projetos não concretizados. Ao contrário do

contexto histórico de Bertolt Brecht e de F. Scott Fitzgerald, que, como vimos no capítulo anterior, foi marcado por uma indústria cinematográfica adversa ao experimentalismo literário, o contexto cinematográfico europeu do pós-guerra parecia reivindicar um efetivo contato com escritor_s, o estreitamento de laços com a literatura mais moderna, como se esta fosse uma forma de recuperar uma força narrativa diante do desastre, do colapso, da ruína e da herança maldita do nazi-fascismo ou mesmo dos destroços da segunda guerra mundial[2]. Esse grupo de seis escritor_s apresenta-nos mais do que um projeto estético e intelectual de resistência diante desse contexto de pós-guerra. Eles não apenas teceram relevantes inovações literárias, como, de forma diversa, compuseram, cada um ao seu modo, um conjunto de filmes independentes que criam um contraponto paralelo aos seus livros. Ou, do outro lado do espelho da expressão *camera-stylo*, trocando lentes, trocando óculos, eles utilizam-se da câmera para reinventar e redescobrir seus gestos de escrita.

Por isso, uma vez mais, evoca-se a sensação de refúgio. A busca desses seis escritores pelo cinema foi tanto constante, permanente, quanto marcada por uma saudável inquietação de abandono provisório da literatura. Como se fosse preciso interromper a escrita com a máquina de escrever para descobrir novas formas de inscrição do e com o mundo ao redor. Como se fosse necessária uma pausa da pena em riste para uma renovação da subjetividade frente ao contexto sensível, tecnológico e expressivo característico e cotidiano do cinema e da literatura moderna. No cenário dos anos sessenta a oitenta, a procura pelo cinema não era algo fortuito, mas representava, de maneira aguda, o principal meio de comunicação entre ideias dramáticas e uma plateia, entre concepções estéticas e políticas e a consolidação de uma estrutura de sentimento.

Com esse anseio de síntese e de genealogia, propomos três grandes eixos temáticos, que permitem uma compreensão conjunta e comparada desses escritores, a qual, obviamente, não irá se deter nos detalhes estéticos de cada uma dessas obras. O primeiro refere-se às relações entre **escrita e mídia**; no segundo eixo, elucidaremos brevemente a importância das ***ekphrasis*, paisagens e das locações** nas elaborações estéticas desses artistas; no terceiro e último eixo, frisaremos como podemos observar, pouco a pouco, a transformação de um projeto literário, no qual, de Beckett a Pérec, passa-se do escritor intelectual ao **escritor performático**, o decurso de uma escrita mais vinculada a tradições do século XIX e a vanguardas para uma prosa mais contemporânea, em que a autoencenação e a *autopoiesis* tornam-se recursos e temas recorrentes.

---

[2] É válido notar que as produções de televisão dos anos sessenta e setenta desempenharam, no contexto europeu, um dos principais veículos estimuladores dessa aproximação. Ver (Elsaesser,1989).

2.1. Escrita e mídia.

Segundo a teoria da mídia alemã, principalmente nos trabalhos de Friedrich Kittler e Vilém Flusser, haveria sempre uma relação flutuante entre escrita, literatura e mídia. No seu livro sobre a passagem de uma era literária para uma era da técnica, Kittler (1985) analisa a influência de um sistema de descrição e alfabetização no início do século XIX – como um padrão técnico – na consolidação da estética romântica alemã. Num contraste, ele mostra como a chegada da máquina de escrever influenciou uma estética da atenção, do livre fluxo da associação de ideias e os "ruídos do mundo" em escritores como Gertrude Stein ou nas vanguardas literárias do início do século XX. Paralelamente, Flusser (2011) pergunta-se sobre as mudanças nas relações entre imagem e escrita num momento, da década de oitenta, em que a mídia eletrônica e a linguagem computacional instalavamm uma nova relação entre a escrita, o *design* e a criação de sentidos – gramáticos e visuais – de superfície. Se, para Flusser, a escrita caracteriza-se pela linha e por um pensamento iconoclasta, que, desde o seu germe, nega a imagem, a era da programação da imagem e da escrita computacional anuncia inclusive o fim da escrita e do papel do intelectual.

Kittler e Flusser nos lembram de que a escrita – e a literatura – estão contaminadas por tendências históricas e padrões tecnológicos. São gestos, constantes, marcados por suportes, formas de consolidação e circulação de sentidos. O roteiro, como prática e potência midiática – como já esboçamos –, insere-se no seio desse debate. Ao longo do século XX, o roteiro sintetizou a escrita para o rádio, o cinema, a televisão, os videogames e novas interfaces dramáticas e sensoriais, que, hoje, se combinam em redes. A maioria dos escritor_s que nos guiarão nesses capítulos compartilharam a primeira parte dessa experiência. Beckett e Handke, por exemplo, escreveram diversas peças para rádio. Duras e Robbe-Grillet ganharam notoriedade nas colaborações com Alain Resnais, nos filmes como *Hiroshima mon amour* (1959) e *L'anné derniere à Marienbad* (1961). Pier Paolo Pasolini, ainda como um jovem poeta, descobriu o cinema, como expressão e ofício, na escrita do roteiro e dos diálogos de *Noites de Cabíria*, dirigido por Fellini, em 1957 e, nos anos seguintes, também assinaria e participaria da elaboração dos roteiros de *A Derradeira missão* (1960), de Gianni Puccini, e da obra *Bell' Antonio* (1960), de Mauro Bolognini. Nos anos setenta, Beckett não se limitaria mais à dramaturgia teatral, passando a escrever tanto o roteiro de *Film* (1964) como vários *scripts* para a televisão.

O ano passado em Marienbad (1961), de Alain Resnais e roteiro de Alain Robbe-Grillet

Direta ou indiretamente, essa experiência com o roteiro traduz uma forte inquietação literária e cinéfila da época. Esses escritores escrevem, num primeiro impulso, como espectadores e buscam, nos seus livros, roteiros ou filmes, uma relação entre a imagem e a escrita que, inevitavelmente passa pelo cinema. De um lado levaram às telas alguns experimentos característicos da literatura: como as imagens líricas e os diálogos dialéticos de Marguerite Duras, o esvaziamento dramático dos personagens de Beckett, lampejos eróticos e acontecimentos visuais puros de Robbe-Grillet, as colagens e a crônica em Peter Weiss, a procura por um cinema de poesia em Pasolini, as relações entre a narrativa, o acaso, as regras restritas (ou mesmo certos dispositivos literários) e a inspiração na hipnose em Georges Pérec; e, por fim, a busca por uma engrenagem narrativa baseada no acontecimento e na presença, como marca o estilo de Peter Handke, que veremos no capítulo seguinte.

Por outro lado, o fascínio pelo cinema possibilitou a essa geração ultrapassar o projeto mimético do realismo literário (o qual curiosamente vem, até os dias atuais, influenciando o realismo cinematográfico). Nesse sentido vale lembrar como Kracauer percebe, pelo aparato do cinema, uma possível redenção da realidade, a qual simplesmente emerge, previamente destituída de significação[3]. Todos esses escritores parecem ter uma inspiração em certa ontologia do cinema para salientar aspectos que auxiliassem a renovar e ultrapassar os dilemas miméticos da escrita, cuja intensa fragmentação na prosa moderna, conforme expresso nos últimos capítulos da *Mímesis* de Auerbach, talvez acenasse para a possível unidade sensível aglutinada entre os aparatos fotográficos e cinematográficos. Procura-se, dentre tais inquietações, uma realidade romanesca, híbrida e caótica, que não venha acompanhada com a carga semântica da palavra. Não se trata apenas de experimentar a linguagem por meio de uma teimosa lapidação do verbo, como ente puro, mas de contaminar a semântica e a linguagem literária por formas e imagens e pedaços de uma realidade genuinamente cinematográfica.

Por isso, o roteiro, como prática e experimentação traduziria bem esse local limiar e

[3] Há um excelente resumo sobre os conceitos mais elementares de Kracauer sobre cinema em (Hansen, 2011) no qual é apresentado e analisado o ensaio sobre a fotografia, escrito durante a República de Weimar e que guiará as suas formulações sobre a redenção da realidade.

transitório, entre o verbo e a imagem, onde esses artistas se inserem. Encontrar-se-ia, em meio à prática da roteirização, uma forma de escrita e leitura que se confunde com a experiência cinematográfica. Como se pelo roteiro, a própria literatura se inflamasse. Quando filmam, esses sujeitos, de Beckett a Georges Pérec (cuja última flecha, por nós mesmos disparada, atingirá a obra de Peter Handke no capítulo 3), simplesmente escrevem; escrevem com, por dentro, contra e cotejando outras mídias e nesse ir e vir começam a tratar a escrita, ela mesma, como uma mídia. Quando escrevem, de forma literária e mais tradicional, buscam – em várias instâncias – imagens e singelos instantes cinematográficos.

É dentro dessa inquietação de uma escrita que ela torna-se uma instância midiática, que, paradoxalmente, conecta-se e distancia-se do ato da escrita. Escrever com mídias alude mais a um manejo fronteiriço e transformador do que a uma inscrição definitiva dentro de um único formato, de um único suporte. Assim, a escrita, dentro do imaginário dessa época, desdobra-se e revela-se na passagem, nos instantes de transição, nos quais deixa-se de escrever livros e passa-se a inscrever-se entre filmes. Nesse rol de inquietações, a comparação com a escrita dramática e com o teatro torna-se válida e talvez elucide a peculiaridade dos manejos entre mídias. São raros e inconstantes, na história do teatro, os entrelaçamentos entre o ato da escrita e o da criação dramatúrgica com os aspectos da régia e da direção. Como se fossem obras e instantes distintos, que teceram, ao longo da história, uma separação mais evidente e criaram muros institucionais claustrofóbicos, embora, obviamente, essa fronteira não seja uma tônica muito relevante para o teatro contemporâneo, performático ou pós-dramático. No contexto europeu do pós-guerra, escrever uma peça de teatro não reivindicava, automaticamente, a necessidade de uma direção nos palcos para estabelecer uma autoria mais completa ou reconhecida – separação essa, por exemplo, que também ocorre nas relações entre a composição e a regência musical, como autorias diversas e distintas.

Embora escrita no formato teatral, a peça *Krapp's last tape*, de Samuel Beckett, elucida com rara ênfase essa relação entre a escrita, o sujeito e as novas mídias. Escrita em inglês, em 1958, e situada numa *late evenning in the future*, essa curta peça realça um (falso e estranho) monólogo de Krapp com o seu gravador, que ora repete o que ele fala, ora não grava o que ele já tinha declarado à máquina e, assim, conota-se certa irritação ao protagonista. Embora permeada por um modo confessional, a confissão à máquina cria pausas esquisitas, intervalos e hiatos entre a voz, as páginas e a gravação dos *tapes*. Enquanto vira uma página, Krapp pronuncia: *Farewell to love*. São gestos de ida e vinda que repercutem numa cena que não é mais direta entre a musa do teatro, o corpo do ator, o palco e o espetáculo. Há, entre essas instâncias, uma máquina, uma mídia, que instala silêncios, longas pausas, ruídos,

incongruências, incompletudes. Nos últimos diálogos, Krapp escuta sua própria voz, entre pauses do gravador e pausas da mídia. É nesse instante que ele fala, quando o fim do ato ou da peça combina-se com o fim do rolo:

> Passa da meia noite. Nunca houve noite tão silenciosa. A terra deve estar sem habitantes. Pausa. Aqui eu acabei esse rolo. Box – Pausa – carretel três, carretel - Pausa. cinco. Talvez meus melhores anos já se foram. Quando eu tive a oportunidade da felicidade. Mas eu não os queria de volta. Não com o fogo sobre mim, agora. Não, eu não os quero de volta. (BECEKTT, 2006, p.223, tradução nossa).

Mesmo se fossem gravados, os melhores anos já se foram e apenas simulam uma repetição que tampouco convence ou reconforta. Numa era das mídias, o sujeito confessional rende-se à solidão dos videoteipes e à escrita, ou a inscrição da própria subjetividade, passa, paulatinamente, por um íntimo manejo com as novas tecnologias. Talvez seja dentro dessa nova inserção das práticas da escrita que ocorra um encontro entre a autoria do roteiro e a autoria da direção. Num fluxo contínuo, essa tendência é encontrada diante da prática e da escrita cinematográfica, a partir dos anos cinquenta, a qual, mesmo poucos anos antes da polêmica dos autores, passou a pregar a união entre o roteirista e o diretor inclusive como forma de propiciar um contraponto frente aos poderes do produtor (DeBAECQUE, 2011). É nesse local fronteiriço que a aproximação dos escritor_s com o roteiro revela tanto uma vontade de flertar com mídias como uma nova forma de escrita que estabelece uma passagem, um intervalo, uma travessia. Ao escrever para o cinema – e ao inscreverem-se como autores dentre filmes – escritor_s e roteiristas passariam a dirigir seus filmes e suas formulações dramatúrgicas e visuais. Paulatinamente – e por meio de uma aura literária, o roteirista passa a atuar como um diretor implícito, e o diretor escreve e inscreve, durante a febre da câmera em punho, como se fosse um roteirista em cena.

Duras, Robbe-Grillet e Pasolini são os exemplos mais evidentes dessa transição, quando a assinatura do roteiro passa, de forma sutil, a convidar por uma assinatura da direção. Foi logo após suas experiências como roteiristas, em filmes de diretores mais reconhecidos como Allain Resnais e Federico Fellini, que esses escritores, já com romances publicados e premiados, foram seduzidos à prática cinematográfica. Como se a criação e a sugestão de um universo ficcional entre letras e palavras fossem insuficientes e nessa sensação de falta, de ausência, brotasse uma vontade por erguer cenários, personagens visíveis, sensações dramáticas que migrassem às telas para suscitarem afetos visuais, concretos, factíveis e realmente visíveis. Se o traquejo com o roteiro revelava uma relação de *ekphrasis* que vai das palavras aos filmes, o afã da experiência pela direção traçaria o caminho oposto, dos filmes às palavras, numa espécie de *contra-ekphrasis*. Nesse entrelugar, na ponte entre tais passagens,

desvelam-se as possíveis relações entre escrita e mídia.

Curiosamente – e não como um mero acaso – os primeiros filmes de Duras (de *La Musique* à *India Song*), Pasolini (como *Acattone*) e Robbe-Grillet (*L'immortelle*) estão diretamente vinculados aos roteiros e aos romances que assinaram e lançaram poucos anos antes de suas estreias com a câmera sobre os ombros. Como se fossem adaptações, como se fossem traduções mais literárias para, aos poucos, entre a práxis, eles fossem descobrindo e desenvolvendo uma linguagem cinematográfica mais autoral. Se, quando o filme surge, o roteiro, como nos lembra Steven Price (2012) ao discutir a sua ontologia, está fadado ao desaparecimento e a sua própria morte, então acaba por ocorrer justamente o oposto na medida em que os escritores e os roteiristas passam a reivindicar a direção: o roteiro e a escrita tornam-se visíveis, pulsam nas telas, e o escritor, por meio da *autopoiesis* da sua escrita, passa a combinar a imagem cinematográfica com uma escrita do e para o visível.

Cenas de *L'imortelle* (1963), primeiro filme de Alain Robbe-Grillet.

Em *L'immortelle* (1963), que Robbe-Grillet filma e escreve paralelamente à sua colaboração com Resnais, que resultou em Marienbad, vemos personagens estáticas, esculturas fixas no espaço, que criam um contraponto aos movimentos de câmera e à descrição visual de Istanbul, locação que abrigou as filmagens. Como se sabe esse estilo de movimentação e descrição entre personagens e o espaço é uma marca comum tanto dos romances de Robbe-Grillet como de sua colaboração com Alain Resnais. No primeiro filme de Robbe-Grillet, as ruínas da capital da Turquia criam um contraponto a estátuas humanas, como personagens vivos, inertes diante dos seus traumas. Aqui, mais do que em um diálogo entre modos artísticos e entre artistas, há um índice de época quando, pelo roteiro e pelo ímpeto do diretor-roteirista, uma geração dissolve as linhas que separam os campos da literatura do cinema.

Mais do que ir dos livros aos filmes, os filmes passam a acolher o que já não cabia mais nos livros. Os diálogos que Pasolini escreveu, como roteirista, para *Noites de Cabíria* e *La dolce vita* (1960), ambos dirigidos por Fellini, revelavam um poeta sensivelmente atento à

linguagem das ruas, à fala coloquial, muitas vezes chula, na língua das prostitutas de esquinas, desprestigiadas, mas prenhe de um ritmo próprio que é transmitido com maestria às páginas, às cenas e ao filme, quando este acontece nas telas[4]. Esse mesmo fervor das ruas estava presente no romance *Ragazzi di vita*, livro da estreia literária de Pasolini, e tornou-se uma preocupação poética e dramatúrgica constante nos seus filmes iniciais, com *Accattone* (1961) e *Mama Roma* (1962). De uma forma análoga à prática de Robbe-Grillet – e bastante recorrente em outras obras literárias –, Pasolini escrevia e transitava de maneira múltipla, entre romances, filmes, roteiros e ensaios teóricos. A principal novidade é que, paulatinamente, ele passou, sobretudo fora da Itália, a ser reconhecido simultaneamente como cineasta e escritor.

Extremamente marcados por um ritmo musical, os diálogos literários de Marguerite Duras, nos seus romances, roteiros ou filmes, são encadeados por lampejos líricos que atravessam personagens e narradores e criam um contraponto à montagem cinematográfica. Não por acaso, Duras utiliza-se do recurso da repetição, como pequenos *ritornelos*, dentro da linguagem musical, para grifar, alterar e embalar novamente a mesma cadeia de sensações. Esse recurso já está presente em *Moderato Cantabile*, um dos seus primeiros romances, de 1958 e que recebeu uma adaptação cinematográfica com direção de Peter Brooke e tem Jean Pierre Belmondo e Jeanne Moreau no elenco. A repetição, por meio do diálogo e do solilóquio, transforma-se num recurso que evoca a memória, as lembranças afetivas ou os traumas pessoais e históricos. É dentro de tal cadência – musical, literária e cinematográfica – e da aposta numa proeminência do diálogo intersubjetivo que Duras dissemina essas explorações estéticas ao roteiro de *Hiroshima mon amour*, que, inclusive, guia o ritmo da montagem de Resnais.

Mamma Roma (1962), de Pier Paolo Pasolini

[4] No contexto dos diálogos entre literatura, roteiro e cinema no instante de neo-realismo italiano vale a pena lembrar dos roteiros e ensaios de Cesare Zavattini e dos trabalhos de Tonino Guerra. Sobre um panorama estético dos roteiros de Guerra ver (Pelo, 2010).

De forma mais radical e evidente, a decisão de Duras pelo cinema, em desdobrar-se como uma realizadora, está diretamente vinculada a um afã de destruição, a uma pulsão de morte que busca, por meio do cinema, transformar a escrita e a literatura. Para ela, filmar acabou, pouco a pouco, significando uma linguagem, uma forma e metamorfose de persistência e de sobrevivência da própria escrita (BORGOMANO: 1985), em que a passagem de um livro às telas seria equivalente a um complexo jogo de presença e ausência, de forma de sublimar o filme que o livro não comporta e trazer às telas um afã de legibilidade que tradicionalmente não caberia nos filmes (GASS, 2001, p.75).O filme revelaria o livro ausente e os romances, densos em palavras e sofisticados jogos verbais, clamariam por um filme ainda não existente[5]. Essa vontade de chamas é filmada com rara acuidade em *Nathalie Granger*, de 1972, um dos filmes mais sensíveis de Marguerite Duras. Há, no filme, a permanência de uma casa antiga e o problema com Nathalie, uma criança que quase nunca aparece, está sempre fora e não quer mais frequentar as suas aulas de piano, as quais, de forma insistente, soam, em *off*, fora do quadro, fora do campo, em exercícios de repetições que ainda não são fluidos nem melódicos.

São tomadas longas, vagarosas, num ritmo que capta a banalidade do cotidiano da casa. Nos intervalos, as duas mães e mulheres que cuidam da casa, interpretadas por Jeanne Moreau e Lucia Bosè, queimam e rasgam pedaços de papéis. Com olhares perdidos, elas parecem indiferentes à fumaça, entre o convívio com um misterioso e inexplicável trauma. Até que surge um vendedor de máquinas de lavar roupa, magistralmente interpretado por Gerard Depardieu, e tenta convencer as duas mulheres a comprar o seu produto. Elas não se comovem e, no instante de um cigarro que queima a sua brasa sem ser tragado, elas olham para o vendedor deliberadamente, duvidando do seu ofício. Até que afirmam: “você não é um vendedor”. E nesse instante, interrompe-se a ficção, e pairam, inerte entre inércias, o quadro, o plano, as figuras fílmicas, estáticas sem os alicerces dramatúrgicos e literários que possam sustentá-los. O próprio personagem duvida de si. Sutil, delicado, *Nathalie Granger* conta essas histórias de queimas e desarrimo, quando os próprios personagens desfiguram-se entre os contornos da ficção que criam sentido, interno, externo, e simplesmente pairam entre o concreto da locação e uma presença fantasmática.

---

[5] A escolha de Marguerite Duras pelo cinema ocorreu após o lançamento de *L'amour*, experiência limite, da escrita dentro dela mesma, após a qual ela suponha que não haveria mais livros. Desaparecia a completude da experiência literária e brotava, paradoxalmente, a necessidade de fazer do livro um filme – e um filme seria justamente o momento de descanso, de repouso, dos textos, da escrita, da obra. Ver (BORGOMANO, 1985).

Cena, cartaz e bastidores das filmagens de *Nathalie Granger*, de Marguerite Duras

Haveria, entre esses filmes que queimam letras, um abandono da literatura? Embora tentadora, uma possível resposta aponta mais para uma guinada que, no caso de Duras, é poeticamente figurada como gradativo afastamento. O que ensaiamos salientar nessas linhas, contudo, é como nesse contexto europeu do pós-guerra os diálogos entre a literatura e o cinema já não podem ser compreendidos como instâncias isoladas que, após amadurecidas, traçariam uma troca, uma contaminação que iria tanto da literatura ao cinema como do cinema à literatura. Nesse instante, a contaminação entre ambas as tradições adquire o *status* de um pecado original, do qual não se pode mais fugir e que impregnará, numa praga peculiarmente saudável, os filmes e os livros vindouros. À época, Robbe-Grillet, Duras e Pasolini eram relativamente jovens e observaram essa transformação de escritor_s à cineastas como um acontecimento natural, um índice comum ao contexto histórico em que viviam. Paulatinamente, eles deixam de procurar um diálogo que passasse pela adaptação das suas obras literárias e escrevem diretamente para as telas, indo, inclusive, além do estágio do roteiro e iniciam uma escrita com a câmera, apostando na peculiaridade da *mise-en-scène* numa ideologia histórica, da *camera-stylo*, que não pode ser restrita aos jovens da *nouvelle vague*. Duras, Pasolini e Robbe-Grillet realizam gestos de transições entre a literatura, o roteiro e o cinema e, aos poucos, situam suas escrituras numa zona fronteiriça, indefinida, limítrofe, entre e por dentro de mídias.

Ao entrarmos em contato direto com os roteiros que eles escreveram percebemos, de forma clara, como esses são textos bem distantes do modelo de *blueprint*, que era – e continua sendo - o padrão de escrita de roteiro exigido pela indústria cinematográfica. Embora, por exemplo, Pasolini tenha escrito os seus primeiros roteiros, antes da sua estreia como diretor, no formato da divisão de textos e imagens, ele, pouco a pouco, aproxima sua escrita do roteiro a uma primeira visualização do filme. O mesmo ocorre com Duras e Robbe-Grillet que, com algumas variações, viam o roteiro mais como um primeiro esboço, criativo e imaginário do

filme, do que como propriamente um texto técnico e industrial que guiaria a realização e a filmagem assinada por outrem e minuciosamente controlada pelas tábuas de eficiência de um produtor. A principal novidade dos anos sessenta em diante é que surge um espaço novo, no qual havia brechas e oportunidades para que a escrita de roteiros à margem do formato industrial obtivesse recursos e se tornasse presente nas telas. Ou, como argumenta Steven Maras (2009, 101), ao observar que nesse período criou-se uma menor distância entre os processos de criação dramática e os instantes de produção ou realização das filmagens. A escrita, nesse ínterim, deixou de ser restrita à página, disseminou-se pela cena, pela moviola, e acabou chamando escritor_s e sujeitos de origem literária a participar desse amplo processo de uma renovação que instala e dissolve o local da escrita num manejo entre mídias.

É pela materialidade desses roteiros e pela evidência, histórica e empírica, desses trânsitos impuros e sem uma origem clara ou definida que podemos apreciar algumas das formulações de Robert Stam, quando ele afirma, por exemplo, que as colaborações de Duras e Robbe-Grillet nos filmes de Resnais são pré-textos que, numa relação intertextual, acabam por criar um outro texto, o qual seria cinematográfico e, muitas vezes, complementar aos textos literários (STAM, 2008, p.40). Na argumentação e na proposta genealógica que tentamos traçar, o que ocorre são obras e mídias paralelas, que ora culminam em filmes, ora caminham simultâneas, intocáveis, em linhas sobrepostas, e, em alguns casos, traçam influências e convergências, mas também escapes tangencias, ruídos e incongruências entre obras. Mais do que transposições, há traduções entre mídias, novos jogos entre linguagens, novos manejos entre musas e mídias, prenhes de ruídos e reescritas.

Tais diálogos não podem ser compreendidos como meros textos anteriores que, posteriormente, gerarão filmes, como obras acabadas e completas. As colaborações entre Duras, Resnais e Robbe-Grillet são permeadas por essas ambivalências, nas quais o roteiro é o principal instante intermediário, quando o escritor já não escreve mais literatura e quando o texto do roteiro ainda não se concretiza num filme. Stam tampouco coteja, nessa ânsia por transposição intertextual, as obras cinematográficas de Duras e Robbe-Grillet, as quais não apenas germinavam em seus roteiros, mas, em alguns casos e em certos instantes já ocorriam nas telas, em filmes que tinham suas assinaturas como diretores. O exemplo de *L'Immortelle* é seminal nessa linha de argumentação. Escrito simultaneamente a *L'anée derniere à Marienbad*, ele traz à tona como o escritor Robbe-Grillet transforma-se no cineasta do mesmo nome, que compartilha sua experiência como diretor com as concepções da sua colaboração para o colega Alain Resnais. Aqui, a escrita já não cabe nas páginas. Aqui, a colaboração não é apenas um diálogo entre textos, mas um gesto transversal, transmidiático, que coliga e

renova romances, roteiros e filmes. Nesse revés de sentidos, múltiplo e de mútua influência, Robbe-Grillet passa a ser um escritor que filma, e Resnais, um diretor que coescreve, não apenas na sua colaboração do roteiro, mas na instância como transpõe a gramática de uma literatura impura à sua inscrição entre as cenas e as imagens que dirige. Mesmo que transartístico, o diálogo entre as obras – se vistos como textos – de Resnais e Duras não abarca as complexidades de uma escrita que interage com mídias e de filmes que, de forma intermedial, transformam as aproximações possíveis entre cinema e literatura.

É diante de tal contexto que o salto do *nouveau roman* ao *cine-roman* torna-se um movimento natural, fluido e sem grandes sobressaltos diante do desejo de inserir um projeto literário dentro de um contexto preponderantemente cinematográfico. Não por acaso, a maior parte desses escritores, roteiristas e cineastas que salientamos neste capítulo – vindos de países tão diferentes como França, Itália e Suécia – também foram autores de ensaios e reflexões mais teóricas sobre essa metamorfose do escritor, sobre aspectos da escrita imagética, do roteiro, do cinema de poesia ou da própria teoria e ontologia cinematográfica. Peter Weiss, em suas reflexões em *Avangarde Film*, num livro escrito em sueco em 1956, elabora uma curta compilação dos diálogos entre cinema e vanguarda, que ocorreram entre o cinema e as vanguardas europeias do século XX. Para a época, o ensaio é pioneiro e cita e analisa, por exemplo, o filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto. No entanto, o cerne da argumentação de Weiss é como emerge, nesse contexto das vanguardas, uma forma de escrita imagética que precisa ser considerada, numa perspectiva história, e também deveria ser apropriada pelos escritor_s[6].

Aos poucos, por meio dos acervos e arquivos das cinematecas e diante dessa incorporação literária da prática cinematográfica, a arte da imagem em movimento começa a adquirir, dos anos cinquenta em diante, profundas e notáveis feições históricas. Há, nessa constatação, um duplo movimento. De um lado, um retrospecto, a criação de narrativas propriamente históricas onde houve a construção de um cânone, crítico e acadêmico, que privilegiou a direção e a *mise-en-scène* como um grifo estilístico, uma forma de assinatura artística que possibilitou delinear e chamar a atenção para aqueles que seriam os principais inventores e mestres da história do cinema mundial. De outro lado, a câmera em punho passava a adquirir uma aura, política e sensível, de intervenção no processo histórico. Como se a força de arquivar e da perturbação das ideologias vigentes não fossem mais um privilégio

---

[6] Como veremos na segunda parte deste capítulo, as obras cinematográficas de Peter Weiss e de Samuel Beckett (e em alguma medida a de Robbe-Grillet) se inspiram – e dialogam e renovam – de maneira mais direta nessa herança das vanguardas do início do século XX.

da literatura, mas ultrapassassem o projeto mimético e literário do século XIX e inaugurassem uma curiosa imersão na realidade cinematográfica do século XX[7].

Os ensaios mais teóricos e históricos de Robbe-Grillet e Pier Paolo Pasolini aventuravam-se nessas direções e sopravam inquietações semelhantes. Nos ensaios do jovem romancista francês, por exemplo, emerge uma clara constatação da incapacidade de a palavra captar os detalhes das coisas, num fracasso da força descritiva do verbo frente à captação do conjunto da realidade por parte do aparato fotográfico e das linguagens que derivaram dessa tecnologia. Seria preciso renovar o romance – nos seus projetos de descrição e visualização do cotidiano –; seria preciso aproximá-lo do cinema para que ele possa ser renovado novamente desperte os aspectos sensíveis, não habituais, do mundo e do dia a dia que nos circundam (ROBBE-GRILLET, 1963, 2013, 23). Pasolini, por sua vez, ofertava os conceitos de filmes de prosa e cinema de poesia para, numa inquietação literária similar, ressaltar como um discurso indireto livre permitia reconectar a materialidade do mundo à linguagem cinematográfica e aos olhos do espectador[8].

No entanto, de todos os ensaios de Pasolini, o que mais chama a atenção, de acordo com a nossa linha de argumentação, é o que ele afirma ser o roteiro uma estrutura que não quer mais ser uma estrutura (PASOLINI, 2008, p.1489). Mais do que estabelecer uma difundida separação entre o cinema de prosa e o cinema de poesia, Pasolini, neste ensaio datado de 1965, e compilado no livro *Empirismo Hereje*, afirma que o roteiro cinematográfico assume feições bastante específicas, já que condensa um sistema estilístico que possui ambições de ser um outro sistema linguístico, um filme. Tais aspectos caracterizariam o roteiro como uma estrutura em movimento; ou seja, uma estrutura que quer ser outra estrutura. É também nesse recorte – e nessa fina percepção do roteiro como um texto não literário, mas com ambições estilísticas sofisticadas – que Pasolini acaba ressaltando como o roteiro é um tipo de texto que solicita um gesto de imaginação e de complementação imaginária por parte do leitor. Um texto que gesticula para uma futura colaboração – transitória e 'revolucionária', nas palavras mais entusiasmadas do cineasta e poeta italiano – que engendra futuras traduções. Empolgado, o ensaio termina elogiando essa passagem e essa transformação, inerente ao roteiro – e à passagem das letras do roteiro às imagens na tela – do estágio literário ao cinematográfico.

---

[7]Um contraponto interessante dessa percepção histórica é o filme *A Sociedade do espetáculo* (1973), de Guy Debord.

[8] Um dos trechos de Édipo Rei que melhor evidencia essa tendência é a cena de Édipo ainda criança, quando uma longa e digressiva panorâmica acaba por conotar a presença do mundo e do pai – como elemento do princípio da realidade – diante dos olhos puros do Édipo ainda menino, ainda bebê.

Nesse recorte, a familiaridade com o roteiro passa a evocar e sublimar a situação limítrofe vivida pelo contexto histórico e midiático desses escritores, que deixam de escrever apenas livros e passam a escrever também para, entre e dentro de filmes. O roteiro prenuncia uma vontade de Duras, Robbe-Grillet, Pasolini, Weiss e Beckett de escrever com imagens, sons, movimentos e atores em cena. De escrever com a câmera e de escrever para câmeras. É nesse amplo contexto potencial de época que encontramos numa situação quase oposta daquela vivida por Brecht e Fitzgerald.

Ao imprimir uma aura de autoria compartilhada entre a literatura e o cinema, o êxito do escritor, como roteirista e cineasta, passa além das formatações industriais e do profissionalismo da eficiência industrial do roteirista com simples contrato firmado. Nessa via de mão dupla, a escrita torna-se, de fato, intrinsecamente intermedial. Como se entre mídias, escritor_s não apenas se metamorfoseassem, mas transformassem a si e a escrita, em processo, em chamas, num devir incessante, incompleto; e, assim, deixando de escrever apenas livros, reinserem o gesto da escrita numa vontade de religar o mundo. Com a câmera em punho, esses escritor_s não se tornariam apenas extremamente visíveis, como figuras públicas que escaparam de uma tradição da resignação e do claustro das bibliotecas; imersos no mundo concreto e impregnados de uma realidade material tais escritor_s acabaram por tecer sensíveis e modernas poéticas do visível.

2.2 *Ekphrasis* e paisagens; espaços e locações.

Juntamente a esse impulso pelas novas roupagens de um projeto literário, todos os escritores que escolhemos (e que nos guiam neste capítulo) também expressavam uma incessante busca pelas imagens que não cabiam mais nas palavras. Embora Peter Weiss, Samuel Beckett, Robbe-Grillet, Duras, Pasolini e Pérec tivessem, dentro de suas obras literárias, concepções estéticas bastante distintas sobre os jogos entre descrição, imagens e narrativas, há um ponto comum que os unifica: o anseio de transformar as imagens vindas do papel – cenas implícitas e sugeridas entre letras impressas - em imagens que explodem e acontecem nas telas. É esse anseio de metamorfose e de transformação que vincula o afã pelo roteiro ao ato da direção; que cria um diálogo entre as *ekphrasis* literárias e as *ekphrasis* cinematográficas.

Pintura *Der Hausierer* (1940), do escritor Peter Weiss, na segunda foto.

Além de ter composto uma obra cinematográfica e literária, Peter Weiss também foi um pintor e flertou constantemente com as artes visuais modernas, as vanguardas do início do século, buscando escrever e inscrever entre colagens, exposições, *vernissages* e um apuro visual, prenhe de idas e vindas, que suscitaria gestos ambivalentes, em ruas de mão dupla, de palavras ausentes e imagens presentes; ou de imagens ausentes e palavras materiais, que evocam sensibilidades visuais. Em 1965, Peter Weiss profere um discurso em Hamburg, na ocasião em que recebe o prêmio Lessing, no qual ele refere-se explicitamente à *ekphrasis* e aos jogos entre palavra e imagem no instante em que as mídias tomam o proscênio do século. “As palavras sempre disseminam perguntas. As palavras geram dúvidas sobre as imagens. As palavras orbitam e desmontam os ingredientes das imagens. As imagens se satisfazem com a dor. As palavras querem saber sobre a origem da dor” (WEISS, 1986, p.182). No entanto, Peter Weiss explora de forma inovadora as correlações e os jogos entre palavra e imagem no romance *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, escrito em 1952, contemporâneo aos seus primeiros experimentos cinematográficos.

De forma mais explícita em filmes como *C'est gradiva qui vous appelle* (2006) e *La belle captive* (1983), Robbe-Grillet não apenas cita como também reproduz, em cena, os quadros e pinturas, respectivamente, de Delacroix e Magritte – e, por outro lado, já em *L'imortelle* e na sua famosa colaboração com Resnais, há a constante citação visual do ambiente pictórico de De Chirico. Em todos esses casos o *tableaux vivant* remete a um apreço por uma intermedialidade, em reavivar e gerar movimento dentro de imagens estáticas. Estamos num território que não é apenas a adaptação de temas visuais ou literários, mas uma vontade de visualização que afligia esses escritor_s, de interagir diretamente com o fenômeno da imagem. E se o *nouveau-roman* queria ressaltar, no romance, o livro como objeto e mídia por excelência, ao encarar o filme e retrabalhar, por meio de *ekphrasis*, essas pinturas e esses pintores, Robbe-Grillet acaba também traçando pontes e atravessando fronteiras que separam e coligam palavras de imagens.

Cenas do filme *La belle captive* (1983), de Alain Robbe-Grillet e pintura homônima de René Magritte.

Algo similar ocorre em *A ricota*, média-metragem de Pasolini, no qual Orson Welles interpreta um diretor que reencena um famoso quadro sacro *A descida da cruz*, de Jacopo Carucci, de 1528. Pasolini, contudo, também enfatiza o processo de filmagem e, entre esses gestos de comentários intermediais, acaba tanto realizando quanto desmanchando o instante de *ekphrasis fílmica*. Em *Decameron*, um filme posterior, é o próprio Pasolini quem interpreta um pintor contratado por cardeais para criar imagens inspiradas em afrescos de *Giotto*. Entre observações de pequenos acontecimentos do cotidiano, o pintor medieval não é apenas o arquivador desse voyeurismo, mas também transforma seu afresco no metacomentário das pequenas estórias que são narradas no filme, já que a montagem intercala as cenas e as estórias de Bocaccio com o trabalho individual e coletivo da pintura na igreja. Ao final, ao imprimir a última pincelada do afresco – quando o toque derradeiro do pequeno fragmento torna possível a imagem como um conjunto – o pintor, autoencenado pelo diretor, revela-se frustrado e compartilha sua última inquietação, naquela que se torna a frase que encerra o filme: “Porque realizar uma obra de arte se o seu sonho é muito mais rico?”

Ambivalente, múltiplo, o afã pelas *ekphrasis*, seja nas obras literárias, seja nas cinematográficas, é heterogêneo, prenhe de infidelidades, interrupções e anseios de uma intermedialidade. No entanto, ele revela uma aposta em explorar imagens oníricas, ou estabelecer passagens e contrapontos, diversos e distintos, entre imagens imaginadas, imagens vistas e acontecimentos visuais que ora são vividos e filmados, ora são lidos e lembrados. Sintomaticamente, tais anseios podem ser captados e sintetizados nas formas como o espaço e as locações são sensivelmente expressos e captados entre as máquinas de datilografar e as lentes das câmeras. Volta-se aos lampejos da *ekphrasis* greco-romana, quando a própria descrição do espaço era tida como prática de transição entre o verbo e a imagem, e depreendem-se daí dois tipos distintos de representações de espaços e visualizações de locações.

Há, de um lado, a construção de arquiteturas centrípetas, oníricas e abstratas, nas quais as imagens revelam-se como deliberadas construções visuais e tais gestos, com toques

bastantes diversos, são mais presentes nas obras de Samuel Beckett, Peter Weiss e em parte do jogo entre imagem e erotismo em alguns instantes dos filmes de Robbe-Grillet. Há, numa segunda instância, uma notável empolgação pela descoberta e pela aposta das locações, que propiciaria algo próximo a uma "redenção da realidade", se seguirmos parte das formulações de Kracauer, diante dos olhos e das dramaturgias de escritor_s como Marguerite Duras, Pasolini e o próprio Robbe-Grillet, nos seus deslocamentos espaço-temporais, de algumas crônicas de Peter Weiss e da forma como um apartamento, um prédio ou uma cidade vibram nas descrições literário-cinematográficas de Georges Pérec.

É no mínimo curioso que o famoso *Film* (1965), de Samuel Beckett, não tenha sido dirigido pelo próprio escritor, dramaturgo e poeta irlandês, que, à época, era tido como um precursor tanto do *nouveau-roman* como de uma dramaturgia que encarnava o impasse – de época e midiático - dos jogos entre o verbo, a presença e seus acontecimentos visuais (ROBBE-GRILLET, 2013, p.134). Realizada em 1965, a obra foi realmente posta em cena por Jean Genet e Alan Schneider, nomes que sempre ficam relegados a um segundo plano nesse filme em relação, por exemplo, à memorável atuação de Buster Keaton.[9] Ao voltarmos para o texto original, percebemos uma menor marcação para uma peça teatral e, entre uma plêiade de detalhes, encontramos descrições sofisticadas que visam nada mais do que criar imagens justas. Uma escrita que busca harmonizar tempos, cadências, construção do personagem, elaboração do sentido narrativo, acontecimentos, sons, posicionamento de câmera, descrições espaciais e indicações precisas do cenário.

Enxergar Beckett, contudo, como roteirista de *Film* não possui demérito algum. Em seu *script*, constatam-se diversas das intenções da obra. Há uma descrição minuciosa do espaço – três locações, três partes, como a rua, a escada e o quarto (BECKETT, 2006, p.323) – e salienta-se que o filme deve ser inteiramente silencioso, com exceção de um *sssh!* pronunciado de frente para a câmera, ainda na primeira parte. Tem-se, então, um silêncio semântico.[10] Em seguida, cita-se o filósofo George Berkeley numa epígrafe com a frase "*Esse est percipti*"; ou seja, *ser é ser percebido*. Beckett, portanto, estabelece um jogo entre a percepção alheia e a autopercepção, ou percepção de si. Dessa forma, o protagonista divide-se

---

[9] Um interessante depoimento de Alain Schneider sobre a confecção do filme juntamente com Beckett está disponível em: <http://www.apieceofmonologue.com/2010/06/alan-schneider-samuel-beckett-film.html>. Beckett não apenas foi ao *set* e acompanhou as filmagens, como deu dicas de planos – papel este que, atualmente, é bem desempenhado por roteiristas.

[10] Embora não haja um silêncio literal no cinema – nem mesmo nos tempos do cinema mudo, cujos filmes sempre tinham trilha sonora e acompanhamento musical durante as sessões. Pois o silêncio, no cinema, costuma ser acompanhado de signos, como o som ambiente, que conotam silêncio. Aqui, até o mesmo o *sssh!* – único som que ouvimos ao longo da obra – enfatiza: isto é (ou não é) silêncio.

entre um objeto (O) e um olho (E) e "não será claro, até o fim do filme, que quem possui a percepção não é um ser alheio, mas o próprio *self*" (BECKETT, 2006, p.323, tradução nossa). Para ilustrar essa ideia, Beckett desenha a relação geométrica que deve ser estabelecida (Figura 1): não maior que 45º quando O não se percebe percebido, e a partir de 46º quando O percebe-se ao se olhar[11].

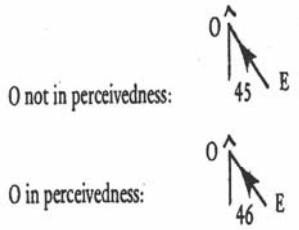


Ilustração de Samuel Beckett para *Film* (2006, p.324)

Na primeira parte do roteiro, indica-se como a própria câmera deve perseguir o objeto de maneira enfática. Nos encontros casuais entre o olho e a câmera, há, como na sequência em que o personagem sobe a escada, um susto, um pavor de perceber uma imagem que não se diferencia de seu referente. Na terceira parte, no quarto, há uma enfática recusa de qualquer outra imagem ou forma de percepção, e O cobre os olhos dos animais que estão no cenário. Em seguida, O olha suas próprias fotografias, uma certa percepção do passado, até chegar ao instante final em que se olha frontalmente, numa imagem alongada.

Curiosamente é nesse encontro entre O e E que se verificam alguns ecos estilísticos da narrativa de Beckett. Trata-se de um gesto de *gap* (ABBOTT, 2004, p.10); uma ausência ou mesmo uma subtração do sentido dramático que, paradoxalmente, não se abstém do gesto narrativo. São vácuos que convidam o leitor – ou o espectador – a um preenchimento, o qual, por sua vez, será recompensado por nulidades. Essa tendência de Beckett reforça-se em sua produção pós-guerra, a partir de 1944. Depois de *Esperando Godot*, na sua experimentação com jogos de linguagem em *Watt* (PERLOFF, 1996, p.116), Beckett se aproxima paulatinamente de uma narrativa que joga entre esvaziamentos e convites para preenchimentos vãos.

---

[11] Há, portanto, uma relação clara e precisa para a *mise-en-scène*; ou para a dinâmica entre a câmera e o objeto. Um jogo bem definido entre a dramaturgia, a narrativa, a visualidade e a estrutura do sentimento quando posta em cena. Apenas no final de *Film* constata-se que E e O são a mesma instância e que, ao tentar suplantar qualquer outra consciência de percepção, O esquiva da assustadora possibilidade de perceber-se. Originalmente, esse roteiro chamar-se-ia *O olho* e ele parece transpor para a temática da imagem procedimentos narrativos e dramáticos caros à estética de Beckett. No entanto, trata-se de uma imagem – uma forma de ver – que não procura uma indexação, uma referência ou mesmo uma representação.

> Não há nada aqui, nada para se ver, mera coincidência, quando se cogita um mundo sem espectador, e vice-versa, brrr! Sem espectador, pois, e, melhor ainda, sem espetáculo, um alívio. Se esse ruído cessasse, nada mais teríamos a dizer (BECKETT, 1965, p.375, tradução nossa).

Este niilismo beckettiano inocula não apenas sua narrativa, mas também sua dramaturgia e a forma como estabelece sua construção imagética. Assim, é uma imagem silenciosa que se torna um texto ou um gesto para nada. Não por acaso, *Film* é uma obra muda tardia, fora do seu tempo histórico, que radicaliza as estruturas poéticas do cinema mudo para refletir sobre a condição da percepção humana. No entanto, é uma obra que se recusa a encadear sentidos tal como realizado por toda uma tradição e dramaturgia do cinema mudo. Uma imagem não icônica, às vezes, transforma-se em silenciosa. Ou numa máscara indecifrável. Ou em um silêncio que não é exatamente um silêncio, mas um murmúrio de ações e instantes que não se pode ou se conseguiria escutar – ou compreender. Assim, o silêncio do *Film*, de Beckett, é tanto essa subtração quanto esse gesto de anulação; ou seja, propõe-se um silêncio hipotético, ao retirar até os signos – ou os ruídos – que conotam silêncio nos filmes convencionais. Um silêncio conceitual situado num espaço de fricção que, ao surgir, recusa a síntese e elimina seus elementos criativos.

De forma paradoxal e centrípeta, o espaço – teatral e cinematográfico – agiria de forma contígua a essas imagens silenciosas de Beckett. Os três ambientes descritos pelo roteiro – como a rua, a escada e o quarto – são espaços de compressão do sujeito, dos personagens e do espectador. São arquiteturas que constringem e disparam flechas centrípetas que apenas duplicam o silêncio do olhar e das imagens. A compressão espacial é vazia, nula, neutra e não oferece nada em troca, não destila aberturas, portas ou outras possibilidades de escape. De maneira análoga à imagem, o espaço revela-se como uma presença invasiva, que se esgota em si mesma diante dos seus muros claustrofóbicos[12].

Cenas de *Film* (1965), de Alian Schneider e roteiro de Samuel Beckett

[12] Alguns anos após *Film*, Beckett dirigiu uma série de dramas abstratos para televisão (TONNING, 2007), em parte com filmes originais, em parte como adaptações das suas peças. Curiosamente, a passagem de Beckett à direção foi tardia, em 1969, sobretudo se comparada com os outros escritores deste capítulo. Contudo, de *Endspiel* a *Quad*, essa forma de construção de um espaço centrípeto, já presente em *Film* e nas suas peças teatrais, continuou atuando como um elemento constante.

Numa via bastante distinta, encontramos os espaços labirínticos dos livros e dos filmes de Allain Robbe-Grillet. Desde *L'immortelle*, o seu filme de estreia, vemos um sujeito masculino perdido diante de pistas, traumas e imagens eróticas deixadas por uma figura feminina, potente, bela, nua, que encarna tanto a pulsão da imagem como o afã de autodestruição do observador masculino. No entanto, os personagens de Robbe-Grillet vagam, completamente atônitos, perdidos e assombrados, diante desses espaços oníricos, que mesclam casas vazias, ruas, trajetos de carros, andanças pelas ruas, misteriosas e indecifráveis perseguições. Como nos espaços labirínticos de *Alice no país das maravilhas*, tal como interpretados por Deleuze em *La logique du sens*, essa mescla de portas que se abrem e espaços que se metamorfoseiam diante do olhar revela acontecimentos visuais num estado puro que, no caso da estética de Robbe-Grillet, mescla jogos eróticos, sadomasoquistas, com aspectos formais dos romances de detetive. Sem saída, os labirintos revelam-se num espaço – real e traumático – que, em última instância, conduz à morte do sujeito, seja no que vê, seja no que observa.

Os filmes de Peter Weiss também realizam esse jogo entre espaços surreais, interiores e exteriores ao indivíduo, que reverberaram, criam formas ou as projeções dos desejos eróticos dos protagonistas. Diretor de dezoito filmes[13], realizados entre 1952 e 1959, os seus primeiros estudos foram realizados na Suécia e possuem títulos como *Alucinação* (1952), *Despertar* (1952) e *Liberação* (1952). Na maioria dos casos, esses filmes foram amplamente influenciados pelo ritmo das montagens das vanguardas europeias, assim como pelos preceitos estéticos de um paradigma psicanalítico, no qual somente o âmbito surreal dos sonhos seria capaz de compartilhar os *insights* que são preservados e pulsam, internamente, ao indivíduo. Os primeiros filmes de Weiss são diretamente influenciados por obras como *Entr'acte* (1924), de René Clair, *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger e pelos filmes de Luis Buñel, quem Weiss elogia recorrentemente no seu ensaio sobre o cinema de vanguarda.

Dessas referências, Weiss retira sobretudo uma estética da colagem, que já estava presente nas suas pinturas surrealistas, com ênfase na sobreposição e sobretudo na desintegração das imagens, que, por apostarem numa nova escritura na mesa de montagem, criam deformações de sentidos e de sensações oníricas. Mais do que centrípeto e labiríntico, o espaço passa a espelhar a espacialização da visão, como se fossem janelas dentro de janelas, mídias entre mídias, espectros, rebus e aberrações visuais entre as traduções as justaposições e

---

[13] Apenas recentemente a Suhrkamp lançou uma caixa com todos os filmes de Peter Weiss, organizada por Harun Farocki, e com um catálogo.

os seus ruídos. Em *Alucinação* (1952)[14], há mais do que um encontro entre filme e fantasia, mas pedaços de corpos, um em cima de outro, corpos não inteiros, fragmentados, inapreensíveis e que entre ângulos e recortes suscitam lampejos de desfiguração espacial e uma transfiguração erótica (BAUER, 2007: 21).

No final dos anos sessenta, contudo, Weiss testemunha e adentra um crescente engajamento político. Diante desse cenário, ele começa a filmar ruas, aspectos arquitetônicos das cidades suecas, pessoas, pequenos detalhes do cotidiano, objetos inusitados. Num filme como *Em nome da lei* (1957), ele realça, por meio de uma câmera extremamente realista, aspectos grotescos, exagerados, que beiram ao fantasioso. O filme inicia-se com um enorme penhasco para, em seguida, documentar um cotidiano normal e bizarro de um presídio sueco. O vigia que fuma e cujas bitucas e cinzeiros estão dentro de uma gaveta. Um feto morto sendo tocado por um bisturi. Detentos arando a terra, comendo, trabalhando com metalurgia, recebendo visitas. Em alguma medida são imagens comuns, registros de um presídio sueco na década de cinquenta. Weiss, contudo, extrapola os comentários sonoros e numa cadência crescente, num sutil ritmo sinfônico, ela passa a conotar estranheza nos hábitos dos presos, como o desejo de suicídio, a solidão, uma vontade insana de escapar. Embora pareça um documentário, e o seja, aquilo que é filmado não pulsa como um grifo da verdade, mas como uma forma de acessar um imaginário, que por si só seria real. Assim, o espaço da prisão dobra-se nas fechaduras que trancam os presos e é nesse momento que as imagens eróticas e de desejos recalcados salpicam nas paredes e inscrevem-se nos corpos, nas tatuagens dos detentos.

Cena de *Alucinação* (1952), de Peter Weiss

O interessante é como a trajetória de Weiss – dos espaços surreais e imaginários à aposta em documentários, arquivos e locações – elucida parte dos desdobramentos dos interesses dos escritor_s ao longo da década de cinquenta. O presídio filmado e retratado nesse curta-metragem de Weiss já é ele mesmo uma locação, um local, um lugar que a câmera

[14] O curta *Alucinacão* pode ser conferido neste link: https://www.youtube.com/watch?v=MKWkZtq7f3Y. Acesso em dezembro de 2014.

capta, representa, e recorta, entre enquadramentos bem precisos, e peculiares, para propiciar, assim, uma imagem possível do presídio como um todo, um conjunto, em sua integridade. Essa rota do olhar, entre pedaços e partes, de aspectos materiais e de arquivos óticos recombinados que geram uma imagem total é ele, em si, tão revelador de um afã mimético como traduz essa redenção da realidade, tal como teoriza Kracauer (apud HANSEN, 2011). Há um afã de locações desses escritores dos anos cinquenta revelado num impulso – contemporâneo e simultâneo – à saída dos estúdios às ruas, que marcou o cinema novo italiano e a *nouvelle vague*. No âmbito da literatura, os escritor_s deixaram as suas torres de marfim e passaram a ver, observar e mesmo descobrir a visualidade do mundo por dentro do visor da câmera de cinema.

Embora Pasolini tenha sempre um precioso apuro pelas locações em seus filmes ficcionais, é em *Procurando locação na Palestina para O evangelho segundo São Mateus* (1965)[15] que ele melhor revela e expressa esses jogos entre imagens e imaginações literárias que oscilam entre a procura e o encontro, espaço-temporal, de locações reais. O filme acompanha a viagem de Pasolini no oriente médio, da Jordânia à Belém, onde Jesus nasceu, passando, obviamente, por Jerusalém, assim como pelo mar morto. Mesclado pela sua voz *over*, como se fosse o diário de uma busca pela imagem ideal, com pequenas entrevistas, esse singelo documentário desdobra-se em gestos de ensaios, nos quais Pasolini, como um arguto leitor da Bíblia e do evangelho de São Mateus, confronta as cenas, os locais e os rostos que tinha na sua mente, no instante das suas leituras, com aqueles que estão lá e aqueles que quer expressar. Há, aqui, uma *ekphrasis* reversa – já que vai do livro ao local – e incompleta, já que regada por frustrações. Com ares de uma expedição à geografia da terra santa, Pasolini encanta-se com as montanhas, as casas simples, naquilo que chama de uma grande lição de humildade, com aspectos do deserto, onde imagina a peregrinação dos judeus ou as andanças dos reis magos. Por outro lado, decepciona-se com os aspectos modernos, industriais e as intervenções do capitalismo grifadas em solos árabes e judaicos. O espaço e a descoberta da locação, no entanto, obtêm um contraponto com a voz de Pasolini e ali, nesse jogo, o espectador é convidado a imaginar, junto com o diretor, as permanências de narrativas bíblicas que aqueles rostos, as estradas, as casas e as paisagens ainda resguardam e expressam.

É por um afã literário e entre uma redenção mística, estética e cinematográfica que Pasolini enfatiza a força das locações em todas as suas adaptações. Lá está o imaginário do

---

[15] O filme pode ser conferido no site *Ubuweb* na página dedicada à Pasolini. Acesso em novembro de 2014.

oriente das *Mil e uma noites*. A peregrinação pela Itália medieval de Bocaccio ou dos peregrinos da Inglaterra de Chaucer, e, assim em diante, em vários dos seus filmes. Em Pasolini, são precisamente as locações que realizam uma ponte entre pinturas – como uma construção visual – e o imaginário literário. A intermedialidade, pictórica e entre clássicos da literatura universal, ocorre além da mera adaptação narrativa, esboça *ekphrasis* que se rendem aos espaços para redimi-los aos espectadores, sejam eles leitores ou não daquelas constelações materiais, sensíveis e históricas. A locação, por fim, permite que o espaço torne-se tanto reconhecido como sentido, ela busca captar e transmitir as inscrições da história grifadas no solo, nas pedras, nos muros, nos rostos.

De forma mais sutil e rebuscada, as locações e as paisagens dos filmes de Marguerite Duras sempre tecem desencontros, entre a voz e a imagem, ou desarranjos sensíveis, entre o eu-lírico e as casas, as cidades e os países. Nessa toada, *India Song* (1975) inicia-se com um lento pôr-do-sol, um eu-lírico que começa a narrar a memória da mãe e da sua infância, enquanto, ao fundo, entre palavras indecifráveis, ouvimos uma velha indiana que enlouqueceu. Musical e etéreo, o contraponto desse filme de Duras intercala um cotidiano *blasé* dos diplomatas da embaixada francesa em Calcutá, com lentas e belas panorâmicas que descrevem o prédio antigo da embaixada, com gritos de vice-cônsul, sempre em *off*, sempre fora do quadro, mas invadindo-o. Boa parte do filme passa-se diante de uma câmera fixa, que mostra um piano, um espelho por onde os personagens passam, às vezes dançam, às vezes sentam e conversam, mas onde nunca ficam. É pela concretude do espaço, e pela sua materialidade tal como captada pela câmera, que Marguerite Duras cria uma delicada poética entre ausência e presença, pois aqueles são espaços que não acolhem mais seus personagens, talvez pelo elã melancólico da memória, são lugares que já não são mais tão potentes como no passado, mas estão lá. Aqueles personagens já não pertencem mais ao quadro, estão fora dele, embora passem e passeiem, como imagens sem corpo, ou corpos sem lugares, ou apenas como imagens que flutuam, já não mais arraigadas a um solo que conote pertencimento.

No início de *La feme du ganges* (1974) vemos personagens atônitos que perambulam numa ampla praia francesa num dia de outono. As vozes, sempre as vozes, femininas, grifam, anunciam e borram as imagens. Vê-se um homem que anda, segurando uma maleta, em direção a um edifício mais nobre, de frente ao mar: “Ainda haveria aquele quarto dentro desse hotel?”, pergunta uma das vozes. Um homem e duas mulheres, enigmáticos, pairam na praia e subitamente andam até esvaziarem o quadro e, assim, vê-se as ondas desaguando na beira da praia, o deserto da areia, uma paisagem que acolhe, mas não abriga. São desarranjos espaciais constantes que pulsam, por exemplo, com bastante força em *Hiroshima mon amour*, filme de

Resnais com roteiro assinado por Duras. De forma única, Duras antecipa as síncopes dos espaços diaspóricos e pós-coloniais e o faz, contudo, como uma *insider*, com um olhar interno ao colonizador, ao estrangeiro que traz a guerra e desfruta do amante, ao eu-lírico despropositado diante das piores catástrofes do século[16].

Se há espaço, também há recorte, esquadrias, e junções de pedaços dispersos. Espaços que se tornam lugares, descrições, literárias e/ou visuais, que engendram uma passagem do índice físico à realidade afetiva de uma cidade, uma rua, um prédio, um apartamento, um quarto. No livro *La vie, mode d'emploi*, Georges Pérec descreve, adentra e conduz o leitor por um edifício de Paris, que atua como o verdadeiro protagonista do livro. Como um local fixo, que mimetiza um quebra-cabeça pelo qual seus personagens ao longo dos anos, que passam: ele descreve os andares, o porão, a escada, o sótão. Como se o prédio fosse um local privilegiado de observação do mundo, um local estático, que, como um espectador cinematográfico (e o passageiro de um trem), permite experimentar um deslocamento espacial-temporal privilegiado. Próximo a uma linguagem de uma descrição científica, a prosa de Pérec assemelha-se a uma câmera que registra os acontecimentos fortuitos de uma escada, de um porão, dos quartos, dos objetos e das listas encontradas entre amontoados que perfilam décadas e séculos, viagens, expedições sumiços e reencontros[17].

A ênfase no *puzzle*, no requintado quebra-cabeça, também fia o conceito que guia a confluência de espaços despedaçados a espaços sobrepostos que propiciam uma imagem do conjunto do livro, do romance, que permite que o edifício seja visto como ente arquitetônico vivo e pulsante. Esse jogo, contudo, entre o fragmento e o todo, entre descrição e imagem, é previamente escrito, é, como um mídia que configura os imaginários possíveis, preexistente às imagens sugeridas e vistas. De forma análoga ao cinema e à literatura, os *puzzles* propiciam uma construção de espaço, que é tanto pré-determinada quanto aberta aos preenchimentos imaginários entre o leitor, o espectador ou o jogador. Há, de um lado, uma forma de escritura imagética que combina pedaços de espaços, entre as palavras e a câmera, com hábitos de leitura, de jogos, *schematas* de visualização. Tal como numa *Gestalt*, as *ekphrasis* manejadas e compostas por Pérec lidam diretamente com essa interação lúdica entre imagens pré-fabricadas e imagens nunca antes vistas ou sentidas, quando o visível transfigura-se no

---

[16] Nessa lida, uma aproximação entre Duras e Claire Denis talvez propicie um caminho interessante que obviamente não será aprofundado nestas linhas. Contudo, vale a pena lembrar dos pontos de vista subjetivos, femininos e colonizadores de filmes como *Chocolat* (1988) e *White material* (2009).

[17] Assim como ocorre com Peter Weiss, Georges Pérec é também um exímio escritor que lida com arquivos. Boa parte da sua mágica ficcional brota de textos, fotos, cartas e tantos outros objetos encontrados que criam uma densa narrativa a partir de uma descrição minuciosa, precisa e permeada por uma linguagem objetiva.

inédito.

> E deduziremos qualquer coisa que seja sem dúvida a última verdade do quebra-cabeça: no desprezo das aparências, não é um jogo solitário: cada gesto que faz o montador do *puzzle*, já foi feito antes pelo seu criado; cada peça que ele pega e pega novamente, que ele examina, que ele acaricia, cada combinação que ele ensaia e tenta novamente, cada tentativa e erro, cada intuição, cada esperança, cada frustração, já estava previamente decidida, calculada, estuda por outro. (PEREC, 2010, p.20, tradução nossa)

Em alguma medida, essa concepção de espaço está presente e ganha materialidade audiovisual no filme *Un homme qui dort* (1975)[18], com roteiro e direção do próprio Pérec, e que realiza um contraponto alternando imagens de Paris, como cidade que aglutina e dispersa eventos diversos, ora vividos, ora imaginados, com cenas do cotidiano de um estudante de sociologia, cansado, que está à beira do sono, e dorme, no intervalo de uma de suas leituras. O filme é a adaptação do livro homônimo de Pérec, que encadeia uma voz, um fluxo verbal que se aproxima de um jogo de hipnose, de imaginação que embala palavras e imagens de modo a atingir o espaço onírico, literário e cinematográfico, onde todas as imagens são possíveis. Essa voz, no roteiro e no filme, permanece, continua e obtém, aos poucos, uma sobreposição de elementos sonoros como um metrônomo, sons vindos das ruas, de espaços diversos que se recombinam entre o cotidiano e o imaginário. Assim como na obra literária de Pérec, a cidade, no filme, transforma-se num elemento que acolhe e dispersa, que abriga e é grifada no imaginário dos seus protagonistas, que é ela mesma um ente fixo, sedentário, mas que pulsa como uma metrópole onde o indefinido obtém uma voz.

Cenas e bastidores de *Un homme qui dort* (1975), de Georges Pérec e Bernard Queysanne

Com um roteiro minucioso que engendra *travellings in* e *out*, movimentos verbais com ritmos imagéticos, Pérec quer captar um homem extremamente solitário, mudo, que se mescla, funde e se confunde à cidade, como um transeunte que, aos poucos, torna-se parte da paisagem. O protagonista é sonâmbulo e anda, à noite, pelas ruas extremamente vazias de Paris enquanto de dia paira, calado, no seu quarto e joga baralho sozinho, entre os livros que já não lê e os discos que já não ouve. Ele, aos poucos, ao fundir-se, desaparece, como na sequência em que a câmera, de frente para a Torre Eiffel, abre o diafragma até a imagem e o ícone visual de Paris passarem, vagarosamente, à dissolução, na qual a imagem do branco e da luz inunda a tela. A voz continua: você escuta sem ver, você vê sem escutar e a narrativa

[18] O filme pode ser visto no link: https://www.youtube.com/watch?v=3TNurvWW4_0/ Acesso em outubro de 2014.

nos confunde entre vozes, sons, verbos e imagens num afã arquitetônico e densamente espacial. Como num belo *contra-plongée* feito em *travellings* circulares diante das espirais de uma abóboda, de uma escada, o espaço acaba envolvendo a história, as sensações e os personagens, para, sutilmente, abrigá-los e dissolvê-los. Uma prosa-câmera, uma câmera-prosa, instalada entre espaços vazios para captar a poesia desses desmantelos.

Como vimos, essa febre por espaços e locações nesses seis escritores – que aguardam apenas fios de afinidades frente às suas inúmeras idiossincrasias – revela um desejo de colocar em cena, de descobrir entre palavras e descrições lugares que já não cabiam mais em textos, em páginas, em livros. Filmar, assim, torna-se uma forma de escrever que abrange uma ampla cartografia, que vincula deslocamentos e afetos, diversos, múltiplos e ricos, onde o movimento da narrativa atrela-se a um espaço concreto, que mais do que real transforma-se num novo índice de inscrição, em mais um elemento de manejo, visual, sensório, gramático e midiático de poetizar e captar o espaço histórico e remetê-lo a diversos meandros do espaço imaginário. Nesse jogo entre descrições e locações, amplia-se o espaço da leitura, ampliam-se as viagens dos espectadores e essas fronteiras tornam-se mais brandas, mais tênues e convidam ao deleite de obras que instauram o leitor-espectador no seio desses tantos abrigos possíveis.

2.3 Escrita e *performance*

De forma distinta e com vários matizes, esses escritores que salientamos sempre estiveram envolvidos em debates públicos, políticos e polêmicas estéticas. Beckett, Robbe-Grillet, Duras, Peter Weiss e Pasolini dialogam diretamente com o contexto do pós-guerra quando o fascismo e o nazismo ainda eram traumas presentes e frontalmente encarados e debatidos. Nesse contexto, eles atuaram sobretudo como escritores e intelectuais que disseminavam suas ideias, tendo os jornais como mídia privilegiada, de forma a interferir na esfera pública. Não me refiro aqui apenas ao envolvimento ideológico, partidário e de participação em polêmicas, embora tod_s esses escritor_s obtivessem uma posição mais vinculada às resistências. Pretendo enfatizar, todavia, a maneira como essa comunidade intelectual e literata, que aflorou em meio às ruínas europeias, trouxe consigo uma forma de engajamento que passa, frontalmente, pelo manejo de acontecimentos midiáticos ou performáticos, renovando-se, assim, a aura e a figura pública dos escritor_s.

À época, a palavra, o conceito e a responsabilidade de um intelectual obtinham um ampla disseminação e, de fato, exerciam uma força de pauta, de circunscrição e de

esclarecimento entre os debates públicos. Por outro lado, esse exercício da hegemonia e da *inteligezzia*, nos termos de Gramsci, também passavam por certo isolamento, uma dissolução frente ao seu monopólio – de verbo e livro - de outrora. Não por acaso, os anos cinquenta e sessenta são justamente aqueles em que surge e instala-se a televisão, quando essa nova mídia passa tanto a veicular programas e formatos antes inéditos como formas de entretenimento vinculadas ao dia a dia; num incipiente e crescente discurso, que ora inclui novas classes sociais ou mesmo funde a linguagem audiovisual às lógicas e aos formatos publicitários. De uma forma diferente e num fluxo radical, a televisão atinge, intervém, dialoga e altera o cotidiano das populações. Mesmo que tais alterações ocorram entre diferentes formas de transmissão e de recepção, naqueles anos e nos países daqueles escritor_s, o fato é que ela realmente golpeou a tranquilidade, o isolamento e a força dos púlpitos letrados, do lugar, em outra palavra, em que o intelectual dominava, burilava e expressava-se. Doravante, intelectuais e escritor_s eram impelidos a darem entrevistas ou, no outro lado dessa condição, eram estimulados, eles mesmos, a entrevistar ou a conduzir as suas entrevistas.

É nesse contexto, por exemplo, em que os microfones e os sujeitos de letras entram em cena, que um documentário como *Crônicas de um* verão (1961) torna-se um interessante índice de época. Nesse documentário, vemos, nas ruas parisienses, dois indivíduos perguntando a transeuntes: *"Você é feliz?"*. Embora simples, a pergunta também foi o ponto de partida de Freud no seu ensaio *O mal estar na civilização* (FREUD, 2011), e tanto Jean Rouch como Edgard Morin passam, nesse documentário, a realizar uma mescla entre cinema direto, participação e métodos de debate e psicanálise que, naquele contexto, ainda não eram difundidos da mesma forma. Para além do tema de *Crônicas de um verão*, vale a pena frisar como o filme possibilita uma notória visibilidade de Edgard Morin e de Jean Rouch. O antropólogo, por exemplo, poderia ter escrito um ensaio sobre o tema ou sobre o filme e, assim, nessa tradição do escritor entre livros, não escutaríamos a sua voz, não perceberíamos sua fisionomia ou os gestos, físicos e verbais, com os quais conduziu ou reagiu diante das entrevistas. Jean Rouch, o cineasta, por outro lado, também poderia permanecer apenas atrás da câmera, mas o filme ganha outra tônica quando a própria visibilidade da sua participação engendra as suas sutis transformações pessoais, sensíveis ou semânticas. *Crônicas de um verão*, nessa perspectiva, nos mostra como escritor_s, intelectuais e mesmo cineastas começaram, nesse contexto do pós-guerra, a reivindicar sua presença, sua visibilidade, diante da cena pública – e diante da câmera.

Dentro dessa seara, vale imiscuir-se nas representações da escrita e dos escritor_s nos filmes de Weiss, Duras, Allain Robbe-Grillet e Pasolini. Na maioria dos casos, a escrita está

em cena, ocorre durante a filmagem e filma-se – ou vê-se – aquilo que está sendo escrito. É nessa tênue linha fronteiriça que, em *Alucinação* (1952), num dos primeiros estudos fílmicos de Peter Weiss, emerge, no fundo do quadro, uma máquina de escrever, com a qual um sujeito datilografa algo ainda não muito claro, enquanto nas duas imagens que, numa montagem de justaposição e criação de uma profundidade de campo, entrelaçam braços, pernas e mãos. Mesmo que se perceba que há ali um ato de escritura, ele não é de fato visível ou mesmo representável. Ao tornar-se imagem, a escrita denuncia-se apenas como uma alusão. Ela é contingente às cenas, aos gestos, aos sons, às palavras ditas e que à vezes inscrevem-se na superfície da tela, mas que diante do *écran* já são imagens de palavras, mais do que palavras que suscitam imagens.

Não é por acaso, portanto, que os próprios escritor_s passam a aparecer como *personas* públicas que emitem opiniões, que participam de debates e que interferem nas principais polêmicas da sua época. No plano da ficção, os escritor_s atuam como... escritor_s, traçando não apenas uma linha que comenta o real diante da ficção, mas que também alude à autoria, à autoencenação de si, do seu ofício, da sua vocação. Em alguma medida, essa vontade – e essa necessidade – de escritor aparecer – como corpo, sujeito, autor e ator – remete à sublimação hipermidiática da invisibilidade da escrita. Em *Contos de Cantebury* (1972), por exemplo, Pasolini interpreta o próprio Chaucer duplicando o seu comentário como um escritor que adapta outro, séculos depois, ou como sendo o cineasta que filma, escreve e inscreve-se nessa adaptação e entre aquelas histórias, ou mesmo em meio àquelas imagens. Por isso, quando surge em cena e no quadro, Pasolini empunha uma pena regada à tinta e ri do que escreve (ou do que filma), como se a sátira desse escritor recluso, no mito moderno, não combinasse com o escritor medieval ou com a máscara do escritor-cineasta dos anos setenta. Bastante influenciado pelo neorrealismo italiano e pelos preceitos dos cineastas do cinema direto, Pasolini também será um desses intelectuais, escritor_s e cineastas que vai às ruas, com a câmera e o microfone em punho para dar voz e escutar as populações mais marginalizadas. Isso ocorre, por exemplo, em *Procurando locação na Palestina para O evangelho segundo São Mateus* (1965), como já vimos logo acima, mas foi uma atitude recorrente em diversos dos filmes mais curtos do escritor italiano.

Em cena, o escritor torna-se presente, assim como anuncia e dissimula a presença da escrita. Em *Transeuropaexpress* (1967), Alain Robbe-Grillet também aparece num trem, como escritor e roteirista, que conta a história do filme e grava-a num gravador, enquanto discute-a com seu produtor e a sua assistente, interpretada pela sua esposa, Catherine Robbe-Grillet. Aqui, há tanto um comentário metalinguístico como a passagem desses comentários ao filme

per se. Como se cada encontro dos personagens reais – nas figuras do roteirista-diretor, do produtor e da assistente – ocorressem para e pelo filme, dentro e entre os trens, justamente no ritmo dessa narrativa que a história permite acontecer e que por esses acontecimentos desdobra-se. São surgimentos genuinamente cinematográficos que não cabem na lógica de sentido verbal, mas que criam um fluxo contínuo, num encadeamento de imagens. Chama a atenção, contudo, o ato do escritor-roteirista-cineasta ditar a sua história a um gravador, registrando a sua voz para, com ela, alcançar o instante da fabulação. Ao atuar e ao registrar a sua *performance* e sua intervenção, Robbe-Grillet também recai no mesmo dilema: para visualizar as fábulas da escrita é preciso omitir o instante de transição entre escrita e imagem. Escreve-se para as mídias, escreve-se para alcançar outra fonte tecnológica de registro e, a partir do evento midiático, atingir outras possibilidades performáticas, visuais e sensíveis.

Esses pequenos exemplos não são meros casos de metalinguagem, mas prenunciam os jogos entre a autorreferência, a presença e os fluxos da linguagem, antimimética, que grifará a guinada performática dos anos setenta em diante. Como já observamos na seção anterior, as vozes e os encadeamentos dos diálogos exercem um papel central nos roteiros e nos filmes de Marguerite Duras. Em *India Song* (1974) é a própria voz da escritora que, em *off*, sem nunca remeter a uma imagem ou a uma presença, narra, descreve, comenta e anuncia os fatos, os atos, a pré-história. É como num jogo de vozes, ora presentes, ora ausentes, que a escritura é grifada enquanto visualizada. Esse encadeamento de vozes costuma ocorrer durante a montagem, na moviola, e é interessante perceber como esse comentário de *voz over* sobre o material filmado acabou, posteriormente, caracterizando parte dos filmes-ensaios dos anos setenta em diante[19], como se a voz suscitasse um *élan* entre imagens involuntárias e uma vocalização concreta que situa a narrativa e o narrador intermediários, entre a imagem e o verbo, ele mesmo, intermediais. Em *Le camion* (1977), ocorre o caminho oposto, quando Marguerite Duras lê com o ator Gerard Depardieu, o roteiro do filme que vemos, apenas com cenas de paisagens, líricas e poéticas. É como escritora e roteirista que ela mesma encena-se e representa-se. Uma escritora no ato da criação, nos diálogos soltos, livres, despropositados, em busca de imagens e momentos justos. Do quarto à paisagem. Das paisagens ao quarto. Em casa, diante do ator que encenará o filme que está prestes a ser visto. É dentro desse ir e vir, desse leva e traz, que o filme ocorre: enquanto ele deixa de ser imaginado, nas páginas que a escritora lê, e passa a ser embalado pelas músicas, nas imagens que não se contentam mais com a sua descrição, verbal, limitada à página. É em cena, é em quadro, que a escritora

---

[19] Penso aqui sobretudo nos filmes de Jonas Mekas.

transfigura-se na autora cinematográfica, destruindo a escrita para anunciar as imagens possíveis.

Todos os instantes salientados nesta última seção do capítulo são um claro e visível desdobramento dos impasses vividos por essa geração, que viu no cinema um refúgio confortável para sublimar o desconforto do esgotamento de uma forma de escritura mais tradicional, quando restrita ao livro e ao escritor fechado em si, na sua torre de marfim, entre as altas estantes das suas bibliotecas. Não bastava escrever livro e vê-lo filmado e – diante da inevitável frustração dessa experiência – esses escritor_s passam a elaborar dramaturgias fílmicas consubstanciada em roteiros, em parcerias com outros diretores, colegas, artistas, amigos. Não bastava escrever os roteiros: era preciso que eles mesmos dirigissem; era preciso que o sujeito se colocasse em cena, sob uma régia que também figurava-se em escrita, na transfiguração das suas palavras em imagens, em movimento, em sons e ruídos. Aos poucos, escritor_s deixavam de ser invisíveis e assumiam o proscênio, sem medo de expor o corpo, a pele, o rosto e suas vozes diante da câmera e das outras tecnologias que registravam os vestígios dessas presenças. Em cena, são as letras e os seus sujeitos que passam a atuar. Em cena, as escritas como letras negras impressas no branco da página dissolvem-se no branco da tela para anunciar a aurora de uma escrita fílmica. Em cena, escritor_s atuam com códigos e formatos de inscrições mais voláteis. Sem esquemas, sem conceitos, sem melancolia, sem nostalgia e tampouco imbuídos por uma empolgação ingênua, eles escrevem, porque escrever não é apenas preciso – embora o seja, mais do que viver –, mas é necessária a precisão da técnica para com ela performar uma tríade de sublimações: da escrita, da técnica e dos escritor_s.

Desde o início, este capítulo tinha a clara intenção de prenunciar e alcançar a trajetória do jovem Peter Handke, que foi diretamente influenciado por Beckett, Robbe-Grillet e Duras e processou essas obras ainda adolescente, entre os seus primeiros livros, suas primeiras polêmicas e seus roteiros ou filmes inaugurais. Junto com Weiss e Pérec (que são certamente influências mais tênues em Handke), tivemos o cuidado de traçar uma genealogia que não fosse teleológica, embora, obviamente, salientamos traços nesses escritores que talvez não sejam os que mais chamem a atenção, mas seriam justamente aqueles que ecoaram, direta ou indiretamente, de forma mais evidente em sua obra. Essas distinções entre o roteiro, a direção, o espaço, a locação e a *performance* são quase alguns dos pontos de partida de algumas formulações da estética do jovem Handke e que pautaram, de forma diversa, toda a sua carreira.

Contudo, para essas linhas finais é importante frisar como já havia um percurso

previamente delineado pelos escritores mais velhos e contemporâneos a Handke, no qual o cinema, como uma potente e convergente linguagem do século XX, configura-se de fato como refúgio recorrente, possível, acessível. Handke tinha apenas vinte e oito anos quando dirigiu *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971), seu primeiro filme, que foi realizado com o apoio das televisões públicas alemãs, o que à época era algo relativamente raro. Esse contexto permitiu, assim como aos demais escritor_s que salientamos aqui, que obtivessem uma obra cinematográfica sem abdicarem de suas carreiras literárias. Filmar transfigurou-se tanto num refúgio acessível quanto num deleite de um diletante. Ao lidar diretamente com mídias, ao encará-las frente a frente, sem medos, receios ou ingenuidade, a escrita pulveriza-se, multiplica-se, desdobra-se e inventa, por dentro desse sinuoso processo, novas possibilidades de expressão. Foi sob esse terreno ainda um tanto movediço, mas um pouco mais seguro, que, num passado próximo, o jovem Handke começou a caminhar entre o campo literário e o cinematográfico. No próximo capítulo, seguiremos alguns dos rastros das suas primeiras pegadas.

3 PETER HANDKE: A TRANS-FORMAÇÃO ENTRE TRADUÇÕES MIDIÁTICAS

Iniciei-me no ofício da palavra. Seguir em frente. Deixar estar. Deixar valer. Representar. Transmitir. Continuar a trabalhar a mais volátil das matérias, sua respiração; ser dela o artífice.
Peter Handke

Seja na bibliografia acadêmica, seja nas reportagens em revistas e jornais, a narrativa da carreira de Peter Handke sempre tem como um ponto de partida a participação desse escritor no *Gruppe 47*. De tão recorrente, o mote torna-se um chavão e apenas ocasionalmente encontram-se informações mais detalhadas sobre sua intervenção no congresso daquele grupo, que ocorreu no final de abril de 1966, em Princeton, Estados Unidos. À época, Handke tinha vinte e dois anos e, apenas poucos meses antes, publicara *Die Hornissen*, seu primeiro romance[1]. As fotos de Handke em Princeton, além de mostrar o jovem de cabelo curto, com uma franja com cara dos anos sessenta, um ralo bigode, vestindo um paletó xadrez, também realçam os trejeitos de um jovem *beatle*, totalmente desconhecido, que leu seus textos entre os principais nomes da literatura alemã desse período. "Uma impotência descritiva" – foi com essa acusação que, se continuarmos com as repetições das narrativas mais difundidas, Handke marcou seu primeiro rito de passagem à cena literária e midiática.

Como veremos neste capítulo, essa "impotência descritiva" do realismo literário alemão denuncia menos uma configuração coerente sobre o grupo literário do que os anseios de um Handke, como um escritor em emergência, que se encontrava embevecido das turbulências juvenis da sua formação. Antes, contudo, de um relato e de um necessário aprofundamento sobre o episódio, é premente uma retrospectiva histórica, assim como o encadeamento de algumas perguntas básicas. O que foi, afinal, o *Gruppe 47*? Por que a participação de Peter Handke foi considerada, pela literatura da época, como um ponto final no histórico do grupo? Mais: o que estaria por detrás da provocação e da denúncia de Handke? Qual seria o projeto estético latente às suas intervenções e aos seus ensaios da época? Como veremos, essas questões trazem à tona aspectos mais evidentes da formação de Peter Handke como escritor (roteirista e cineasta).

Um passo adiante, perceberemos como o próprio cinema foi uma escolha estilística muito precisa de Handke. Essa escolha, alinhada à influência do autor nos jogos de linguagem

---

[1] Data de agosto de 1965 a primeira carta que Handke envia a Siegfried Unseld, à época o editor-chefe da Suhrkamp, entregando seu romance de estreia. Toda a correspondência entre Handke e Unseld conta com seiscentas cartas e pode ser conferida em (PEKTOR, 2012).

de Wittgenstein, transformou-se num movimento interno à sua formação e culminou na migração de certa fenomenologia cinematográfica para o cerne da sua obra. O Handke que provocou escritores do *Gruppe 47* mostra-se um sujeito extremamente consciente dos ritos sensoriais inerentes aos ouvintes, aos espectadores, aos leitores. Sem dúvida, ele elucida um jogo com plateias, que ele chamou como de "o trabalho do espectador" *(Die Arbeit des Zuschauers)*, um jogo cuja mutação e permeação consolidaram os alicerces dos seus primeiros experimentos. É entre mídias que Handke, o escritor, instala-se e aí, precisamente nessa fronteira, ele começa sua carreira. Entre mídias e linguagens, entre migrações e transfusões de gramáticas do sensível, esse escritor formou-se e, entre movimentos incessantes, arquitetou o cinema como seu refúgio preferencial.

Para contemplar o afã dessas peregrinações primevas, este capítulo está dividido em três partes. Na primeira, descreveremos o *Gruppe 47* para abordar, com mais vagar, o debate literário, midiático e público que circunscreveu esse contexto histórico. Como uma outra linha no contraponto dessa partitura, faremos uma comparação do *Gruppe 47* com o *Wiener Gruppe* e com o Manifesto de Oberhausen, que, mais do que contemporâneos, ecoaram de maneira diversa no jovem escritor austríaco. No segundo instante, nos deteremos mais detalhadamente no período inicial da produção de Handke. Sob os conceitos de frase fílmica e de movimento, oriundos da sua produção ensaística, salientaremos os aspectos estéticos do jovem Handke mais próximos dos crivos da tese aqui delineada. Assim, passaremos por suas primeiras peças, seus ensaios, seus filmes, roteiros e pelo início da sua colaboração com Wim Wenders. Paralelamente, voltaremos aos conceitos de *ekphrasis* para nos aprofundar nos seus desdobramentos entre mídias e salientar as principais características desse gesto estético no jovem Handke. Por fim, o capítulo terminará debruçando-se sobre as dimensões da *autopoiesis* e da autotradução, que, em Handke, perpassam seus roteiros e seus filmes. É sob esse mote que analisaremos trechos e feições dos filmes *A mulher canhota* (1978) e *Das Mal des Todes* (1985), nos quais tanto essa guinada performática como as vertentes da autotradução podem ser percebidas de forma mais evidente.

3.1 Um beattle no Gruppe 47

Além de estar diante das ruínas da segunda guerra mundial, o contexto de surgimento do *Gruppe 47* revela uma geração de escritores alemães que se formou e se consolidou interagindo com o contexto cultural nazista, num cotidiano eivado por censura, perseguições e uma atmosfera bélica. Dois dos principais fundadores do grupo, Hans Werner Richter e Alfred

Andersch, apresentavam-se como uma geração relativamente perdida, que, nascida nos anos vinte, cresceu sob as bases da juventude de Hitler, onde as circunstâncias e os motes das preferências estéticas não permitiam o florescimento de uma cena literária. É isso, ainda hoje, que ficou conhecido como *Stunde Null*, o momento zero, de chegada, que, inclusive, acabou tornando-se o título e o tema de algumas obras[2]. Foi ao retornarem da guerra, como soldados derrotados, que a maioria desses primeiros escritores, que formariam o *Gruppe 47*, aventurou-se tanto pela literatura quanto pelo anseio de, na esteira das discussões sobre as bases de um novo país democrático[3], soerguer algo, ainda vago, mas urgente, que fora perdido pelo regime autoritário de 1933.

Escritores alemães durante encontro do *Gruppe 47*

Não é por acaso, nesse cenário, que, além de voltarem a escrever ensaios, novelas, poemas e romances, Richter e Andersch também fundaram revistas importantes como *Der Ruf*, em 1946, e *Der Skorpion*, em 1947. Ambas eram principalmente revistas de publicações literárias, que, mesmo sem um projeto preciso, uma meta clara ou um público definido e, ainda, diante de tal contexto de um país em destroços e dividido, revelavam o anseio de uma troca por textos literários e narrativas históricas, propiciando o surgimento de um ambiente de debate. Embora não haja nas quase três décadas do *Gruppe 47* nenhuma evidência de um projeto poético comum ou mesmo da formação de um grupo literário com um programa convergente (ARNOLD, 2004, p.58), percebe-se, sob um olhar sócio-histórico, uma inquietação geracional em se criar uma esfera pública (HABERMAS, 2003), a qual teria a literatura tanto como uma afinidade eletiva quanto como uma missão histórica. Mais do que um fator de agregação, a literatura também propiciaria uma forma de debate, uma maneira de trocar narrativas, conceitos e aspectos estéticos capazes de erguer uma sensação de nação, a despeito

---

[2] Há, inclusive, o belo filme de Edgar Rietz, *Stunde Null* (1977) e o livro de Siegfried Lenz que chama-se *Die Deutsche Stunde*. Ambos exploram esses momentos do instante logo após a derrota alemã na segunda guerra mundial e a partir de um ponto de vista interno, de quem permaneceu no país durante a guerra.

[3] Vale a pena ressaltar que o *Gruppe* surgiu na BRD – Bundesrepublik Deutschland, que chamamos como Alemanha Ocidental, e não no regime socialista e soviético da, Demokratische Deutsche Republik, DDR, por nós conhecida como Alemanha Oriental.

da experiência nazista.

De forma genérica, o *Gruppe 47* pode ser definido como uma esfera pública literária que emergiu no contexto imediato do pós-guerra alemão. Um espaço que juntava escritores jovens, em instante de consolidação, com editores importantes e engajados, como é o caso de Siegfried Unseld, da Suhrkamp[4], e ainda recebia, de forma dinâmica e acalorada, críticos literários e culturais que tinham presença e influência constantes nos principais jornais do país – esse, por exemplo, seria o caso de Marcel Reich-Ranicki. Anual e itinerante, o encontro do *Gruppe* estimulava um ritual centrado em leituras públicas (*Vorlesungen*), nas quais os escritores apresentavam os textos originais e, na maioria dos casos, inéditos. Após as leituras, havia um debate cordato. A partir de 1950 e com o estímulo do financiamento da editora norte-americana Coward McCann Company, estabeleceu-se um prêmio, não precisamente periódico e regular, que visava revelar, estabelecer e consolidar textos e autores ainda não publicados. Foi nesse panorama que, por exemplo, escritores como Günter Eich, Heinrich Böll, Ingeborg Bachmann, Martin Walser, Günter Grass e Jürgen Becker, para nos atermos aos mais conhecidos, obtiveram o prêmio do *Gruppe 47*, que, à época, era o único com essa característica, tendo sido considerado o precursor de prêmios importantes da literatura alemã, e ainda na ativa, como é o caso do Georg Büchner Preis[5].

Ainda que sucinta, essa primeira descrição do *Gruppe 47* permite vislumbrar como havia, nas dinâmicas interiores do grupo, tanto um desejo de revelação e apoio aos jovens talentos literários quanto uma arquitetura precisa que visava soerguer os alicerces públicos e sociais da consolidação de uma cena literária. Numa palavra: o *Gruppe 47*, por um lado, oscilava pela oxigenação, pela necessidade de descobrir autores alemães modernos, recentes e desvinculados de um passado nazista[6]. Por outro lado, percebe-se, de forma cristalina, como havia um anseio de agir institucionalmente, de inserir uma força política, de fundar uma forma de literatura atrelada às incumbências da esfera pública, que, sintomaticamente, pautou

---

[4] A editora Suhrkamp é uma das mais conhecidas da Alemanha e obteve grande destaque por vender livros de bolso para universidades após a segunda guerra mundial, além de ter traduzido autores importantes, com Beckett. Nos anos sessenta (e ainda hoje) uma das políticas da editora era descoberta e o incentivo de escritores jovens e Peter Handke foi um dos primeiros e mais notórios exemplos desse investimento.

[5] Em 1973, Peter Handke recebeu o prêmio Georg Büchner consolidando-o como um dos escritores mais importantes da literatura alemã moderna. No entanto, essa relação entre prêmio e literatura alemã costuma ser permeada por tensões entre os escritores e as instituições. Nesse aspecto, vale à pena ler alguns dos relatos de Thomas Bernhard, que, em *Meus prêmios*, entre o seu cinismo, mostra um teatro inerente aos prêmios literários, no qual, pela escrita e pela ironia, a literatura sobrevive a despeito da sua vontade de institucionalização. Ver (Bernhard, 2011).

[6] O passado, por exemplo, da participação de Günter Grass na SS só foi revelado no contexto do lançamento da sua autobiografia, *Beim Häuten der Zweibel* (GRASS, 2006) e se fosse compartilhado à época provavelmente abalaria de forma definitiva a sua imagem de escritor político e engajado com o seu contexto histórico. Em entrevistas concedidas naquela época, Grass revela como teve que lidar com o silenciamento desse fato.

a presença da literatura alemã na cultura do país, gerando novos debates, e também a disseminou no cenário internacional.

Heinrich Böll, Siegfried Lenz e Günter Grass durante encontros do *Gruppe 47*

Esse projeto de recuperação da literatura alemã é bem expresso nos resultados concretos de publicações e na retomada de uma interação com o público, assim como na tradução e circulação de escritores pelo mundo, o que propiciou uma ventilação mais positiva da desgastada imagem do país que o *Gruppe 47* propiciava. Dois dos escritores premiados pelo *Gruppe*, Heinrich Böll e Günter Grass, por exemplo, também obtiveram o prêmio Nobel numa época relativamente próxima a participações deles no colóquio. Como veremos, foi justamente nesses dois polos, entre a inovação e a institucionalização, que se criaram as tensões internas, as polêmicas, os ranços e atritos entre os escritores que constituíam o núcleo mais hegemônico, como os novos autores, que, à medida que a BRD (Alemanha Ocidental) seguia um ritmo de vida mais normal, no contexto pós-guerra, chegavam cheio de provocações e polêmicas.

Há muitos episódios a serem apontados, como, por exemplo, a leitura do poema *Todesfuge*, de Paul Celan, que, em 1948, foi muito mal recebido pela plateia. Sua leitura foi considerada entediante e, de acordo com alguns comentários, evidenciava vestígios antissemitas. O sintomático é que o poema com versos enfáticos, como "*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*" (A morte é uma mestra vinda da Alemanha) – que enunciavam abertamente a experiência judaica frente ao holocausto e o menoscabo da plateia em relação ao terror do episódio, visto liricamente por Celan –, talvez fosse, de fato, mais que um ruído de comunicação entre o poeta, a sua leitura e a plateia do *Gruppe 47*. Paulatinamente, ao longo dos anos, o grupo obtinha uma presença maior no debate midiático e nos temas políticos da Alemanha dos anos sessenta. A tensão entre os jovens escritores e os fundadores foi permeada tanto por intervenções mais ásperas, como as de Hans Magnus Enzensberger, com certa áurea de *enfant terrible*, quanto pelas críticas mais severas de Marcel Reich-

Ranicki, que deixava a amizade e a cordialidade de lado para priorizar os temas literários e políticos. Ambos, o escritor e o crítico, também denunciavam o grupo como uma bolsa de valores de novos talentos e, com o acaloramento das polêmicas, havia, de forma latente, uma vontade de se obter a atenção do público, dos escritores, dos leitores e da mídia.

Paralelamente, a expressão de opiniões políticas tornou-se uma obsessão constante nos encontros. Entre 1956 e 1967, o *Gruppe 47* elaborou moções, em suas atas e suas manifestações públicas, que abordavam, entre outros temas, a revolução húngara, os protestos contra o armamento nuclear, as políticas públicas de comunicação da Alemanha, o início da construção do muro de Berlim (que acarretou uma carta coletiva entregue à ONU), o posicionamento militar de Israel, além, claro, de outros episódios que marcaram o debate público da época (ARNOLD, 2004, p.109). Em 1965, dentro desse rol de temas, ocorreu um dos episódios mais polêmicos do grupo e, não por acaso, concernente à Guerra do Vietnã, que tangenciava as relações entre os Estados Unidos e a BDR, a Alemanha ocidental. Em um de seus pronunciamentos, Peter Weiss cobrava um posicionamento mais engajado frente à guerra, mas ele não obteve consenso, sendo, Günter Grass o principal opositor desse episódio. Assim, o posicionamento de Weiss restringiu-se à sua opinião pessoal. Todavia, a polarização na Guerra do Vietnã deixava claro como havia uma guinada na forma de participação política e de intervenção no debate público na Alemanha do final dos anos sessenta. Nessa seara histórica, vale ressaltar o processo jurídico de Auschwitz, ocorrido em 1963, que buscava encontrar e julgar os culpados históricos pela Shoah. Um pouco mais adiante, é curioso constatar como a jovem Ulrike Meinhof atacava uma atitude política conservadora do *Gruppe 47* e, como se sabe, a então editora e escritora tornou-se não apenas uma das principais líderes estudantis e de esquerda dos anos setenta como também criou os alicerces do terrorismo político que marcou esse período[7].

Aos poucos, portanto, o debate político – e literário – criava uma via de mão dupla com a presença da mídia. Alguns escritores, como Martin Walser e Jürgen Becker, por exemplo, estavam diretamente vinculados às rádios e TVs públicas, o que, em parte, explica o grande número de peças para rádio (*Hörspiel*) elaboradas, na época, por esses escritores[8]. No

---

[7] Sobre a influência dos textos literários do RAF e de Ulrike Meinhof ver *Volk.Heim*, de Elfriede Jelenike (1988). Sobre a importância da sua figura política vale ressaltar, no campo do cinema novo alemão, o impacto do seu suicídio, documentado em vários episódios do filme coletivo *Deutschland im Herbst* (1978). Ver (ELSAESSER, 1989).

[8] Berlim, janeiro de 1966, em Wansee, ocorreu o colóquio de literatura. O tema do encontro abordava a "literatura na época da técnica" e contou com a participação de nomes como Milos Forman, Enno Patalas, George Moorse, Peter Lilienthal, Pier Paolo Pasolini e Alain Robbe-Grillet. O cineasta e poeta italiano (Pasolini??) abordou o tema das "Mudanças nos filmes" e sua passagem por Berlim também foi marcada pela

entanto, em 1962, aconteceu algo digno de nota e revelador de uma das principais transfusões institucionais entre o cinema e a literatura da Alemanha. Na conferência daquele colóquio, o então jovem Alexander Kluge participa do congresso em Berlim e esse simples fato histórico é revelador de um dos principais entrecruzamentos entre a literatura moderna alemã, no contexto do pós-guerra, e os alicerces do projeto do, assim chamado, cinema novo alemão. Nesse ambiente de debate público do *Gruppe*, o Manifesto de Oberhausen ainda era bastante recente e o texto publicado pelos jovens cineastas compartilhava dos anseios dos escritores, ainda nos anos quarenta; ou seja, havia, ali, uma vontade do cinema de obter uma estatura institucional e participar ativamente da esfera pública da BRD. Embora obviamente prenhe de diferenças estilísticas, ambos, o *Gruppe 47* e o Manifesto de Oberhausen, almejavam discutir a nova Alemanha, por meio dos seus encontros, dos seus livros, dos seus filmes e, ainda de forma mais evidente, nas suas opiniões públicas, como intelectuais engajados. No grupo de cineastas dessa primeira geração do cinema novo alemão, a obra de Alexander Kluge e os filmes de Edgar Reitz colocam o país em xeque e em debate[9].

Numa outra zona de entrecruzamento, percebe-se como muitos dos escritores mais ativos e reconhecidos do *Gruppe 47* acabaram influenciando alguns desses cineastas que, nos seus filmes de estreia, ainda procuravam por um estilo. São os casos, por exemplo, de Jean-Marie Straub e Danièlle Huillet, cujos dois primeiros filmes, como *Machorcha Muff* (1963) e *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (1965), são adaptações de histórias e contos de Heinrich Böll, autor de destaque no grupo e quem, posteriormente, também teve um dos seus romances levado às telas por Volker Schlöndorff, que, por sua vez, filmou *O Tambor* (1979), inspirado no romance homônimo de Günter Grass. As possibilidades de relações, e de duplos movimentos entre as adaptações e as mútuas influências, são tantas que às vezes soam como de uma tertúlia, de um pequeno grupo de amigos com encontros constantes. Como já ressaltamos, também há, paralelamente, uma influência mais tácita da obra de Peter Weiss nos primeiros filmes de Harun Farocki, em que a forma de engajamento político desdobra-se em maneiras de escrever e de interagir com a história. Farocki não apenas inicia a sua carreira numa deliberada crítica à Guerra do Vietnã,

---

exibição dos seus filmes, assim como entrevistas para a televisão comentando o cenário político internacional. Uma coincidência de datas remontaria a outros escritores, mais jovens, ou a um entrecruzamento entre os autores e temas do capítulo 02 com o cenário literário e cinematográfico alemão que destacamos nestas linhas. Chama a atenção para como o debate do Colóquio representava, reunia e trazia, entre a literatura e o cinema, o problema do local do escritor e da escrita no seio da era das mídias técnicas.

[9] Ambos, por exemplo, dirigiram juntos os filmes *Abschied von Gestern* (1966). Da obra de Edgar Reitz desse período vale destacar *Mahlzeiten* (1967) e *Stunde Null* (1977), além da série *Heimat*, posterior, mas seminal para o debate entre cinema e representação nacional da Alemanha pós-guerra.

crítica esta que é justamente contemporânea à intervenção de Weiss no *Gruppe 47*, como também acaba entrevistando esse autor na ocasião do lançamento do livro *Die Ästhetik der Widerstand*, que compila uma relação mais direta entre a escrita, o arquivo e as formas de resistência histórica.

Cena de *Schicksal eine Oper* (1958), de Edgar Reitz. Ao lado, foto de Alexander Kluge.

Para além de uma vibrante enumeração de adaptações e diálogos entre essa geração de escritores e cineastas, percebe-se, nesses casos, o cruzamento de projetos históricos e estéticos comuns. Curiosamente, ambos os grupos compartilham de uma vontade de reforma, no sentido de estabelecer as bases institucionais e conceituais para a emergência de uma esfera pública dinâmica no cenário da reconstrução da Alemanha. Em *Schicksal eine Oper* (1958), um dos primeiros curtas de Edgar Reitz, retratam-se as ruínas do Nationaltheater, local, tal como a narração *over* informa, que recebeu estreias de Wagner e Strauss e, à época, encontrava-se destruído, em ruínas. O filme contrapõe justamente os cacos da história com a grandiosidade musical das óperas que por ali passaram. O curta é revelador da vontade de reconstrução de um país que, análogo ao projeto romântico, via na estética um dos alicerces da sensibilidade nacional. O curioso é que tanto o fim do *Gruppe 47* quanto a dobradura do Manifesto de Oberhausen também compartilham dessa guinada geracional, quando, em meados dos anos sessenta, os movimentos estudantis traduziam outras inquietações. Como bem observou Heinrich Böll, os escritores (e nesse recorte também coadunam-se os primeiros cineastas de Oberhausen) não acompanharam os anseios dos estudantes e, em meio a essa guinada, a vontade de reforma soava como uma antípoda diante do desejo, tão vago quanto bastante concreto, de realizar uma revolução (ARNOLD, 2004: 120).

Como consequência, esse desejo institucional não fazia parte dos preceitos da geração de cineastas mais jovens, que começou a filmar poucos anos depois do Manifesto de Oberhausen. É dentro desse amplo cenário, portanto, que se compreende com mais clareza a estreia do jovem escritor austríaco no *Gruppe 47* e, na sequência, o cenário histórico, após Oberhausen, com que Wim Wenders interagiu. Tanto as intervenções de Peter Handke como as primeiras obras de Wenders revelam uma inquietude estética, literária e cinematográfica

que não compactua nem compartilha dos mesmos valores e projetos do *Gruppe 47* e do Manifesto de Oberhausen. Por outro lado, é curioso constatar que Handke e Wenders alinhavam-se a um desejo revolucionário, no sentido de esquerda e com motes comunistas. De maneira ampla e geral, se há algo a ser compartilhado nesse momento é a valorização de um comportamento juvenil marcado por uma pauta que podemos chamar de contracultura, em que eram valorizadas a irreverência *pop*, a ambiência musical que aspirava à liberdade e uma recuperação do cinema clássico norte-americano.

3.2. A impotência descritiva e o novo subjetivismo

Diante desse amplo contexto histórico – e institucional –, é realmente como um *beatle* que Handke marca sua intervenção no *Gruppe 47*, em Princeton, em abril de 1966. Um *beatle* no sentido *pop* e estético que quer renovar a canção, torná-la mais próxima do dia a dia dos jovens dos anos sessenta. Depois das falas dos fundadores do *Gruppe 47*, de autores como Günter Grass e Jürgen Becker, Handke pede a palavra e afirma, de forma enfática e veemente, que a prosa alemã moderna passava por uma crise que ele somente poderia caracterizar como uma "impotência descritiva", já que se preferia conotar a realidade, em vez de descrevê-la. A fala de Handke representou uma inédita quebra de decoro no *Gruppe* e, mesmo durante a sua intervenção, os moderadores já pediam pelo fechamento da proposição e denúncia do jovem escritor.

Além de incisiva, a provocação de Handke é profundamente performática – e por *performance* frisamos aqui mais um desejo de intervenção do que de um debate propriamente intelectual e formal. Como *performance*, percebe-se um sujeito mais antenado à forma de intervenção dos artistas do grupo de Viena e dos estudantes do que dos literatos. Embora o seu ensaio sobre o episódio negue que houvera ali uma intenção e uma estratégia, Handke sabia que estava lidando com leitores, com espectadores e tinha, em parte, consciência de como a sua polêmica perturbaria um certo *status quo* do *Gruppe*. Uma atuação performática, à época, passava, necessariamente, por uma quebra de decoro. Amplamente influenciado por Wittgenstein, Handke questionava – num mote muito próximo ao de Truffaut na sua crítica ao cinema "de qualidade" francês – como um realismo literário, apegado apenas ao conteúdo, poderia se tornar vão; como uma vontade política que não obtivesse uma reflexão formal poderia ser seria totalmente inócua. Historicamente, foi essa radical quebra de decoro que tornou evidente o último ato do *Gruppe 47*. No entanto, deve-se perguntar: no que consistiria, para Handke, essa impotência descritiva? Porque ela revelaria um impasse que levaria o

escritor, à época, a descobrir uma renovação da literatura?

Handke jovem. Fonte: Editora Suhrkamp

Logo após o episódio do *Gruppe 47*, em 1966, Handke escreveu uma série de ensaios que nos ajudam a buscar suas inquietações e reflexões, estéticas e políticas. A crítica de Handke ocorre sobretudo vinculada à uma linguagem tradicional e, segundo a sua intervenção durante o congresso de *Princeton*, seria inócuo procurar uma pauta política, na literatura, sem buscar uma renovação das formas de expressão. Trata-se de uma crítica formal, de linguagem, uma crítica que visa inserir a estética no centro da discussão política. Vale lembrar o Wittgenstein do *Tratactus Logico Philosophicus*, para quem não haveria distinção entre ética e estética[10] e, assim, todo gesto poético e toda forma de pensamento lançariam novos fenômenos éticos, estéticos e políticos.

Paralelamente, deve-se salientar o local de fala do jovem Handke. Como um austríaco, ele é um estrangeiro no *Gruppe 47*. Oriundo de uma família da Eslovênia, na região que faz fronteira com a Áustria, ele também tem certas relações tensas com o seu país de origem. Sua atuação, portanto, seja política, seja estética, sempre se situa num entre-lugar, numa fronteira que despeita fronteiras. O mais importante é perceber como o jovem de vinte e dois anos trouxe consigo, durante sua *performance* em Princeton, alguns dos elementos do *Wiener Gruppe*, nos quais tanto a ênfase na linguagem como a busca por uma agenda estética sem vínculos institucionais era um ponto tácito e convergente[11]. Para além de um engajamento conceitual, deve-se implementar um engajamento material que não retrate o mundo como se ele fosse tão transparente como um vidro, como faria Sartre (HANDKE, 1971, p.44). É dentro desse movimento e desse amálgama de influências que Handke, portanto, denuncia tanto um vício de linguagem como uma forma de institucionalizar a literatura. Em publicação acerca de

[10] Sobre a influência dos preceitos dos jogos de linguagem na literatura alemã ver (PERLOFF, 1996).
[11]Sobre as aproximações entre Peter Handke e o *Wiener Gruppe* ver (MALAGUTI, 2008).

sua intervenção no *Gruppe 47*, Handke diz que não teria uma opinião formada sobre seu papel e sua importância. Por outro lado, e a partir dessa leitura crítica de Sartre, Handke percebe um esgotamento formal da literatura engajada, na qual o sentido, o significado e o posicionamento que se leva ao leitor já estão previamente dados e não permitem, por uma linguagem cifrada de boas intenções, uma alteração da experiência do sujeito no mundo.

> Em Princenton eu deveria apenas ter ouvido, como o assim chamado engajamento do escritor é compreendido pelos críticos no *Gruppe*. Eles descrevem o objeto e não a linguagem com a qual esse objeto é descrito […]. A linguagem é uma realidade em si, e sua realidade não pode ser comprovada pelas coisas, como eles a descrevem, e sim pelas coisas, que dela resultam. Durante o encontro eu comecei a perceber que as perguntais formais são, de fato, perguntas morais. Desafio alguém a escrever de forma irrefletida sobre temas quentes. Então esfriam-se esses temas, pois passam a aparecer como inofensivos. (ARNOLD, p.123-124 apud HANDKE, 1966, tradução nossa)[12].

Como se percebe, a crítica formal coloca em crise uma gramática estética, uma forma de vincular objetos e linguagens, e, nessa separação de forma e conteúdo, nessa forma de representação do mundo, ambos, estética e política sairiam enfraquecidos. Enfática, a crítica de Handke gerou diversos efeitos. Em carta aberta, publicada em *Sprache im technischen Zeitalter*, em setembro de 1966[13], Günter Grass cobrava uma resposta do jovem escritor e o denunciava como eivado por uma estratégia *pop* que visava chamar a atenção de forma gratuita e despropositada. Irônica e irreverente, a resposta de Handke, publicada um mês depois no *Münchner Abendzeitung*, fazia gracejos diante do fato de ter recebido uma carta aberta, terminava compartilhando seu endereço pessoal e encorajava o escritor Grass a realizar uma troca de correspondência direta[14]. Embora menor e bastante pontual, o episódio é revelador de uma maneira distinta de lidar com a esfera pública e a esfera privada, na qual, pelo mote da *performance*, a fronteira entre a vida (íntima, pessoal) e a arte acaba por ser bem mais tênue do que a imaginada. Como já ressaltamos, não estamos, a partir de Handke, num chão histórico ansioso por reformas ou alicerces institucionais. A nova geração de cineastas e escritores daquela época compartilhava e participava de uma guinada subjetiva e é nesse sentido, de uma estética pessoal, numa narrativa sempre em primeira pessoa, que Handke, aos poucos, depara-se com um escritor eminente, que bem representa os primeiros anseios dessa

---

[12] Curiosamente, Peter Handke e Ulrike Meinhof escreveram sobre o *Gruppe 47* para a mesma revista de literatura, a *Konkret*.

[13] O título da carta aberta: *Bitte um bessere Feinde. Offner Brief an Peter Handke*. Ver (PEKTOR / HANDKE, 2012, p.43).

[14] O título da carta de Handke é *Bitte kein Pathos! Antwort auf den offenen Brief von Günter Grass*. Ver (PEKTOR / HANDKE, 2012, p.44).

geração[15].

Da subjetividade, passa-se, consequentemente, ao trabalho com o espectador *(Die Arbeit des Zuschauers)*, que Handke tão bem formulou nos seus primeiros ensaios e cujas respostas nas suas obras são transversais às suas peças, aos seus romances e filmes. Curiosamente, o espectador também é o leitor, que também é o cinéfilo, que também seria o espectador de televisão. Direta ou indiretamente, a sua crítica à impotência descritiva da prosa que tinha Grass e outros escritores do *Gruppe 47* como alvos está vinculada a uma crise da literatura frente ao poder mimético e descritivo das novas mídias. Ainda em um dos ensaios em que aprofunda a sua crítica, Handke provoca: se a linguagem da prosa descritiva e engajada, como um maneirismo, deve somente representar o mundo, não seria mais simples fotografar o mundo[16]? Ou, por outro ângulo, se as representações midiáticas ultrapassam o poder de descrição e *mímesis* da prosa, quais seriam os próximos passos e desafios de linguagem da prosa e da literatura?

Handke jovem. Fonte Editora Suhrkamp

Como bem enfatizado por Kittler, o projeto literário de Handke insere-se no seio da crise da *mímesis* em meio à era das mídias. Contudo, ele não visa restaurar uma *mímesis* ou substituir uma descrição por outra, mas, de maneira complexa e com ênfase em transfusões de

---

[15] Na obra de Handke, o romance *Bem-aventurada infelicidade*, que narra o suicídio da sua mãe, é um dos pontos de virada para uma narrativa em primeira pessoa que, desde então, passa a marcar sua prosa e seus romances. É essa ênfase na primeira pessoa que um dos aspectos que acabou por tornar a prosa de Handke e outros escritores contemporâneos como *novo subjetivismo*. Ver (BRADY & LEAL, 2012).

[16] "Eu acredito que hoje em dia é preciso observar o mundo mais de perto e também tocá-lo de forma mais detalhada. No entanto, quando essa crescente observação revela-se apenas como uma cópia do mundo, sem realizar algo com a linguagem, o que deve ser feito? Porque deve-se preocupar, de forma mais pesada, com as palavras passageiras e apenas copiar, como se a forma que está por vir fosse análoga a uma ciência substituta? Fotografar, assim, seria muito mais simples. Se a linguagem é tida como um pressuposto, no qual ela torna-se transparente como Linse, ou é usada como um vidro, então pode-se, pela câmera, aproximar-se das coisas de maneira mais eficaz. Há, nesse tipo de literatura, uma degradação da linguagem como uma forma que visa substituir a câmera e transforma-se numa reação, genérica e irônica, diante do trabalho da câmera, como uma ciência auxiliar. Tem-se a impressão, de que esses escritores, se fossem prósperos, poderiam economizar tempo e esforço se trabalhassem com a câmera e, como consequência, obteriam melhores resultados". (HANDKE, 1972, p.32, tradução nossa)

gramáticas, Handke atualiza a descrição, situando a sua estética e o espectador-leitor numa situação de fronteiras de linguagem e de mídias (KITTLER, 1986). Por isso, ele frisa a necessidade de erguer um teatro sem símbolos (HANDKE, 1972). Por essa razão, ele também se empolga com a disjunção entre palavras e imagens características do cinema moderno, de Godard e de Michael Snow, que, como crítico de cinema que foi, chegou a resenhar. Por isso, prefere o teatro de Ödön von Horváth ao de Brecht que, embora o primeiro fosse assumidamente sentimental, não forjava um enredo, um arco dramático maior do que o instante da escrita. É entre mídias – numa fronteira que não permite abrigos – que o primeiro Handke insere sua inquietação por renovar e redescobrir a sua escrita e a escrita, em si.

> "O espectador deveria aprender a ver a natureza pela dramaturgia, como dramaturgia do sistema dominante, não apenas no teatro, mas apesar dele. No teatro, contudo, ele deve começar a aprende a ver com olhos de estranhamento. Aqui seria o único e verificável trabalho dos estudantes revolucionários. No qual eles se colocam contra a velha estética (daquilo que eles denotam como estética) e atravessam as fronteiras da dramaturgia. Por isso o engajamento com a estética torna-se tão importante. Apenas a estética pode tornar o aparelho de percepção tão exato, assim como torna-lo manipulável ou reconhecível. Apenas uma nova estética pode oferecer evidências argumentos". (HANDKE, 1972, p.69, tradução nossa)

Como salientaremos na próxima seção deste capítulo, palavra e imagem, dentro da prosa, do teatro e das inquietações cinematográficas de Handke, são sempre problematizadas e ganham feições distintas, alternadas, complementares, a cada obra, a cada instante, a cada frase. Dentro dessa constante articulação, palavra e imagem são friccionadas para suscitar instantes de estranhamentos da linguagem[17], momentos de suspensões sensoriais, aberturas ao mundo sensível diante e pela linguagem. É apenas nesse sentido que a aproximação desse escritor com a gramática das novas mídias é permeada por um anseio literário, já, que como ele próprio enfatiza, a literatura, para ele, seria essa engrenagem transversal[18], que permite uma redescoberta do sujeito perante o mundo.

No ensaio *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, por exemplo, Handke exalta a literatura que pudesse levá-lo a uma quebra do mundo, a um processo de autoconhecimento, de melhor percepção de si e do outro. Para além de uma simples crítica a um modelo realista já esgotado, seria esta potência crítica da literatura a sua principal herança, que, segundo ele, deveria ser recuperada e renovada. Assim, ele afirma: "Eu espero da literatura uma quebra definitiva da brilhante imagem do mundo" (HANDKE, 1971, p.264). No entanto, na

---

[17] E não há aqui qualquer relação com Verfremdung, de Brecht, cuja ponte ocorre pelo enredo.

[18] É nesse sentido que Handke, por exemplo, refere-se às obras de Dreyer, Bresson e Murnau como "filmes literários", pois não estão apenas preocupados com a linguagem cinematográfica, mas com a linguagem em si e despertam essa abertura para o mundo. Nachwort: *Chronik der laufenden Ereignissen* (HANDKE, 1971).

argumentação de Handke, essa mesma força de quebra da imagem do mundo encontra-se desgastada – estética, ética ou politicamente – pela literatura realista de então, que seria a síntese da tal impotência descritiva. Os novos métodos estéticos devem voltar-se mais à natureza e aos novos acontecimentos cotidianos, e menos à história, ao enredo e às *schematas* narrativas realistas.

> Já faz algum tempo que a literatura produzida recentemente não me atinge mais. Ela está prenhe de arranjos, pensamentos, sentimentos e métodos já conhecidos; isto é, pensamentos e sentimentos conhecidos porque os métodos também já são conhecidos. Eu não suporto mais nenhuma história na literatura, pois elas me soam coloridas demais e cheias de fantasias. Sim, cada história me mostra algo sofrível, pois está cheia de fantasias. Prefiro escutar as histórias faladas e narradas nos bondes, nos restaurantes [...]. Eu não suporto mais nenhuma história em que o aparente não é visto. A história encontra-se ali do lado, onde nada ou quase nada aparece; no entanto, a ficção da história encontra-se sempre ali, sem reflexão, sem experimentos (HANDKE, 1971, p.167, tradução nossa).

A aposta no espectador aponta, nesse período de formação do jovem Handke, para uma vontade de redescobrir junto com seus leitores (e ouvintes) os caminhos necessários para renovar, estética e sensivelmente, as possibilidades da quebra do mundo. É principalmente nesse sentido que vale realçar o aspecto *pop* da sua intervenção no *Gruppe 47*. Ali, Handke teria mais afinidades eletivas com os *Beatles* que renovam a canção, de franja e óculos escuros, do que com os escritores que tentam reformar um país ainda eivado por ranços nacionalistas. Naquele momento, Handke exalta não apenas a juventude, mas uma gramática dessa juventude e é por meio dos seus jogos de linguagem (de jogos sem símbolos), de atos de afronta institucional, de transfusões de gramáticas midiáticas, que a ênfase numa narrativa do tempo presente (que refuta o tom memorialístico) e de experimentações com os espectadores joga-o nessa aventura que as linhas das suas escritas traçaram. Trata-se, agora, de perceber como as suas primeiras obras responderam a tais inquietações e como o cinema – quando visto e tido como a arte paradigmática do final dos anos sessenta – também resultou em um caminho decisivo nos primeiros experimentos de Handke.

3.3. Entre o teatro e o cinema: o movimento, a frase fílmica, o espectador

Ainda em 1971, Handke publica o ensaio *Theater und Film: Das Elend des Vergleichens* e entre essas reflexões ele compartilha um dos seus principais jogos de fusões de gramáticas. O ensaio inicia-se com citação de Pascal, o filósofo francês, para quem a comparação entre qualquer objeto da natureza seria uma atitude de empobrecimento do pensamento. A comparação sempre tende para um lado, o que enfraqueceria qualquer

argumentação ou formulação. Adepto desse pensamento de Pascal, Handke esquiva-se de comparar o teatro e o cinema e, entre seus jogos de linguagem, dispara ironias. Diz que prefere ir ao cinema que ao teatro, mas que, no entanto, tem mais prazer em escrever peças dramatúrgicas do que roteiros. De forma subliminar, há, no ensaio, um gesto afirmativo que se esmera em conciliar uma dramaturgia das mídias, transversalmente, a qual, inclusive, tenta sublimar os paradoxos da *paragone*[19].

Seja como cinéfilo, crítico de cinema ou dramaturgo, Handke sempre se expressou com certa intriga frente à sintaxe fílmica. Vale frisar, novamente, que ele tem Dreyer, Bresson e Murnau como diretores preferidos, mas que, paralelamente, também acompanhava, com empolgação, as obras de Truffaut, Godard e Michael Snow, as quais, à época, eram bastante frescas. Ou seja, trata-se de um momento em que o debate sobre a linguagem cinematográfica – ancorada num anseio autoral e histórico – ganhava o proscênio. É nesse contexto e entre esse conjunto de filmes e cineastas que Handke percebe a força de uma narrativa que se desenvolve sem símbolos, muitas vezes ausente de enredos e que, paralelamente, encadeia imagens e sensações que, para interpelar a atenção (e a imaginação) dos espectadores, criam uma sintaxe bastante específica.

> Me parece muito mais valioso o ânimo do filme, que, num tempo preciso, segue em frente, como filme, joga atenção ao grande dilema do cinema: que ele atingiu uma ordem de imagens, que pode ser valorizada como uma sintaxe fílmica. O cinema realiza essa proeza sem o desvio da descrição – como é necessário à literatura. Apenas mostra-se imagens, gradualmente, de forma linear, sucessiva, a cada novo filme. Uma imagem fílmica não ingênua, ela se transforma, pela história de todas as imagens fílmicas, numa encenação; ou seja, ela mostra encenações, conscientes ou inconscientes, das coisas filmadas até a filmagem das coisas. Dessa forma, as coisas dos filmes serão filmadas e serão também ressaltadas como encenação. A encenção vinda das coisas serve-se como expressão das coisas filmadas, de forma que a encenação produz uma série de encenações similares das coisas que por ela são produzidas. Todas as coisas com o mesmo valor. Pode-se afirmar que elas tornam-se num frase fílmica, que são oriundas e construídas de um modelo de frases fílmicas. A encenação e a frase fílmica colocam-se novamente, preparadas, quase numa relação canônica com a encenação, com frases fílmicas antes e depois. A história das imagens caminhantes – e isso é importante de ser frisado – provam-se sempre mais como as histórias da formação de uma formatada (e também normativa) sintaxe fílmica. (HANDKE, 1971 p. 68-69)

Dentro dessa sintaxe fílmica, Handke encontra um dos pontos vitais da superação dos dilemas para a impotência descritiva da literatura contemporânea à sua época. Sutilmente, Handke exalta os poderes de neutralidade – nas acepções simbólicas – e de sugestão que as imagens despertam. Elas conseguem descrever de uma forma pura que iria muito além dos

---

[19] Como já apontado anteriormente, há, também nesses ensaios de Handke, uma tácita preocupação em abordar os dilemas referentes à *ekphrasis* e às mídias. No entanto, como uma forma de organização, desenvolveremos essa correlação com mais detalhes no próximo capítulo.

anseios de delinear presente nas minudências da prosa de Flaubert[20], por exemplo. Mais: é o ritmo de encadeamento das imagens que fascina Handke, um fascínio de um escritor que descobre, nos segredos dessa gramática visual, uma forma de gerar sintaxe na sua prosa, nas suas representações dramáticas e literárias. Paralelamente, a frase fílmica, tal como percebida por Handke, está além dos personagens, e por isso, também ultrapassa um ponto de vista dramático calcado na unidade de protagonistas, nos diálogos e nos enredos. Do outro lado da fronteira, a frase fílmica coliga objetos, coisas, figuras, luzes – e personagens. Conota, claro, mas as formas de significação são atravessadas por encadeamentos de imagens. É na frase, e pela frase – numa unidade cinematográfica-literária –, que Handke molda os fios de uma prosa que atravessa sua dramaturgia e filmografia. E, assim, por essa ênfase decisiva na frase fílmica, Handke passa a tratar o seu leitor como um espectador, um *moviegoer*, e, curiosamente, aproxima a sua escrita e a sua prosa à de um roteiro cinematográfico, justamente por ser uma frase que convida à imaginação fílmica, que faz da leitura um instante de visualização cinematográfica.

O segundo aspecto que vale ressaltar nos seus ensaios é o tempo propriamente cinematográfico e a forma como o enredo e a narrativa se desdobrariam – ou aconteceriam, segundo Handke, diante da experiência de assistir a um filme. Ao resenhar um filme de Truffaut, ele percebe que uma história não representa uma realidade já previamente dada e arquitetada, como seria o caso de uma estética mimética, nas suas mais diversas variações[21], mas, ao contrário, a sintaxe da história ocorre durante e dentro da experiência estética e narrativa de ver-se um filme. Mais do que decifrar a narrativa, o espectador deve despertar, pela observação, os mecanismos que permitam que a história seja encontrada. Por isso, inclusive, a narrativa cinematográfica incitaria mais a movimentos, a deslocamentos do que a leituras interpretativas. É a instantaneidade do acontecimento narrativo-cinematográfico que, para Handke, possibilitaria uma saída de um paradigma mimético e hermenêutico.

> Tal dilema revela que essa sintaxe deve ser refletida, que ela deve ser posta em evidência com o filme, que ela, que a sintaxe do fillme deve mostrar-se abstraída, que ele mesmo deve ser enquanto filme mostrada. Nessa linha pode-se mencionar um ensaio. Esse me parece ser o caso, inofensivo, de *A noiva estava de preto* (1968), de François Truffaut. O fluxo do filme é claramente antecipado: a história não é inventada, ela é encontrada; ou seja, é pelo filme que ela torna-se conhecida ao espectador. Aqui não há uma criação prévia da história do filme: os procedimentos formais são previamente estabelecido de modo que uma variação não é mais possível. (HANDKE: 1971, p.71, tradução nossa)

---

[20] Sobre a tradição do romance entre a descrição e a narração, ver (LUKÁCS, 2000) principalmente o capítulo "narrar ou descrever?" no qual ele contrasta essas tradições por meio das obras de Tolstoi e Flaubert.
[21] Ver (AUERBACH, 1998).

Uma história, portanto, que não é inventada, criada (ou decifrada), mas encontrada. O ato de encontrar essa história, de fabricar e imaginar essa narrativa, seria, para Handke, uma incumbência inerente ao espectador cinematográfico e que ele, astutamente, transporta e migra para as demais artes, como o drama e a prosa. O instigante, nessa constatação, não é a percepção aguda da *diegesis* do filme – nem a forma como ocorrem a atenção e o sequenciamento da narrativa cinematográfica, mas sim como ele apreende uma maneira bastante específica do espectador de artes modernas lidar e interagir com o enredo. Num passo além, Handke ressalta uma gramática dramatúrgica que gera acontecimentos não representativos, passando, assim, o foco para a forma como o espectador deve lidar, no tempo presente, com os encadeamentos de imagens, sons e ambiências. Essa ênfase no tempo presente e no encadeamento sequencial permite, por dentro da própria sintaxe do cinema, uma disposição de narrar e tecer acontecimentos dramáticos que não estão necessariamente ancorados num enredo e num desdobramento aristotélico da ação dramática. Nesse sentido, os personagens de Handke não precisam agir, já que, como uma imagem prévia e simultânea à não ação, eles passam a acontecer, em cena, para além da ação dramática. É diante dessa constatação – e dessa transfusão da gramática cinematográfica – que Handke também prescinde de personagens, como, por exemplo, em Kaspar ou na sua *Publikumsbeschimpfung*, em que há tão somente atores que disparam falas encadeadas. A exploração da frase fílmica permitiu a Handke reinserir os papéis dramatúrgicos (já que eles não seriam estritamente dramáticos) da fala e da imagem no palco, nas páginas e nas telas.

"Isto não é um drama. Aqui nenhuma ação, que já aconteceu, será repetida. Há, aqui, apenas um agora e um agora e um agora". (HANDKE: 1966 p.25, tradução nossa). Esse é um dos trechos iniciais da peça *Publikumsbeschimpfung* que Handke lançou em 1966, logo após a sua intervenção no *Gruppe 47*, criando alvoroço na cena artística da época. Escrita para quatro vozes – e como uma peça oral, que ocorre sem imagens – Handke, desde o início, ressalta e enfatiza que há apenas o instante presente: um agora, um agora, um agora[22]. Curiosamente, esse conjunto das peças faladas[23] – e sem imagens – de Handke é inteiramente elaborado a partir de frases simples, curtas, na ordem direta (com sujeito e predicados bem delimitados), que, sem o subterfúgio de um enredo, e numa verve de afrontação, interpelam a plateia até culminar, numa anticatarse juvenil, provocativa, – numa fila de xingamentos diretos à

---

[22] Essa ênfase no tempo dramático presente é também uma marca das peças teatrais escritas por Gertrud Stein. Ver (STEIN, 1990) e (FUCHS, 1996).

[23] Retornaremos às peças faladas e mudas de Handke e em mais detalhes sobre o conceito de *Sprechstücke* no capítulo IV.

plateia[24]. Se o instante presente – o *Jetzt* – da frase é preeminentemente cinematográfico, o movimento, como o segundo pilar estético do Handke jovem, instala-se no espaço entre as duas frases. O movimento, em suma, seria sintático, seria uma maneira de anular o enredo, já que, muitas vezes, as frases encadeiam sensações contraditórias. Seria uma forma, gramática, um jogo de linguagem, que instala um movimento nulo e aberto aos afetos e às sensações dos espectadores.

Fotos da estréia de *Insultando a platéia* (1966), direção Claus Peymann

Insultando a platéia (*Publikumsbeschimpfung*) e *Autoacusação* (*Selbstbezichtigung*) são justamente as duas peças em que Handke testa e coloca em prática as primeiras reflexões sobre o movimento e a frase fílmica. Handke propõe não jogar teatralmente segundo as convenções que guiam as relações entre os atores, o palco e a plateia. Seu gesto, contudo, torna-se paradoxal e evidencia as forças conflituosas entre o texto e a cena. De um lado, há a negação sóbria e veemente, declamada pelos atores, dos elementos da encenação. Por outro lado, não se esvazia a cena, não se abandona o palco, não se quebra a famosa quarta parede. Assim, o gesto dramático, nessas *peças faladas* de Peter Handke, situa-se num limiar: as duas peças negam o jogo ilusório, mas, no texto, não oferecem nada além de jogos entre palavras, frases (mais uma vez), que se encadeiam logicamente e, ao final, retornam, tal como num círculo vicioso, para a afirmação da presença da atuação, da peça, da cena, da plateia.

> Isto não é uma peça. [...]. Isto não é uma peça documental. Isto não é um pedaço da vida. Nós não iremos te contar uma história. Não faremos a *performance* de ação alguma. Nós não estimulamos nenhuma ação. Não representamos nada para vocês. Apenas falamos. Atuamos porque nos direcionamos a vocês. (HANDKE, 2000, p.9, tradução nossa).

Essa secura dramática também resvala nas instruções que são dadas aos atores. Na

---

[24] Nesse instante, as vozes começam a avisar: "antes de vocês saírem vocês serão insultados" (HANDKE, 2000, p.29). Trata-se de um final obviamente anticatártico. Em vez de brindar o espectador com uma sublimação estética, seja trágica, seja reconfortante, Handke faz, de forma proposital, o justo oposto. Talvez seja o único instante da peça em que o jogo de linguagem, até então neutro, passa a ter um *páthos* dramático; ou seja, um jogo de emoções e afetos predominantes. Afeições desagradáveis, é claro, como indica o próprio título da peça.

verdade, os atores apenas falam. Não devem atuar. Não devem encenar. Não devem sequer mostrar qualquer diferenciação em termos de roupa ou de figurinos. Ao se igualarem à plateia, negam, assim, qualquer distinção e projeção. Dessa forma, em *Insultando a platéia*, os atores desdobram-se em quatro vozes. Nada mais do que vozes. De forma um tanto irônica, Handke também cria algumas regras com certo teor estapafúrdio para os atores. Entre elas estão os atos de escutar litanias em igrejas católicas. Ouvir os intérpretes e tradutores simultâneos das Nações Unidas. Ouvir músicas dos Beatles, dos Rolling Stones e ver cenas específicas dos filmes *The man from the west* e *The trap*. Embora inusitadas, essas regras para os atores apontam a importância que os gestos da fala e da escuta adquirem para a peça. É por meio dessa cacofonia de vozes técnicas – vozes de filmes, vozes de estações de rádio, de traduções simultâneas e narrações de futebol – que Handke quer tecer sua desconstrução linguística, seu esvaziamento do drama e tratar o espectador teatral por uma instantaneidade cinematográfica[25]. Ele traz esses elementos para o jogo polifônico dos seus atores e os deixa livres para essas combinações.

Insultando a platéia marca justamente essa interlocução direta, sem subterfúgios, com a plateia. Nesse sentido, todo o encadeamento da peça tem o objetivo de fazer com que o público perceba-se como público, como um sujeito passivo, que paga para assistir a uma peça, que busca um momento de prazer estético e que, em alguma medida, também se percebe acomodado. No entanto, esse gesto de incluir a plateia como o principal elemento cênico não é conduzido a nenhum arco dramático superior. Ele é suspenso. Estendido. E nessa tensão, assim, permanece ao longo de toda a peça.

> A sua ideia padrão do teatro não é mais pressuposta como a base das nossas ações. Você não está condenado a olhar nem livre de olhar. Você é o tema. Você é quem faz o jogo. Vocês são os conspiradores. Você está sendo alvejado. Você é o alvo das nossas palavras. Você serve como um alvo. Isto é uma metáfora. Você serve como o alvo das nossas metáforas. Você serve como metáfora (HANDKE, 2000, p.13-14, tradução nossa).

Como se percebe, as frases faladas pelos quatro atores compõem um contraponto entre as percepções de Handke em relação ao espectador, à frase fílmica e aos movimentos sintáticos que, logo acima salientamos. Paralelamente, é interessante constatar como Handke também transpõe esses contrapontos às suas peças mudas, dos anos sessenta, como *Das Mündel will Vormund sein.* Basicamente descritiva e com trejeitos próximos aos da pantomima, a peça de Handke enfatiza a interação gestual e corporal dos espectadores, assim

---

[25] Sobre as aproximações entre teatro, imagem, presença e intermedialidade ver (Lírio, 2013).

como os sons dos objetos, a sonoplastia, a música ambiente e a iluminação. De um lado, o encadeamento das imagens é próximo ao de um filme mudo (ou ao seu roteiro). Por outro lado, as sugestões sonoras que ocorrem no palco assemelham-se ao encadeamento das peças para rádio *(Hörspiel)* que Handke escreveu ao longo dos anos sessenta. Seja muda ou falada, seja sonora, verbal ou sem imagens, percebem-se, de forma transversal, gestos, repetitivos, que escrevem uma mesma frase, na qual a abordagem direta ao espectador e os movimentos sintáticos harmonizam-se como se fossem os átomos de uma estética, cuja meta central seria negar e sublimar o drama.

Sintomaticamente, essa ênfase na frase fílmica surtiu efeito. Em 1971, Handke é convidado pela WDR, televisão pública da Alemanha Ocidental, que ainda hoje permanece ativa, para escrever o roteiro de um filme que seria exibido na televisão[26]. Entusiasmado com o convite, Handke debruça-se sobre o roteiro de *Chronik der laufenden Ereignisse* e, ao saber que ainda não haviam sido encontrados diretores para o projeto, decide ele mesmo experimentar a filmagem e a realização (HANDKE, 1971). É curioso constatar como justamente alguns aspectos da peça *Das Mündel will Vormund sein*, assim como experimentações em torno da frase fílmica, reverberam em algumas das mais tocantes sequências do filme. O primeiro filme de autoria e direção de Peter Handke leva adiante algumas das suas formulações dramatúrgicas. No cinema, não vemos drama, mas quadros, planos e *short cuts* autônomos que não formam um arco narrativo completo, mas que tampouco abstêm-se de personagens, de presenças físicas de atores e de um enredo mínimo, porém completamente irrelevante, para engendrar as sensações fílmicas despertadas por Handke. De forma bem sucinta – e que tampouco seria índice de uma sinopse – Handke escreveu um roteiro que conta a história do bando de assaltantes, terroristas e agitadores liderados por Spade (Rüdiger Vogler) e como eles aproximaram-se de forma agressiva, violenta, mas sobretudo simbólica, do cotidiano dos executivos, em que o personagem Mcnamara (Gerd Mayen), presidente do banco mundial, é o principal expoente do grupo dos executivos.

---

[26] Sobre a relação entre o cinema novo alemão e a televisão pública alemã ver a introdução de (Elsaesser, 1998).

Cena e cartaz de *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971), de Peter Handke

Propositadamente, o filme instala-se numa zona fronteiriça entre o teatro e o cinema. Numa das primeiras sequências, Libgart Schwarz, que é apresentada como *a moça*, coloca uma moeda para estacionar os carros e está diante de Spade (Rüdiger Vogler). Eles encantam-se um pelo outro, de forma tão dinâmica quanto artificial. Subitamente – e animado –, ele pergunta: “Você me ama?”. A resposta: “Não. Mas se amasse alguém, este seria você”. Spade decepciona-se e repete a mesma pergunta, com um tom, agora, mais soturno. A moça repete exatamente a mesma resposta, mas parece exigir mais respeito. Ele fica mais ríspido e pergunta, com tom áspero, precisamente a mesma frase. Ela, agora tranquila, também responde da mesma forma. O plano suspende a cena por alguns segundos e vem o corte. O interessante dessa discreta sequência é como ela encadeia uma frase do roteiro, da peça de teatro, na voz dos atores e diante da câmera, para em seguida, entre a repetição e a alteração de percepções, encadear jogos de linguagem.

Embora dentro de cena muda, onde ouvimos apenas o ruído do vento, essa dinâmica é retomada e explorada. Estamos diante de um plano-sequência: um homem e uma mulher estão num apartamento. Ela, Libgart Schwarz, começa a datilografar algo na máquina de escrever; ele, Spade, aparece e, delicadamente, retira a folha de papel da máquina. Ela anda pela sala – e a câmera segue-a, sem cortes –, apanha o telefone e começa a discar algum número, Spade intervém e retira o telefone da mão dela; ela liga a televisão e estira-se numa poltrona, incisivo, ele interrompe o sinal; ela anda até um frigobar e tira alguma bebida, ele retira a bebida da mão dela e coloca-a novamente na geladeira; ela, agora, mais afoita, tenta passar por ele, e Spade (que é o nome do personagem), novamente, estica o abraço, impede-a, com uma barreira; olham-se, ele acaricia seu rosto, a câmera aproxima-se, vem um beijo, vem um corte. Aqui, as cenas mudas teatrais ainda ecoam num mutismo tardio e cinematográfico.

Essa ponte entre o teatro e o cinema ocorre logo no início, na terceira sequência, quando o cenário é aberto por uma cortina, onde vemos Rüdiger Vogler, vestido como um

cowboy, com uma pistola na mão, deitado, como se o filme também fosse esse entre-lugar, entre o teatro, as ruas e o cinema. Curiosamente, a frase fílmica tem, talvez, na régia de Handke (e de forma diferente que na direção de Wenders), um efeito atenuado diante da sua realização para as câmeras, já que a ênfase no acontecimento imediato acaba por aproximar esse experimento de Handke com parte da *novelle vague* francesa (sobretudo a *mise-en-scène* de Godard e Truffaut dos anos setenta). Num passo adiante, contudo, Handke acerta ao transpor o problema do espectador do cinema para o de televisão. Nessa passagem, a forma literária da crônica, dos pequenos eventos do cotidiano, ganha outra relevância. No posfácio do roteiro, Handke afirma que fez um filme literário para a televisão e que nessa perda de áurea haveria certa alegoria, como se o filme na TV aludisse ao filme cinematográfico. Mais do que isso, a sintaxe e o movimento dos jovens – que escutam *When I was young*, fumam e conversam – buscam instaurar um metaespectador de filmes. Esse argumento não está explícito no roteiro, mas Handke acabou desenvolvendo-o na mesa de montagem quando a escrita e o zelo pela frase fílmica transformam-se num ato transversal que passa o roteiro, a filmagem e a montagem.

> O trabalho na moviola me satisfazia: era tranquilo e próximo à concentração que tive quando escrevi o roteiro: eu podia ter acesso, mais uma vez, ao que fiz, dizer o que queria e o que fiz […] Quanto maior a resistência, de menos vivenciar, então mais próximo torna-se seu filme cinematográfica a um filme de televisão. A Die 'Chronik der laufenden Ereignisse' era, inicialmente, uma alegoria da história dos dois primeiros anos da República Federal, e transformou-se também da luta mítica entre o cinema e a imagem da televisão, na qual, ao final, as imagens fílmicas foram retiradas das imagens da televisão. O símbolo desse triunfo seria a relógio da TV, o qual, já tendo aparecido no meio do filme, ao seu final, ainda segue o gongo e com a história do apresentador, que finalmente pode rir mais uma vez" (HANDKE: 1972, p.137, tradução nossa).

Por outro lado, ou sob outro ponto de vista, é por meio dos filmes, dos roteiros e da colaboração de Handke com Wim Wenders que compreendemos melhor a importância que o conceito de *movimento* possui para a estética e na obra desse escritor. De maneira explícita, o movimento está vinculado à estrada. No seu primeiro livro de poemas, intitulado *Die innerwelt der außerwelt der innerwelt*, Handke, numa colagem um tanto dadaísta, copia todos os letreiros, com a fonte original e em alemão, do filme *Bonny e Clyde*, considerado como um dos primeiros e mais impactantes *road movies* da história do cinema (CORRIGAN, 1991). Não é por acaso que em *Chronick der laufenden Ereignisse* há várias sequências dentro do carro, uma tentativa mais explícita de cena de fuga e perseguição, assim como uma narrativa que engendra uma parataxe de sequências como se fosse uma viagem. Como numa fuga musical, a fuga, a deriva e as andanças, na obra cinematográfica de Handke, são motes e esquemas de

disposição caros ao desenvolvimento dramatúrgico. O movimento, aqui, não é tanto da imagem-movimento, dentro e entre os quadros, os *frame*s, mas de uma forma de observar o movimento, de acompanhar o desenlace do enredo, dos cenários, dos locais e das locações e nas formas como esses ritmos afetam os personagens[27].

Em *Chronik*, ainda, o *road movie* é captado e conotado pela referência a um olhar televisivo, sendo o movimento do falso filme contrastado com um olhar mais impaciente e menos atencioso ou concentrado, como seria o caso do telespectador. O movimento, aqui, não corresponde apenas à imagem-movimento, que ocorre dentro e entre os quadros, *frames*, mas também à forma como ele é observado, à forma como se acompanha o desenlace dos cenários, dos locais e das locações, e às formas como esses ritmos afetam os personagens O movimento interno do filme visto pela televisão estabelece um contraponto com o movimento de um olhar, do espectador, mais afoito, mais cotidiano e, de forma paradoxal, tomado por um tédio latente. Em *Chronik*, muitos dos *tableaux-vivants*, contrapostos à trilha sonora de Mahler e Wagner, por exemplo, visam estabelecer um instante de olhar que não é o televisivo para, em seguida, voltar à banalidade superficial – e sem cunhos valorativos[28] – da crônica da imagem e do dia a dia.

Mais do que presentes em um filme de sua autoria, esses desassossegos reverberam entre peças, livros, novelas e narrativas desse jovem escritor austríaco. De forma quase acintosa, *O medo do goleiro diante do pênalti*, segundo romance de Handke, é cheio desses movimentos cinematográficos, de frases fílmicas e, como já abordamos, de uma reflexão bastante peculiar sobre a química do leitor-espectador. Tipicamente kafkiana, a primeira frase do livro engendra um movimento interno à narrativa e externo ao personagem. Joseph Bloch, um mecânico e ex-goleiro famoso, ao ser dispensado do trabalho, pega um táxi, anda pela cidade, vai até o mercado central. Era um belo dia de outubro, Bloch come uma salsicha e entra num cinema. Tudo que ele vê no filme aborrece-o. Ainda assim, é dentro do cinema que ele respira, aliviado. Veloz e dinâmico, o movimento, no livro, ocorre sempre em tempo presente e raramente ancora-se num retrospecto, o que o afasta, assim, de um paradigma mimético. Simula-se um automatismo da escrita e, discretamente, a narrativa nunca

---

[27] É interessante observar o caso da peça *Die Stunde das wir nichts von einander wußten*, na qual o espectador parece estar sentado diante de uma praça que oferece imagens cinematográficas ou televisivas. No caso da obra teatral de Handke o movimento busca, sobretudo, uma imaginação do olhar do espectador que, ao enquadrar, de forma forçosamente centrípeta, permite fugas do olhar, que sempre interpela o espectador para um "fora do quadro".

[28] Nessa relação mais irônica com a televisão vale a pena contrastar, por exemplo, a interpretação central que essa mídia exerce nas reflexões de Guy Debord para o livro e o filme *A sociedade do espetáculo*. Diferentemente dessas concepções marxistas, Handke parece perguntar-se sobre as possibilidades reais de espetáculo e dramaturgia dentro dessa mídia à época emergente.

mencionará ou especulará o motivo da demissão de Bloch. Tampouco fará uma reflexão sobre os impactos psicológicos desse fato e de tal acontecimento. Há apenas um agora – o do personagem – sobreposto a outro agora – o do leitor-espectador.

Contudo, Bloch anda, caminha, desloca-se. Dorme em hotéis e pousadas, anda de trem, de bonde, de táxi, a pé, de carro. Não se sabe aonde ele vai nem porque ele se movimenta. A demissão joga-o no mundo, e, como uma fuga vã, ele dispara uma outra fuga, encadeada, interna e externa (pois do narrador), que engendra tão somente um afã de fuga. Subitamente, sem explicação ou motivação alguma ele mata uma bilhiteira. Mesmo esse assassinato, sem sobressalto, não conota uma razão aparente. A fuga não é somente uma parataxe, mas a transposição direta da *schemata* de um *road movie* que engendra algo próximo a um *road book*. Paralelamente, sabe-se que Bloch apresenta traços esquizofrênicos[29], os quais, mais do que uma justificativa para o crime cometido, oferecem uma visão literária do mundo, na qual os sentidos, as sensações e as imagens são aguçados. Interno à narrativa e externo ao personagem, o movimento instala uma forma de olhar e de perceber o mundo na qual há uma disjunção entre as imagens e os símbolos, a leitura do mundo e a visão do mundo. É a intensidade da percepção do Bloch esquizofrênico que Handke almeja compartilhar.

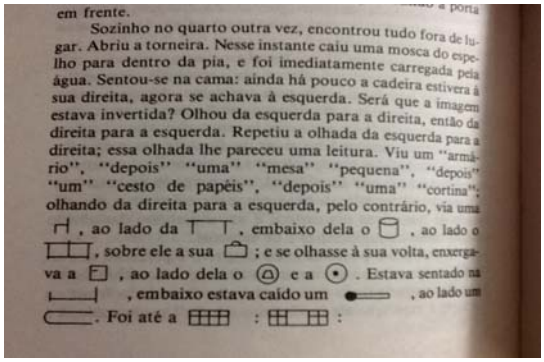
> Literalmente, tudo que via era estranho. As imagens não ocorriam naturalmente, mas assim como se tivessem sido expressamente produzidas para quem as está vendo. Tinham alguma serventia. Quando alguém as avistava, literalmente saltavam aos olhos da pessoa. ‘Como pontos de exclamação’, pensou Bloch. Feito comandos! Quando fechava os olhos e depois de algum tempo os tornava a abrir, tudo lhe parecia literalmente transformado. Os detalhes que se viam pareciam cintilar e tremer nos seus contornos. (HANDKE, 1988, p.79).

Juntamente à sua esquizofrenia, é o “pé na estrada” que impulsiona Bloch a esse estranhamento do mundo. De alguma forma, as imagens saltam da página, e as páginas voltam às imagens, num jogo tão esquizofrênico quanto fronteiriço, como se Bloch – e o leitor-espectador – devesse desaprender a ler para reaprender a ver. Num dos trechos mais famosos do romance, o alfabeto transmuta-se em desenhos, como se o ponto de vista do personagem passasse a ver as coisas sem conceitos, numa visão direta entre o objeto e o olhar, uma visão hipotética, especulativa. Nesse trajeto, Bloch pergunta-se: “*Será que a imagem estava invertida*?” Ele está num quarto e começa a reparar, de maneira mais detalhada nos objetos, na sua disposição. Seu olhar acontece como se fosse uma leitura. Ele olha um guarda-roupa, uma pequena mesa e repete, tal como se seu olhar se transformasse no movimento

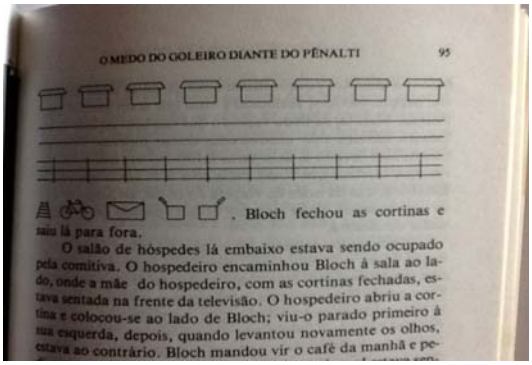
---

[29] Sobre as relações entre infortúnio, esquizofrenia e literatura austríaca, ver as interpretações de (SEBALD, 1985).

panorâmico de uma câmera: vê da esquerda para a direta, no sentido inverso e, subitamente, os objetos, como palavras que remetem às coisas, passam a ser desenhos e símbolos que remetem às palavras. O interessante, do movimento do olhar, é como Bloch encaminha-se para a janela. Observa o que está lá fora: trilhos de trem; um trem que passa; uma bicicleta; um carteiro; uma caixa postal[30].


em frente.

Sozinho no quarto outra vez, encontrou tudo fora de lugar. Abriu a torneira. Nesse instante caiu uma mosca do espelho para dentro da pia, e foi imediatamente carregada pela água. Sentou-se na cama: ainda há pouco a cadeira estivera à sua direita, agora se achava à esquerda. Será que a imagem estava invertida? Olhou da esquerda para a direita, então da direita para a esquerda. Repetiu a olhada da esquerda para a direita; essa olhada lhe pareceu uma leitura. Viu um "armário", "depois" "uma" "mesa" "pequena", "depois" "um" "cesto de papéis", "depois" "uma" "cortina"; olhando da direita para a esquerda, pelo contrário, via uma , ao lado da , embaixo dela o , ao lado o , sobre ele a sua ; e se olhasse à sua volta, enxergava a , ao lado dela o e a . Estava sentado na , embaixo estava caído um , ao lado um . Foi até a :


O MEDO DO GOLEIRO DIANTE DO PÊNALTI 95

. Bloch fechou as cortinas e saiu lá para fora.

O salão de hóspedes lá embaixo estava sendo ocupado pela comitiva. O hospedeiro encaminhou Bloch à sala ao lado, onde a mãe do hospedeiro, com as cortinas fechadas, estava sentada na frente da televisão. O hospedeiro abriu a cortina e colocou-se ao lado de Bloch; viu-o parado primeiro à sua esquerda, depois, quando levantou novamente os olhos, estava ao contrário. Bloch mandou vir o café da manhã e pe-

Fotos dos desenhos de Bloch (ou do narrador) na edição brasileira de *O medo do goleiro diante do pênalti*.

De forma aguda, esse trecho revela uma intrínseca dinâmica entre a frase fílmica e o movimento. Não exageramos ao afirmar que há a transformação de um olhar literário para um olhar cinematográfico, e, nesse trânsito, a alteridade, o olhar do outro, é que fagocita o sujeito. É como se a fronteira entre o leitor e o espectador – encarado sobre esse ponto de vista dramatúrgico de um personagem esquizofrênico – já não fosse apenas tênue, mas, também, transparente, imperceptível. Paralelamente – e alcançando o terceiro vértice da nossa argumentação, *O medo do goleiro diante do pênalti* revela-se como um romance extremamente vinculado ao espectador-leitor. De um lado, o trecho final do romance mostra Bloch como um ex-goleiro e um atual espectador do jogo – em um agora que se sobrepõe a outro agora –, compartilhando com um outro espectador, na mesma situação, os detalhes sobre o jogo. Ele convida para uma mudança de olhar: para deixar de acompanhar a bola e os atacantes e passar a acompanhar o goleiro, que ninguém vê, que poucos observam, já que toda a atenção concentra-se no movimento da bola. Nos últimos parágrafos, um pênalti é marcado pelo juiz. Bloch dá uma dica: fala que o movimento do ombro do atacante prenuncia o canto que ele chutará. Trata-se de um truque de olhar: uma forma de observar; ou melhor, de captar o olhar do atacante. O pênalti é batido: a bola para, estática, na mão do goleiro – e essa imagem, suspensa, transforma-se na última frase do romance.

---

[30] É interessante perceber como essa ênfase numa imagem-escrita coliga, de forma inesperada, essa fase de Handke com o conceito de *Ding-Bild-Schrift* (Coisa-Imagem-Escrita), que ele desenvolve no seu ensaio sobre Cézanne. Ver (HANDKE, 1985).

Com essa dinâmica, Handke duplica o olhar do leitor e do espectador. Isso se traduz nos trejeitos da narrativa que gruda em Bloch, como o ex-goleiro que observa o goleiro em ato, ou o assassino esquizofrênico que, enquanto foge da polícia, vê um jogo de futebol. Desconexo, Bloch observa o mundo como se o lesse, e vê, e lê os fatos como imagens instantâneas. Imediato e conciso, o olhar de Bloch conduz o leitor a criar seu próprio movimento de visualização e imaginação e, se isso é um tanto comum em cada romance, em *O medo do goleiro diante do pênalti* é essa dinâmica de visualização – entre a palavra e a imagem – e por dentro da frase fílmica que se transforma no próprio mote do romance. Por isso, cada frase curta gera uma imagem sobreposta a outra que, numa parataxe, não é mais importante que a anterior nem à próxima, como se víssemos um filme que é um filme que é um filme.

O lugar do leitor está anunciado desde o título: ele está diante do goleiro, como se estivesse diante de uma descrição fílmica e o fato de estar diante, como um espectador de cinema, é também o convite para uma forma de visualização pela palavra. Prenhe de entre-lugares e friccionando tradições diversas Peter Handke, nessa primeira fase da sua vasta obra, enfatiza a *presença* como uma força estética transversal[31]. Há, primeiramente, o aproveitamento da presença teatral, corpórea, e da copresença experimentada entre o palco e a plateia. Paralelamente, Handke também explora o instante da presença imagética cara às engrenagens cinematográficas, onde a presença emerge durante a projeção, no espaço que separa a luz da tela. *O medo do goleiro diante do pênalti* mescla ambas as formas de presença e é nessa química que Handke suscita parte da mágica do leitor-espectador, na qual se valoriza o instante físico do encontro entre o leitor e o texto – que seria como um agora, um agora, um agora – e, simultaneamente, a imagem projeta-se, surge, numa figuração similar à projeção cinematográfica. Sugerida, a imagem trata o leitor como um espectador; quando vista, a imagem convida o espectador a uma leitura.

O movimento, portanto, é interno e esquivo a qualquer teleologia. O movimento: uma rota, aberta, para uma transformação não catártica. Um deslize pela química da imagem até atingir os olhos do leitor. Como um convite, aberto, a um processo de transformação, amplo e sem fim, o movimento não possui meta; é, por natureza, errático. Essa preocupação com o movimento, intimamente vinculado à frase fílmica, leva Handke a escrever o roteiro de *Movimento em falso (Falsche Bewegung),* que é uma livre adaptação de *O ano de*

---

[31] Ver (Gumbrecht, 2010). Vale lembrar que aqui, como na segunda parte da obra de Handke, há um encontro maior entre a produção da presença segundo Heidegger. Aqui, nessas primeiras experimentações, a presença coliga-se com o debate sobre o descentramento e o fatiamento do sujeito no mundo.

aprendizagem de Wilhelm Meister. Curiosamente, Handke preferiu escrever diretamente um roteiro cinematográfico[32], em vez de passar por uma adaptação romanesca para em seguida alcançar o filme. Como se preferisse encontrar a frase fílmica e o movimento do personagem durante a escrita, como se preferisse visualizar as suas frases tais como elas ocorreriam, dentro de um filme. De forma direta, essa aproximação de Handke com *O ano de aprendizagem de Wilhelm Meister* revela como a tradição narrativa do *Bildungsroman* estava próxima de suas inquietações.

Bildungsromane são obras que incitam personagem e leitor a movimentações. Há um deslocamento externo, do corpo no espaço, e uma introspecção do protagonista, do sujeito num tempo histórico, ou numa cronologia geológica, biológica e psicológica. Não por acaso, o aprendizado prático de Wilhelm, ainda no romance de Goethe, eclode no decorrer de uma viagem. No tempo de uma trajetória, portanto, entre a partida, o percurso e num ciclo sem regresso, Wilhelm conhece lugares, pessoas e experimenta situações que o conduzem ao aprendizado. Direta ou indiretamente, romances de formação estão ligados a experiências dos indivíduos, personagens e sujeitos.

Cenas de *Movimento em falso* (1975), de Wim Wenders e roteiro de Peter Handke

Nessas obras, a significação da estrada ganha uma dimensão destacada, perto do que era para o *Bildungsroman*. Os personagens estão diretamente atrelados a máquinas: carros, motos, ou qualquer motor movido a gasolina que seja descendente dos trens do século XIX (CORRIGAN, 1991, p.144,). Curiosamente, as câmeras adotam a perspectiva das máquinas: filma-se o movimento dos carros e dos sujeitos na estrada. Filmes como *Bonnie e Clyde* (1967), *Easy rider* (1969) ou *Badlands* (1973), por exemplo, enfatizam o fascínio dos seus personagens com os carros. Há, nessas construções dramatúrgicas, uma identificação entre o carro e o personagem que torna cristalina uma projeção característica de uma sociedade de consumo que se situaria num limiar entre a era industrial e a pós-industrial. Juntamente a uma estrutura de *Bildungsroman*, o roteiro (e o filme) *Movimento em Falso* instaura um *road*

[32] Handke manda uma primeira versão do roteiro a Siegfried Unseld, quando estava passando uma temporada em Veneza. Ver a correspondência de ambos em (HANDKE, 2012).

movie em sua narrativa. Evoca-se, com essa dinâmica, uma experiência singular do sujeito moderno, de novas formações, que reivindicam outras formas de escrita, de dramaturgia e relação estética com o mundo. No entanto, durante todo o roteiro, Wilhelm pergunta-se sobre o papel da escrita no mundo contemporâneo, como se ele mesmo, no movimento da sua fuga, dos seus refúgios e dos seus encontros, forjasse a percepção e a sublimação da sua crise de identidade.

> Em nome da autoestima, nascida do desejo impetuoso de autorrealização – mesmo que à revelia de todas as normas burguesas –, os personagens wenderianos [e também de Handke] desligam-se do território natal, que não lhes permite a plena realização de si mesmos. (BUCHKA, 1987 p. 41)

Mais do que físico, o território também alude ao chão, no qual se erguem as linguagens; assim, sair, partir, arriscar-se e abandonar os territórios natais também passaria por uma vontade de jogar-se dentro de outras linguagens. Essa tensão de duas dinâmicas distintas de formação, entre a escrita e a câmera, parece sintetizada na forma como Handke retratou o protagonista no roteiro *Falsche Bewegung*. Seu Wilhelm Meister não quer mais ser o homem de teatro, como sonhava o protagonista de Goethe. Tampouco, numa passagem que seria óbvia e direta demais, pretende ser um cineasta ou um "homem de cinema". O Wilhelm de *Movimento em Falso* sonha em escrever, mas não sabe o que escrever nem como escreveria. Não se trata de um "bloqueio criativo" nem de uma musa fugidia, motes clássicos nos filmes que envolvem escritores e roteiristas[33], mas de um completo deslocamento do sentido da escrita frente ao mundo objetivo que o cerca, frente aos objetos e a novas experiências. Como se a escrita não gerasse mais uma plenitude e nem fosse mais suficiente, em comparação com outrora, para a formação do indivíduo. Ainda assim, ainda que insuficiente, errático e incompleto, o gesto da escrita seria necessário.

> Com *Movimento em Falso*, desfaz-se o sonho de chegar a uma identidade unicamente através da escrita. Isto não quer dizer que a promessa da arte de esboçar um mundo melhor, onde finalmente se possa viver sem alienação, esteja arquivada, excluída de uma vez por todas. Significa apenas que ela não pode se cumprir no estado em que as coisas se encontram. (BUCHKA, 1987, p.88).

Trata-se, portanto, de uma tensão entre as coisas vistas, num presente imediato e impossível de ser narrado, e as lembranças, ou o isolamento, que seriam modos específicos de representar o mundo por meio da escrita. Não por acaso, o roteiro publicado por Peter Handke sugere um final que representa bem essa ideia – e sintomaticamente está ausente no filme,

---

[33] Nessa celeuma entre crise criativa e escrita de roteiro vale a pena lembrar aqui *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, no qual o roteirista Joe Gillis (William Holden) acaba sucumbindo à sua crise e aos demais infortúnios que estão ao seu redor.

pois modificado por Wenders. Ao se despedir de Therese e voltar a viajar sozinho, Wilhelm decide partir ao Zugspitze, um dos cumes da Alemanha, onde sua figura projeta-se rumo a um horizonte e a uma paisagem erma, cercada de neve, a qual aponta para um abismo, um penhasco, um novo e incerto rumo. No roteiro de Peter Handke, indicam-se sons de máquinas de escrever, para esta mesma cena, que se justapõem à imagem (HANDKE, 1975, p.81). O momento também é de uma tempestade, é mais afoito, mais agitado e nebuloso do que tal como está no filme. É como se essa tensão entre a formação individual, a imagem e a escrita criasse um momento e um sentido únicos. Como se o impasse da formação de Wilhelm também perpassasse por uma dialética sem síntese entre a palavra e a imagem, a literatura e o cinema, a formação clássica e a contemporânea. Sintomaticamente, esse Wilhelm Meister de Peter Handke não hesita entre o teatro e o mundo dos negócios, mas quer ser um escritor que, ao final – do roteiro e do filme – acaba, no clímax da sua formação, inscrevendo o mundo diante de uma câmera ou, passando, de fato, a transpor as linhas que separam a filmagem da escrita.

3.4. *Ekphrasis* entre o cinema e o romance

Se há um ritmo e uma alternância entre frase e imagem também há *ekphrasis*? Seriam os movimentos e a frase fílmica formas de urdir a *ekphrasis* dentro de um jogo de poética, *diegesis* e *mímesis*? Complexas, essas questões conduzem a uma digressão, perigosa, sedutora, necessária, assim como o cotejamento de outras obras de Peter Handke. Direta ou indiretamente, a frase fílmica reverbera, entre outras, formulações de poéticas dramatúrgicas mais modernas e, diante desse cenário, torna-se importante um contraste entre as experimentações de Handke – que comumente situam-se entre linguagens e mídias – e algumas concepções mais recentes, ora centradas no teatro, ora abrangendo a arte contemporânea.

A primeira formulação que chama a atenção remete a Diderot e à sua concepção de imagem e *tableaux* no drama. Para o filósofo e dramaturgo francês a imagem dramática deveria ocorrer como uma síntese de uma ação, contrastando sempre, em termos de enredo, com a situação precedente. A imaginação, na acepção dramática de Diderot, funcionaria como "a faculdade de recordar imagens" (DIDEROT: p.68) e, nessa lida, a visualização dramática, o quadro e o *tableaux* atuariam de forma sintética, pois estão diretamente atrelados a um sentido, a um, quem sabe, afeto. Ora, a proposição imagética (e sem drama) de Handke encadeia imagens num tempo presente e que devem funcionar sem sentido, pois, seguindo a

argumentação no ensaio *Für das Straßentheater gegen die Straßentheater* (Por e contra o teatro de rua) quanto mais uma ação vier preenchida por um sentido prévio menos ela suscitará um jogo de significados possíveis, aberto, que encadeie mais sugestões de imagens que aludem a significados[34]. É por meio dessa proporção inversa, portanto, que a imagem não reforça um sentido, mas um jogo com o espectador, convidando-o a buscar mais sensações porosas, dinâmicas, em movimento, que significações imaginárias.

Por outro lado, as consequências da frase fílmica em Handke acabam por aproximá-lo, e bastante, às formulações do corpo do texto que Derrida retira da sua leitura dos ensaios de Artaud. Material e enfaticamente presencial, o texto não se situa antes ou depois da cena, mas entre ela, dentro, no meio, sem a possibilidade de desvendar, pela decifração hermenêutica, um sentido além ou anterior à cena. Se o Handke dramaturgo tece um texto, ele nega a arquitetura de um arquitexto, para deixá-lo fluindo nos jogos de imaginação do espectador. No entanto, não há aposta no corpo, ou "na carne da cena", como faz Artaud, e sim nas formulações de frases fílmicas encadeadas por jogos de linguagem.

Numa das decorrências do que Jacques Rancière chama como a grande parataxe, emerge, curiosamente, uma frase imagética que é transversal a diversas linguagens, pronta a uma operação conceitual que visa tanto estabelecer e lidar com essa grande parataxe como também propor rupturas. O interessante da concepção de Rancière é como ela incorpora inquietações não representativas que atuam na superfície, na ordem do sensível, mas que também não repousam necessariamente nem na imagem ou tampouco no dizível, na palavra. Transversal, esse estilo de frase imagética seria uma tendência da arte contemporânea:

> "A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem eu compreendo a união de duas funções à definir esteticamente; ou seja, pela maneira como elas desvinculam a relação representativa do texto à imagem […]. A imagem, ela, torna-se a força ativa, disruptiva, do salto, esse da mudança de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções. Ela é a unidade que duplica a força caótica da grande parataxe em força de frase, de continuidade e força de ruptura. Como frase, ela acolhe a força da parataxe repousando diante da sua explosão esquizofrênica. Como imagem ela repousa da sua força disruptiva, o grande sono da exaustão ou o grande êxtase comunitário dos corpos. A frase-imagem retém a força da grande parataxe e se opõe a isso que ela perde dentro da esquizofrenia ou dentro do consenso." (RANCIÈRE, 2005, p.56, tradução nossa)

Há, por outro lado, um possível resquício platônico na forma como a frase-imagem de Rancière atua. A ênfase na operação conceitual dessas frases-imagens levaria mais a um novo

---

[34] "Pode-se afirmar que quanto mais óbvio torna-se um método então ele mesmo vira menos necessário, como se fosse preciso remeter ao passado para obter sentido. Quanto mais óbvio o jogo, menos significados ele obtém para ser virtuoso. Um jogo óbvio mostra a utopia e adquire, por ela, seu sentido. Um jogo sem obviedades precisa esvaziar os seus significados. O público precisa retirar os significados e o jogo torna-se e é sem sentido: o teatro de rua, como ele agora age, age desprovido de sentidos." (HANDKE, 1971, p.59, tradução nossa)

esforço de decifração do que a uma percepção, em estado cristalino, do acontecimento estético; como se a frase fosse o fio condutor – ou mesmo a mídia – que possibilitasse o sujeito a alcançar os conceitos. Embora aglutinada ao sensível, a frase-imagem conduziria – o espectador e o intérprete (ou o filósofo) – a desvendar ideias preanunciadas, que, por sua vez, estimulariam uma política da estética. Em última instância, a frase-imagem se revelaria como a manifestação de ideias, que ainda que estéticas e sensíveis, seriam transpostas, pela obra, e se comunicariam, atuariam, interagiriam, mas levariam, novamente, a um fluxo de conceitos. Junto com Rancière nos encontraríamos diante de uma prática de escrita que ocorre antes e depois da cena, da obra. Junto com a frase fílmica de Handke, num contraste, a escrita instala-se durante e é esse tempo da duração, imprevisível e intrinsecamente caótica, que há uma tentativa de não gerar uma arquitetura prévia de significados e esvaziar – pela anulação de sentidos – as intenções de uma estética da política. É por meio de jogos de linguagem, que o encadeamento dessas frases fílmicas cria uma parataxe, uma sobreposição que se mantém tensa e sugere, sem delimitar, posteriormente, os jogos e as possibilidades de significado. As rupturas das frases fílmicas de Handke são prioritariamente éticas e desvendam outra relação, mais mística e misteriosa, com o leitor e o espectador.

Como se percebe, o movimento, na prosa e nas frases fílmicas de Handke, é mais do que errático; é uma forma de transitar e de criar trânsitos entre a palavra e a imagem, uma maneira de transcender fronteiras. Em 1972, Handke publica *Breve carta para um longo adeus*, no qual é narrada a viagem de um personagem pelos Estados Unidos. Nessa época, Handke estava influenciado pela atmosfera pictórica de Edward Hooper[35], que realça o indivíduo isolado no meio das luzes e das experiências estéticas das cidades norte-americanas. Handke, assim, acaba por criar um misto de falsa novela policial com meio romance de formação, no qual as imagens, a fotografia, os *outdoors* e as notícias de rádio encadeiam as principais sensações captadas pelo protagonista viajante. Na linha seguida pela nossa argumentação, vale a pena ressaltar um trecho desse romance, no qual o narrador entra num cinema e vai assistir a *Young Mr. Lincoln*, de John Ford, um filme que conta a formação de Abraham Lincoln, quando ele ainda era um jovem e desconhecido advogado. A narrativa de Handke nos conduz à própria sessão de cinema e para além dela. Nesse recorte, vale a pena seguir as suas próprias palavras:

---

[35] Nesse instante, é importante frisar como essa influência de Hopper migra, posteriormente, para filmes como Paris Texas, de Wim Wenders.

> "A mãe dos dois testemunhara a luta, de um carroção de lona, mas não queria dizer qual dos seus filhos era o assassino. Tinham tentado linchar os dois, mas Lincoln os impedira, lembrando a multidão embriagada, em voz baixa, do que eram, do que poderiam se tornar e do que tinham esquecido. Essa cena, ele parado na escada de madeira diante da prisão, com um pedaço de pau nos braços, ameaçadoramente, não deixava possibilidade de reagir, e durou até se ver que não só os bêbados, mas os atores que representavam os bêbados, escutavam cada vez mais atentamente as palavras de Lincoln, e depois, modificados para sempre, saíam de cena; e sentia-se ao redor, no cinema, os espectadores respirando diferente, e animando-se novamente" (HANDKE, 1985 p.159)

Esse trecho é claramente um instante passageiro, fugaz e transitório de uma *ekphrasis*, no seu sentido mais clássico e tradicional, na qual se descreve não uma pintura, mas uma cena cinematográfica tal como se uma pintura fosse. Ao descrever esse instante central no filme de Ford, Handke tenta compartilhar não apenas a cena, mas o próprio momento em que a cena foi experimentada; não apenas a sua experiência, mas a própria sensação dos atores, entre os personagens e a vivência da cena. Como se o quadro da cena, a moldura feita pelo próprio cinema, o *tableux-vivant* daquele instante, fosse congelado pelo gesto literário da *ekphrasis*. Embora fundamentada na clássica descrição verbal de uma imagem, essa e*kphrasis* salienta um ponto de vista, um olhar e uma forma de experimentação importante para o autor, o narrador ou o personagem. Trata-se, talvez, de uma *ekphrasis* intimamente relacionada ao que Heffernan denomina literatura pós-moderna, na qual a experiência do olhar é central para realizar o trânsito entre as pinturas e a literatura[36].

> "Há algo novo na *ekphrasis* […]. A primeira poesia de *ekphrasis* representa o estado mental do poeta, ainda que de forma indireta. Apenas ocasionalmente o poeta diz, de forma mais explícita, o que ele sente sobre uma obra de arte […]. O poema de Ashbery faz de forma explícita o que toda *ekphrasis* requer e implica: a experiência do observador, a pressão dessa experiência no seu ou na sua interpretação da obra de arte." (HEFFERNAN, 2007, p.182-183, tradução nossa).

Seguindo a trajetória em *Breve carta para um longo adeus*, aquela mesma cena de *Young Mr. Lincoln* é literariamente ampliada e torna-se central na diluída narrativa de Handke. O filme de Ford permitiu ao protagonista do romance penetrar e descobrir uma essência da América[37]. Não por acaso, toda a trajetória do narrador culmina num encontro com o cineasta John Ford, onde uma figura real adentra a ficção. Indo, assim, além das molduras da descrição

---

[36] Nessa linha, é importante salientar o ensaio *Der Leherer der Saint-Victoire*, no qual Handke descreve o impacto do pintor Cézanne na sua trajetória como escritor, pois surge diante de uma aguda crise do seu ofício e da sua vocação. O interessante é que esse encontro de Handke com Cézanne é narrado menos num museu do que numa viagem em Aix-Provence, onde o pintor viveu e pintou por anos. Essa saída do museu para o espaço e o local é extremamente importante, pois estamos talvez mais distantes de uma *ekphrasis* desse "Museu de palavras", como ressaltado por Heffernan, do que de uma forma de trabalhar imagens e espaço mais próximo do programa estético da Land Art, com o qual, talvez, Peter Handke compartilhe algumas inquietações.

[37] Ver (Elsaesser, 1984).

de uma cena, por meio de cenas que circundam um filme, acabam-se sugerindo outras narrativas, outras imagens. O personagem de Handke guia-se pelas paisagens de Hopper e Ford, paisagens românticas e melancólicas, pois perdidas, dissipadas, e tenta, ainda assim, criar, nesse cenário que lhe escapa, as suas próprias imagens. Essa dinâmica pode ser bem percebida no trecho abaixo, no qual a força da presença de Ford parece ser a meta dessa descrição.

> Ele [John Ford] nos levou a seus aposentos e apontou para a pilha de roteiros de filmes que ainda lhe enviavam.
> – Entre eles há belas histórias, simples e claras. Precisamos dessas histórias. - Sua mulher estava parada atrás de nós, na porta; ele olhou para trás, para ela, que sorriu. A criada trouxe-lhe um café num caneco de alumínio e ele bebeu, cabeça erguida, tufos de pêlos brancos saindo das orelhas, a outra mão apoiada no quadril. Sua mulher aproximou-se e apontou as fotos na parede: numa delas, John Ford filmando, numa cadeira de diretor, em formato de X, no rosto uma máscara protetora contra picadas de abelhas. Ao lado dele, algumas pessoas, de pé ou sentadas, com as mesmas máscaras, a seus pés um cão de orelhas caídas; na outra foto, ele acabara o filme, ajoelhava-se sobre uma perna, segurava o tripé, os atores o rodeavam, cabeças inclinadas em sua direção, um com a mão na câmera como se a acariciasse.
> – Foi no dia em que terminamos *The Iron Horse* – disse John Ford. - Participou dele uma jovem atriz que chorava o tempo todo. Quando parava de chorar, limpávamos as lágrimas, aí ela se lembrava da sua dor e começava de novo.
> Ele olhou para a janela, seguimos seu olhar: vimos um colina coberta de relva e arbustos em flor; uma vereda levava em serpertinas até o cimo, rodeando a colina.
> - Não há veredas na América, só estradas – disse John Ford. - Mandei fazer essa vereda porque gosto de caminhar ao ar livre. (Handke, 1985, p.195-196).

Há, nessa passagem, o encaminhamento da narrativa para duas imagens bem sintomáticas. Handke, primeiramente, nos conduz para uma foto pendurada na parede, a qual remeteria a um momento em que Ford filmou *The iron horse* (1924), e o cineasta, ao perceber essa condução do olhar, narra um pouco os bastidores que circundaram aquele instante. Aos poucos, o trecho conduz para o olhar de Ford, que observa a paisagem, pela janela, e vê algo se mexendo lá fora, o que o leva à frase sobre as estradas dos Estados Unidos. No entanto, é por meio dessas imagens que Handke exerce uma força retórica e ficcional da presença de Ford, como se o seu índice real, como cineasta, esteta da imagem e das paisagens, estivesse atrelado à própria força da imagem de fazer ver, de fazer crer.

O final de *Die kurze Brief zum langen Abschied* remete a uma forma de aparição visual, fantasmática, que, na carreira literária de Peter Handke, será trabalhada com mais

minúcia na sua produção dos anos oitenta[38]. Nesse romance, portanto, temos um encontro entre a narrativa, a *diegesis* e a *ekphrasis*, quando a própria imagem, surge, autônoma, coloca-se em frente aos olhos do personagem e é, retoricamente, sugerida ao leitor. Essa preocupação em depurar e inserir a imagem por meio da própria *enárgeia* também seria uma forma de afastar-se da tradição mimética na literatura ocidental, já que se busca menos uma reprodução do que um instante de fabulação literário visual. Nesse sentido, o caminho de Handke oscila ora entre a negação da ilusão da imagem, ora numa preocupação em trazer algum efeito redentor e mesmo místico da experiência fenomenológica do olhar.

Em síntese, de forma peculiar, a obra dramatúrgica e literária de Peter Handke acaba compartilhando de inquietações e tradições distintas, que lidam, frontal ou sinuosamente, com o fenômeno da *ekphrasis*[39]. Seja pela recusa da imagem, seja pelo ato de retirar a palavra – como fazem a escultura e o grito mudo de Laocoonte, seja pelas metamorfoses do ouvinte em espectador, pelas pinturas de Hopper, pelos filmes de Ford ou ainda pelas paisagens dos seus ensaios e romances – as *ekphrasis* de Peter Handke buscam reavivar uma rota de transformação que combina a palavra, a oralidade e molduras visuais. São *flashs* de *ekphrasis* que pululam entre falas, frases, pinturas, filmes, espaços, paisagens, cidades. Trata-se, talvez, de um gesto programático, na sua feição de fábula, que projeta cenas nas telas que são as memórias individuais dos leitores, ouvintes e espectadores. Um ínfimo flerte com a *enárgeia* pela qual emerge um momento de visualização real, um instante de ficção.

Num passo adiante, constata-se que a *ekphrasis*, nessa primeira fase de Handke, é um gesto transversal da sua escrita que acaba coligando-se à frase fílmica, aos movimentos, à mágica do espectador. Indiferente às fronteiras das mídias e das tradições dos gêneros poéticos ou narrativos, a *ekphrasis* é o fio condutor de um movimento incessante, errático e que não possui nenhuma meta exata. Embora discreta e de forma latente, a *ekphrasis* permitirá a Handke deslocar a sua escrita, revê-la, formá-la enquanto se forma; permitirá que ele veja a si mesmo enquanto escreve; que ele, enquanto roteirista e cineasta, veja-se como escritor; que ele como escritor, perceba-se como um cinéfilo, um *moviegoer*, um sujeito que, diante da imagem cinematográfica, espelha-se e revigora uma tradição da oratória greco-

---

[38] Assim, num romance como *A repetição (Die Wiederholung)* temos a busca de Philip Kobal pela Eslovênia atrás do paradeiro de um irmão mais velho que foi morto durante a primeira guerra mundial. É novamente a partir da viagem, mas sobretudo numa relação de busca da imagem no e pelo espaço – da sua descrição geológica, da sua natureza, dos seus vestígios físicos – que o próprio narrador passa a rever, numa aparição literária e alucinatória, a presença imagética do irmão.

[39] O importante é perceber como algumas dessas imagens são potencialmente sugeridas a partir da relação com o espaço, tal como alguns dos exemplos das *ekphrasis* construídas por Tucídedes em sua prosa histórica. A objetividade da descrição, aqui, conduz para uma forma de despertar ficcional e imagético.

romana. Incerto, o tempo da formação projeta-se e desdobra-se como o instante da transformação.

3.5 Algumas metamorfoses: a *autopoiesis*, a autotradução

Como é comum em boa parte dos escritores contemporâneos, o ofício da tradução alinha-se, paralelamente, a projetos de redescoberta da escrita, seja em outras línguas, seja em outras linguagens. Sutilmente, o gesto de traduzir amplia-se, transforma-se numa nova modalidade da escrita, recôndita, durante um instante inflamável, que se situa num entre-lugar, fronteiriço: entre a leitura, a reescrita e a releitura. O Peter Handke tradutor certamente compartilha dessas inquietações. Como um constante colaborador da Suhrkamp ele elaborou versões de peças de Sófocles e Eurípedes, do grego antigo, de escritores franceses como Emmanuel Bove, René Char, Patrick Mondiano e Francis Ponge e do novelista norte-americano Walker Percy. De certa forma, trabalhar e escrever entre línguas e linguagens fez parte do seu processo criativo e do pulso da sua obra. A tradução, assim, se instalaria num lapso de distinções; como diferença, escreve enquanto inscreve-se; como escrita, acontece, escreve-se ao diferenciar-se.

De todas as traduções de Handke, vale a pena ressaltar o livro *The moviegoer* que, como o próprio escritor ressalta em textos e entrevistas, foi uma novela que nele provocou uma influência seminal. Walker Percy retrata o cotidiano de Binx Bolling um corretor de títulos (um stockbroker) que, para fugir do tédio da sua vida em New Orleans, frequenta o cinema de forma quase obsessiva. Essa característica intrínseca ao personagem está obviamente expressa desde o título, mas o protagonista afirma que quase sempre é feliz no cinema, mesmo quando vê um filme ruim (pg. 07). Bolling ainda comenta que, geralmente, as pessoas lembram-se, e comentam, de momentos inesquecíveis de viagens ou instantes genuínos no *Central Park*; ele, bem peculiar e seguro, lembra-se de trechos de filmes de John Ford ou da forma empolgante como Orson Welles aparece em *The Third Man*. O interessante dessa declaração é como ela coaduna uma tendência da cinefilia (que na etimologia seria mais próxima a uma relação de amizade com o cinema) com o ato do *Moviegoer*, que seria uma atitude mais banal, cotidiana, próxima ao entretenimento. Ir ao cinema deixa o protagonista feliz, mas é, sobretudo, um instante de pausa.

Ao comentar a sua tradução dessa novela, Peter Handke confessa que, assim como o protagonista, o cinema seria esse instante de um descanso mental, de um certo e específico refúgio da escrita. Reveladora, a frase de Handke desalinha-se numa constante relação entre o

cinema, a fuga, a transformação e o retorno à escrita. Como salientarei nas próximas linhas, seja como roteirista, seja como diretor, Handke sempre se lançou à aventura cinematográfica, imbuído dessas fases que passam do refúgio à autotradução; que oscilam entre a *autopoiesis*, de si mesmo como escritor que evidencia a materialidade da sua escrita, à transformação de si, como sujeito, como escriba. É entre esses movimentos, da escrita em estado evidente, enquanto ela ainda não é, mas torna-se, escrita, que a tradução projeta e compartilha uma relação afetiva do tradutor com a obra original. Mais: a tradução lança, adiante, numa rota que segue entre a (re)escrita e a leitura, uma salutar vontade de metamorfose. Mais do que uma forma (BENJAMIN, 2002), a tradução, seguindo os passos de Handke, seria uma *trans-forma*.

A relação de Peter Handke com o cinema, portanto, passa inevitavelmente pela tradução, como forma e transformação, ou pela autotradução que, nas idas e vindas entre o cinema e a literatura (entre essas fugas e esses refúgios) reivindica um fervor em tocar algo intraduzível, que está para além da linguagem. Como já vimos, essa tendência estaria inicialmente esboçada na sua aposta na frase fílmica, assim como na fusão entre régia e escrita fílmica experimentada em *Chronik der laufenden Ereignisse*. No entanto um olhar mais atento mostra como a cada fase ou ciclo da sua obra Handke lança-se entre um roteiro, um filme ou um romance para lidar, subjetivamente, com as suas próprias transformações e autotraduções. É assim, por exemplo, o caso do escritor que filma em *Falsche Bewegung*, obra que, sintomaticamente, também parte de uma adaptação e atualização bastante livres do *Bildungsroman* de Goethe. Em *A mulher canhota*, de 1978, Handke parte da novela para, em seguida, traduzi-la, roteirizá-la e filmá-la. O seu terceiro filme, *Das Mal des Todes* é, não por acaso, uma livre tradução e adaptação de *La Maladie de la Mort*, de Margueritte Duras, e, como veremos, o interessante do filme é como Handke torna evidente uma não separação ou hierarquia entre os dois atos, quando filmar é traduzir um acontecimento literário; ou quando traduzir transforma-se numa reescrita entre imagens cinematográficas e literárias. *A ausência (Die Abwesenheit)*, que até os dias atuais permanece como o seu último filme, foi criado primeiramente como um roteiro para, em seguida, obter uma versão romanesca. Por fim, como veremos no capítulo 06 desta tese, o roteiro de *Kali* passou, da mesma forma como *A mulher canhota*, primeiramente por uma novela para em seguida instalar-se como um roteiro – e, como ainda não foi filmado (e talvez nunca o seja), assim, nesse estado bruto e potencial, permanece.

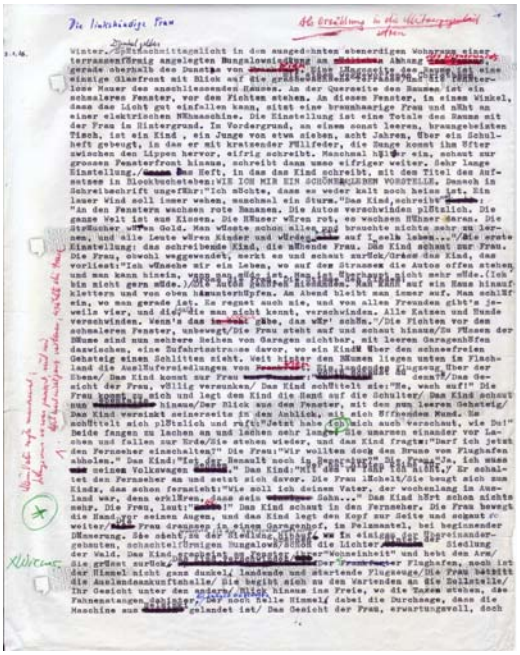


Foto da primeira página do roteiro de *A mulher canhota* (1976), de Peter Handke

> Inverno. Uma luz do entardecer espalha-se pelo chão de uma varanda situada próxima às paisagens dos bosques vienenses, por cima, a névoa de Viena. Uma grande parte do quarto é adornnada por uma entrada de vidro que dá vista para uma área graminada com uma árvore de natal / e o muro sem janelas da casa ao lado. Na lateral vê-se uma janela fina, na qual estão alguns objetos. Nesta janela, por um ângulo, uma máquina de costura. (HANDKE, Arquivo 04, tradução nossa).[40]

O trecho acima é a primeira versão do roteiro de *A mulher canhota*, escrito em nove de janeiro de 1976, e, nesse enfoque da tradução, esse roteiro, esse filme, é o primeiro que chama a atenção. Mariane (no filme interpretada por Edith Clever) é uma ex-tradutora e lá vive com o seu filho Stéphane – por isso, certamente, a máquina elétrica já surgiria logo na primeira frase do livro. Da passagem do roteiro ao filme também se muda a locação, e as filmagens acabaram ocorrendo nas redondezas de Paris, em Chaville, perto de onde hoje Handke mora. O seu tempo narrativo também foi alterado. O filme inicia-se não mais em pleno inverno, mas em março, quando o último sopro de inverno ainda persiste, mas que também, já tênue, anuncia a estação das flores. Calada, circunspecta e misteriosa, Mariane não pronuncia nenhuma palavra na noite em que seu marido (Bruno Ganz) retorna de uma viagem a negócios. Na manhã seguinte, contudo, ela confessa que teve uma iluminação, que quer e precisa se separar. Pede que ele vá embora, necessita ter um instante de solidão. No entanto, e de forma astuta, tanto o romance, como roteiro e o filme vão muito além de uma história sobre o fim de um relacionamento amoroso ou do desmembramento de uma forma de família

---

[40] Trecho inicial do roteiro de *A mulher canhota*, não publicado, mas pesquisado no *Österreischscher Literatur Archiv*, em Viena. Sobre os arquivos pesquisados e consultados ver ANEXO I.

mais tradicional. Handke quer retratar a transformação de Mariane.

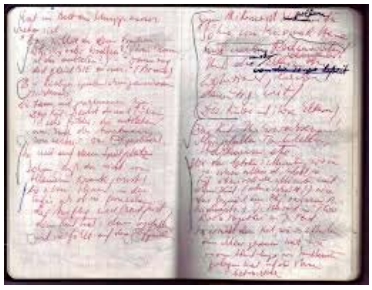
Letreiro no filme *A mulher canhota* (1978), Peter Handke.

> A mulher fecha a porta e permanece lá dentro. Barulho dos carros, que passam / A mulher vai até o guarda-roupa / e coloca a cabeça entre a jaqueta / O quarteirão ao entardecer / Na ponta, um parquinho de brinquedos e um balanço ainda movimenta-se, pendurado numa árvore, com seu amigo gordo, que sempre cai dele. Sobre a praça, um olho de TV. Ambos estão sozinhos / A TV ligada no bangalô: a imagem da TV mostra ambas as crianças no parquinho, caladas / As crianças fingem que brigam / É tarde no quarto de dormir. A criação e o seu filho estão sozinhos. Na mesa marrom a criança ainda come. A criança olha. Está tudo quieto. (HANDKE, arquivo 04, tradução nossa)

Ao separar-se do marido, a sua solidão é retratada, no filme, pelo silêncio que habita entre ela e seu filho. Seu primeiro ato, nessa jornada de superação, sua primeira decisão é voltar a traduzir[41]. Ela escreve uma carta a um editor que não vê há dez anos. Com rosas na mão e trazendo um vinho, o editor visita-a. Entrega-lhe um livro de Flaubert, para o qual ela, para regressar ao seu ofício antigo, deverá elaborar uma versão em alemão. Ela começa a ler, em voz alta, ela inicia sua lida (e luta) diária com as palavras que oscila, silenciosamente, entre os territórios das duas línguas. Insatisfeita, Marianne tampouco sabe como aproveitar o tempo livre com Stéphane, seu filho. Em uma das cenas mais curiosas, ela está, junto seu filho e um pequeno amigo dele, dentro de um cinema, vendo um filme antigo japonês, que bem poderia ter sido dirigido por Ozu ou Naruse. Marianne é uma estrangeira no seu cotidiano; uma estrangeira que precisa desse estranhamento para voltar a sentir-se sozinha e plena. Sutilmente, Handke retrata a tradução como uma busca pela língua de origem no meio desse cotidiano. Mais do que uma simples tradutora, Marianne, de origem alemã, vive há anos na França. Seu filho frequenta uma escola alemã e Marianne tem em um grupo de amigos, uma pequena comunidade alemã que vive na mesma cidade e na mesma condição que ela.

---

[41] Curiosamente, há outras duas protagonistas femininas, em filmes do cinema novo alemão, que são tradutoras. São eles: *O casamento de Maria Braun* (1979), de R.W. Fassbinder, e *Strohfeuer* (1972), de Volker Schlöndorf. Nesses filmes há uma ideia comum que enfatiza não apenas a profissão de tradutora como genuinamente feminina, mas, também um retrato (embora, friso, de um ponto de vista genuinamente masculino) que enfatiza a tradutora como um gesto de autonomia e liberdade do gênero.



Cenas de caderno de anotações para *A mulher canhota* (1978), Peter Handke.

Discretamente, o filme enfatiza essa diferença, de sons, linguagens e de territórios. A conversa pública, por exemplo, sempre transita entre as duas línguas e, assim, salienta-se, deliberadamente, o sotaque dos alemães ao falar francês, ou o som ambiente, da televisão, dos comentários das pessoas, das vozes nas ruas – o som estrangeiro está por todos os lados. Paralelamente, as cenas caseiras, mais íntimas – como, inclusive, os momentos que Marianne passa com seu filho, quando conversa com seu ex-marido ou encontra seu pai - são sempre diálogos, em alemão, que buscam ir fundo na língua materna para expressar sentimentos mais complexos. Contudo, pétrea como um rosto esculpido, Marianne permanece muda. Escuta, olha. Nada mais. Como se o ato de traduzir já estivesse pleno diante da sua presença corpórea, diante da língua que carrega e do seu estranhamento no tempo e no espaço. Em Marianne, a tradução ocorreria toda hora e seria, talvez, uma forma de transmitir a sua transição, íntima e pessoal, nessa forma de estar sozinha.

É durante a visita do seu pai que ela passa a pronunciar algo quando os dois estão diante de um mirante, amplo, durante um sol poente, e ao fundo, vê-se Paris. Ou melhor, Marianne não fala, ela apenas pergunta ao pai: “Você ainda escreve?”. Hesitante, o pai responde: diz que sim, às vezes. Em seguida, a segunda e última pergunta: “Você chora?”. No ímpeto, o pai responde que não, mas poucos instantes depois confessa que chorou, sim, uma vez no ano passado. Agudamente melancólico, o diálogo, ali, entre pai e filha é também uma reflexão sobre a condição da escrita: o isolamento, o silêncio, o olhar à paisagem. No entanto, a visita do pai reconforta Marianne. Os meses – como marcações do tempo sobre o tempo – passam mais rápido: abril, maio. Marianne passa a andar sozinha com o filho. Passeia no bosque, atravessa uma ponte, anda na rua ao som do violão da suíte N.º 1 de Bach. Ao entardecer, os dois, mãe e filho, comem uma castanha em frente à fogueira. Eles se abraçam – o único momento em que os dois tocam-se e que parecem, de fato, compartilhar um a vivência comum.

Cenas de *A mulher canhota* (1978), de Peter Handke

Entrementes, Marianne encontra um ator (interpretado pro Rüdiger Vökler) que está desempregado; nesse momento, sugere-se que, ali, brota um novo relacionamento, mais discreto. Na frase em que se conhecem, ocorre um pequeno choque quando suas mãos se encostam, e Marianne diz: "O frio sempre desperta essas correntes elétricas", como se o resguardo do inverno gerasse um acúmulo de energia dinâmico e afoito, por sua liberação, por sua troca. Harmônico, contudo, esse novo caso não impede que Marianne continue amiga do seu ex-marido, com quem se encontra numa cena seguinte, para comprar sapatos.

A mulher canhota é uma obra prenhe dessas sutilezas do cotidiano, dos pequenos atos e gestos do dia a dia. Numa das sequências finais, Marianne, em algo deliberadamente próximo a um *Deu ex machina*, chama todos os amigos e atores para uma silenciosa e discreta festa. Todos estão lá: apenas presentes, com interações pontuais, pequenas, sem grandes significações para o enredo. Num dos diálogos, Franziska pergunta a um desconhecido, primeiro em alemão, depois em francês: "qual é a sua arte?", e ele, enigmático, responde: "Olhar". Apenas olhar.

Nas últimas imagens, olham-se: ruas vazias. Uma lenta panorâmica, parecida com as dos filmes de Straub-Huillet, mostra a casa de Marianne, com três andares, uma árvore ao lado, um vendedor ambulante cuja voz preenche os espaços ermos. Flores coloridas passam pelo chão. Paris, ao fundo, numa paisagem urbana, que é tão presente como levemente longínqua. Um trem passa na estação vazia. O vento, despertado pela passagem do trem, ainda trêmula, balança a relva. Num outro plano, papéis voam: a água da chuva do dia anterior repousa numa poça. Numa passagem subterrânea dois meninos andam de mãos dadas, despedem-se, desenlaçam as mãos; um sai para o lado direito, outro para o esquerdo, ambos em sincronia. Surge um letreiro: "Sim, vocês já perceberam, que só há lugar para aquele que traz o lugar consigo". Estar num lugar talvez seja trazer um lugar consigo, no sentido, inclusive, de Heidegger, para quem a existência cria consigo a sua espacialidade, abre enquanto coloca-se no mundo. E o filme, assim, transforma-se, ele mesmo, no lugar da passagem, no local, recôndito, onde sequer a tradução, como instante volátil, é apreendida ou

traduzível.

Embora em *A mulher canhota*, a tradução situe-se entre a personagem e o tema do filme, como um mote à transformação, ela também reverbera, de forma mais discreta, nos gestos de escrita que vão do Handke romancista ao Handke cineasta. Durante a minha pesquisa no arquivo de literatura austríaca, em Viena, observei um fato interessante: o exemplar d'*A mulher canhota*, numa edição da Suhrkamp dos anos setenta, que Handke utilizou como referência à sua adaptação, estava cheio de pequenas anotações laterais, com números salientando parágrafos e cortando partes. Os números tentavam captar um tempo cinematográfico daquelas letras ou perceber, numa leitura que já não é mais a literária, a cadência e o ritmo das imagens possíveis. Os cortes e os riscos são evidências de uma consciência que aqueles trechos não são apropriados ao filme. Ali, no instante condensado entre a leitura, os riscos e a minutagem, encontra-se um escritor que já é um leitor da sua própria obra e, num passo adiante, um leitor que atualiza e busca os gestos, o ritmo, as imagens e palavras precisas para uma transformação da sua obra, já como um arquivo, para uma outra linguagem, cerceada por um terreno sensível muito distinto do original. Capta-se ali, não apenas o Handke tradutor, mas o escritor tradutor da sua própria obra; não apenas o roteirista que faz uma adaptação, mas um roteirista que traduzirá um romance, que ele mesmo escreveu, para as telas; enfim, não apenas um cineasta que se inscreve na *mise-en-scène*. A autotradução é uma rota, uma forma de revisar, renovar e reescrever; mais do que amparada por um teor reflexivo, a autotradução seria a evidência de uma aflição, obsessiva, de ir além daquilo que já está escrito, e a partir de uma delicada reconfiguração, redescobrir a escrita no instante em que ela está-sendo-escrita e, assim, escrever, escrever, escrever. Ao final do filme *A mulher canhota*, Marianne, sintomaticamente, não mais traduz, mas passa a escrever – e se esse é um dos poucos instantes em que a ouvimos, ela, ali, naquelas palavras, naquela voz, naquelas imagens, está inteira, transformada, plena.

É no sentido da emergência do novo, como um gesto incessante, que as relações, mais veladas, entre a autotradução e a *autopoiesis* são apreendidas. Mais do que transpor fronteiras, a passagem das páginas à tela parece compartilhar com o espectador tanto os aspectos dessa transformação de linguagens como os de uma estética dramatúrgica que prima por deixar evidente o instante em que ela acontece. Dentro de um amplo panorama da estética da performance, a *autopoiesis* salienta esse momento em que a atuação chama a atenção para si mesma, em que o ator é responsável pelas sensações dramáticas, mas também esse instante, em que a cena transforma-se em evidência de si mesma, precisa, para reverberar diretamente no espectador. A *autopoiesis* não articula ações vinculadas a um drama, mas o instante em que

a cena emerge e transfigura-se, entre o espectador e a plateia. Mais do que um ato reflexivo, de metateatro ou metalinguagem, a *autopoiesis* evidencia as situações em que corpos e presenças transfiguram-se em sensações plenas. Arriscamos uma síntese: a *autopoiesis* seria uma poética da transformação – evidente em si mesma, uma metamorfose cristalina, nula, não catártica.

> "A condição para uma permanente atenção, como ocorre nas encenação de surgomento e emergência, representam e pelo menos defendem feitos não-ordinários e excepcionais. A experiência, vinda dessa emergência e autopeosis, e da permissão de um feedback, corresponde, por outro lado, a muitas experiências do nosso dia a dia." (FISCHER-LICHTE, 2004, p.292, tradução nossa).

A *autopoiesis* estaria, portanto, lidando com uma forma de evidência da presença do processo cênico a qual, paradoxalmente, não almejaria obter uma reflexão sobre a linguagem, mas, apenas, reapresentá-la, reencená-la, distinta e discretamente. Ao transpor a *autopoiesis* do palco à prosa – e da prosa à tela – Handke joga luzes justamente nas instâncias da escrita, não, mais uma vez, como uma metalinguagem – que seria um discurso *sobre* a linguagem, mas convida o leitor e o espectador para, juntos, *pari passu*, minimizarem a distância entre a escrita e a leitura e, num processo de compartilhamento de sentidos, aberto, observarem a emergência que ocorre entre a filmagem e o 'trabalho do espectador'. A *autopoiesis* e a emergência salientam, assim, os pilares de uma escrita chamada de pós-dramática, na qual o instante da escrita, da leitura, da cena e da visibilidade adquire um fluxo vivo e pulsante entre os corpos, a mídia e a apreensão do evento. Não há um enredo, anterior; tampouco um significado, *a posteriori*, que impulsiona uma interpretação simbólica. Há, somente, o instante onde a escrita, a cena e a imagem acontecem.

Em *Das Mal des Todes* (1985)[42] a tradução é mais do que o tema central; ela transforma-se na rede transmissora da emergência do filme – da sua escrita – e dessa dramaturgia cadenciada por uma constante *autopoiesis*. Num passo além, e agudamente subjetivo, Peter Handke também evidencia a sua presença corpórea e poética e, assim, faz do ato de traduzir um gesto de lançar-se entre as redes da tradução. Como se sabe o filme é uma adaptação do livro *La Maladie de la mort*, de Marguerite Duras, no qual, num eu-lírico característico da escritora francesa, conta-se o início, o auge e o fim de uma paixão. Ao adaptar e literalmente traduzir Duras, Handke coloca-se – como tradutor, escritor cineasta (as três instâncias precisamente inseparáveis) – diante de um gesto de remediação da escrita. Não

---

[42] O filme está disponível *on line* no seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=9QyCWJa1tYY. Neste link encontram-se os primeiros dez minutos e o filme está dividido em seis partes. É falado em alemão e sem legendas.

é por acaso, portanto, que a primeira cena do filme *Das Mal des Todes* seja justamente uma mão – a própria mão do diretor-roteirista, do tradutor-escritor – que busca atualizar o título do francês para o alemão; que procura as várias possibilidades de palavras e relações semânticas ao título para, depois, ao riscar as seis opções encontradas, escolher a definitiva[43].

Curiosamente, a cena seguinte e a primeira do filme, após a escolha do título – que, como vimos, emerge e traduz-se junto ao espectador-leitor – é um rosto masculino esculpido na pedra, como se da escrita não apenas saltássemos à imagem, mas como se da escrita passássemos à inscrição, à escultura evocando a arte antiga que melhor lida com a estética da presença, com o contato e a emergência. Em contraste com a obra original, de Marguerite Duras, a adaptação e tradução de Handke invertem os pontos de vista. Do eu-lírico feminino passa-se ao masculino, e da voz poética de Handke entoa-se, física e midiaticamente, como um timbre que olha, observa, comenta e tenta apreender o andar da mulher entre a paisagem e a neve, dentro de casa, tecendo sempre um diálogo indireto, permeado pelo olhar, pelo distanciamento e pelo silêncio.

Mais do que um ato entre narrativa e gênero, a tradução aqui seria um gesto poético vinculado a musas distintas. Um instante que realçaria a diferença e o trajeto para um contato com a alteridade; onde o traduzir seria trazer para si o que está distante, trazer para perto o que é alheio. O curioso é que isso também ocorre em *A mulher canhota*, personagem tradutora, e, nessa linha, o ato de traduzir, para Handke, é permeado por um eu-lírico que tece esse duplo movimento: de um lado, lança-se sobre um olhar feminino; de outro, passa-se a observar esse olhar – lírico e narrativo – sobre o seu ponto de vista, precisamente masculino, subjetivo, que tenta revelar-se e escrever-se enquanto projeta-se no outro polo da alteridade. Traduzir, assim, revela-se como uma instância de toque e distância, de passagem e limite, de apreensão poética da alteridade.

A tradução e a *autopoiesis* são, no filme, constantemente permeados por um evidente erotismo. O ato de conhecer o outro – essa nova paixão – é também o instante de explorar o corpo, a fragrância, e os movimentos do corpo da mulher, do corpo da paixão. Se há, contudo, distância, esse ponto de vista, essa forma de olhar, não impede que haja um fluxo de sentimentos que transite entre a voz, a imagem, as figuras em movimento, os corpos e as mídias. A tradução transmuta-se, assim, na passagem por um toque impossível, entre Eros e

---

[43] De forma muito parecida com a primeira sequência de *Asas do desejo*, a cena inicia-se com uma mão empunhando um lápis e primeiro vê-se o título original, em francês: *La maladie de la mort*. Em seguida, logo embaixo, lê-se *Die Krankheit des Todes*, *Die Wunde des Todes*, *Die Krankheit Tod*, *Als ich in Sterben lag*, e, por último, finalmente, *Das Mal des Todes*. Num tempo de reflexão e decisão, a mão e o lápis riscam as cinco possibilidades anteriores e circula a final.

Tânatos, entre o êxtase e a morte. Todo o movimento do filme realçará os primeiros instantes de descoberta, plenitude do encontro e abandono. No entanto, as cenas são marcadamente individuais, eivadas por uma solidão constante, inescapável, que registra os corpos como pedras intransitivas e, ao final, a voz lírica pergunta-se: “como pode o sentimento despreender-se do amor?”.

Além de ser uma tradução *Das Mal des Todes* é o filme – e talvez o livro – mais passional, pessoal e entregue de Handke e, estando ele ciente desse tom, torna-se a sua obra que constantemente flerta com o perigo e o risco do piegas. A atriz é Marie Colbin, com quem, à época do filme, Handke era casado (HERWIG, 2011). O local da filmagem foi justamente a casa em que moravam em Salzburg e, assim, o filme é permeado por referências locais, materiais e afetivas que se projetam entre os corpos, os acontecimentos íntimos e a câmera. Na parte final, no instante da despedida, será o próprio Peter Handke, como corpo e imagem, quem declamará, diante de um lago, as falas finais, quando a ausência do outro permite que o sujeito – ele mesmo – revele-se. Quando o olhar erótico é interrompido, ou, morto no gozo da imagem, emerge, já abandonado, o corpo do sujeito, o outro lado da imagem do olhar que observava, afetado pelas sensações femininas. Mais do que ultrapassar as fronteiras entre vida e arte, Handke, durante o processo de filmagem, faz da tradução um mote constante que se dissemina entre a autoencenação, a *autopoiesis* e a emergência, e encadeia um fluxo sensório, uma escrita fílmica que se delineia no instante dessas passagens. É também nesse sentido que a *autopoiesis* revela-se como autotradução, no qual o sujeito escritor, ao olhar o encanto para com a sua musa, remedia a sua escrita, transforma-a, transformando simultaneamente a escrita do outro – do outro como o corpo da mulher que a escrita-tradução traz às telas – e é assim, volátil, que o filme se desmaterializa e inscreve-se, acontece, no instante da escrita.

Juntas, a *autopoiesis* e a autotradução convergem para uma estética da presença (GUMBRECHT, 2010). Tradução, escrita, voz, corpo e imagem alternam-se como polos de uma remediação constante, de um jogo entre presença e ausência, emergência e abandono que compõe, numa partitura delicada, a tessitura do filme. A voz de Handke, por exemplo, é visivelmente ausente durante a maior parte das cenas e apenas nos minutos finais revelará de onde emerge a fonte da sua enunciação. No entanto, é uma voz que, como um corpo vocal, interage, responde, pergunta, uma voz que penetra a cena, que parece tocar, eroticamente, o corpo da mulher com quem conversa. A voz também está entre a cena, junto à câmera, como uma instância que intermedia e traduz o olhar, e por interagir, faz dessas idas e voltas, tanto um ato de autotradução do sujeito narrador quanto um ato de sua remedição, uma voz que se

instala nas fronteiras entre a voz declamada, propositadamente oralizada, a voz literária de um sujeito oculto e a voz presente, que emerge, em cena, à beira do toque ao corpo da mulher desejada. A voz, e todas as demais instâncias estéticas, transitam entre o instante, o horizonte, à frente, e diante do limite da fronteira.

Cenas do filme *Das Mal des Todes* (1985), de Peter Handke

É dentro desse contexto que a *autopoiesis* e a autotradução conduzem-nos, novamente, aos aspectos mais ásperos das relações entre *ekphrasis* e as mídias. Nesses dois filmes analisados acima, Peter Handke instala-se, como um tradutor da sua própria obra, diante de uma transformação midiática que é vivida, interiormente, como se fosse um *ekphrasis*. No entanto, ao trazer de volta essa tradição greco-romana, do escritor como tradutor e do tradutor como um gesto de *ekphrasis*, Handke acaba, sintomaticamente, instalando-se num entre-lugar, no átrio que separa as linhas (românticas) do escritor dos séculos passados do escriba imerso na era das mídias. O diagnóstico é interessante. Como analisa Kittler no seu estudo da passagem do escritor romântico ao moderno, haveria, a partir de Nietzsche, o paulatino surgimento de um escritor que passa a expressar-se diretamente pela materialidade da escrita, o que o afastaria, assim, da posição ética romântica que considera a escrita como uma humilde e inspirada tradução das vozes da natureza (KITLLER, 2002)[44]. Por outro lado, e inspirado na interpretação dos sonhos de Freud, Kittler enfatiza o aspecto chamado de *Rebus*, segundo o qual a linguagem dos sonhos, por seu teor instantâneo e imediato, seria inapreensível. “Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bildschrift gegeben, deren Zeichen einezeln in der Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind”, diz Freud; ou seja, além de ser uma frase imagética, o sonho teria uma linguagem própria que, fechada em si como uma mídia, encerrada como um cosmos circunspecto, só poderia ser realmente apreendida e interpretada durante o sonho. O paradoxo é evidente: falar do sonho é elaborar uma outra teia de significados, algo mais drástico do que uma tradução ruim. Ou, seguindo adiante na argumentação de Kittler, falar do

[44] “O escritor ou é solitário ou não é nada: não há tradução, não há transcrição, não há interpretação (...)Escrever é a sua única materialidade. (KITTLER, 2003, p.220, tradução nossa).

sonho é sobrepor símbolos, fatos e linguagens que nunca estiveram no sonho “original” Para Kittler, esse paradoxo revelaria algo mais do que a distância que separa imagem – como um sonho puro – e palavra, como a sua tradução; o *rebus*, como Freud chama esse hiato, revelaria, numa analogia, a intraduzibilidade (*Unübesertzbarkeit*) de todas as mídias.

O dilema está posto: a (in)traduzibilidade das mídias seria uma forma de rejeitar, inclusive, o debate mais antigo da *paragone*. Uma mídia é uma mídia é uma mídia é uma mídia. Ponto: fim do paradoxo. No entanto, para Handke, e para os artistas que encaram esse mesmo *rebus* com veemência e paixão, tal dilema não é resolvido de forma teórica, abstrata ou previamente conceitual; mas sim vivido no cotidiano da prática artística. Vale lembrar, nesse instante, das três relações possíveis frente à *ekphrasis* que Mitchell propõe, tal como a crença, o ceticismo e a indiferença (MITCHELL,1994). Talvez a postura estética de Handke não se encaixe em nenhum das três possibilidades, já que, embora mais próximo da crença, ele sabe dos riscos, das perdas e das alterações que as traduções – quer literárias, quer midiáticas – implementam. Ciente dessas tensões, sem sínteses possíveis, Handke instala-se na fronteira: reitera a materialidade da escrita, intraduzível, mas lança-se, ele mesmo, como escritor, entre gestos constantes de tradução de si mesmo, do sujeito escritor, e de emergência de escrita, enquanto tradução de mídias, durante a sua inscrição e antes de já ter sido escrita. Transformando-se, auto-traduzindo-se, a escrita ilumina-se; passa a existir.

> Após um período de transição em que fiquei mudo, eu me tornei este que você conhece: tudo, menos escrever algo próprio! Não transpor o limiar! Permanecer no átrio! Posso, enfim, ser o coadjuvante em vez de, tal como outrora, ser o solista e só assim, na condição de um coautor, posso, afinal, triunfar! Só no traduzir – um texto confiável – eu desfruto de minha presença de espírito e me sinto inteligente [...]. Tradutor que sou, e nada mais além disto, sem segundas intenções, sou plenamente o que sou; devo permanecer fiel aos acontecimentos atuais; ao passo que, antes, com frequência, me sentia um traidor. O traduzir me conduz a uma paz mais profunda (HANDKE, 1993, p.70-71).

Mais claro e delineado na segunda parte da sua obra, o dilema da tradução – e da *ekphrasis* – em Handke é, em parte, resolvido por essa ética de tornar-se o escritor, ele mesmo, uma mídia. Nesse aspecto, há um jogo duplo. De um lado, simula-se uma subjetividade, como o fio condutor de uma narrativa pessoal, como uma escrita que encadeia sensações, que enleva o leitor-espectador. De outro, há um gesto de distanciamento, de neutralização, onde, no escritor, e pela escrita, o mundo acontece, é midiatizado, tal como se fosse uma câmera, cristalina, mas que não soaria mais como visão subjetiva do mundo. A materialidade do mundo, assim, passa a ser, simultaneamente, traduzida e midiatizada pela materialidade da escrita. A *ekphrasis* seria a passagem, a transformação, a mudança, o túnel das musas às mídias, um túnel que não representa as vozes dos deuses, mas canta com eles um

canto mundano. Por isso, para Handke, seria preciso escrever novamente, instalar uma nova *remediation*, para, quem sabe, remediar o impacto dessas tantas metamorfoses.

Ao refletir sobre o ofício da tradução, Walter Benjamin (2002) ressalta, embalado pelo seu misticismo judaico, preciso e peculiar, como ao tradutor haveria uma inclinação em buscar, a todo custo e em última instância, o hálito original do sopro divino – como se houvesse um texto primeiro anterior. Assim, tudo o que viesse a ser escrito, ou lido, ou visto – e aqui a escrita coaduna-se aos acontecimentos do cosmos – e tudo o que viesse depois, todo olhar, todas as formas de interação com o mundo seriam traduções de uma escrita já escrita. Diante dessa tarefa, perante esse paradoxo, o perigo do tradutor seria o silêncio. De tão amplo, o portão da tradução, cadenciado pela vastidão das linguagens, fecha-se diante do silêncio do tradutor. O silêncio aqui seria uma conduta ética que se esquiva perante os ruídos e as cacofonias da torre de Babel e, assim, perante a intraduzibilidade das mídias, perante a impossibilidade da *ekphrasis*, o silêncio convidaria a uma resignação da fala. Traduzir se transformaria num gesto sensório, num ato de escuta, num momento de observação, de neutralidade do sujeito. O curioso é como, seja em Handke, seja em Wim Wenders, esse silêncio é constantemente tido como um ponto de partida e uma meta final para as transformações de linguagens e as fronteiras estéticas que ambos, em suas obras, vivenciam. Se a tradução, como nos lembra Benjamin, é uma forma, e o silêncio, o seu último perigo, Handke e Wenders, tencionando essas polaridades, fazem do silêncio uma forma *sui generis* de diálogo – e de tradução. E assim, à espera de uma semibreve, convidamos o leitor a virar a página, para, juntos, e silentes, refletirmos com mais vagar sobre esse tema. O silêncio nos conduzirá, por caminho ético, delicado, a uma forma de diálogo, e, errantes, peregrinaremos entre linguagens, cidades, anjos e amizades.

4 O SILÊNCIO DOS AMIGOS: A *DISCRIÇÃO* E A *DESCRIÇÃO* ENTRE HANDKE E WENDERS

Quando pronuncio a palavra Silêncio,
suprimo-o.

Wislawa Szymborska

"L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, n'on d'en faire un thème de conversation (ou d'articles), mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport. Ici, la discrétion n'est pas dans le simple refus de faire état de confidences (comme cela serait grossier, même d'y songer), mais elle est l'intervalle, le pur intervalle qui, de moi à cet autrui qu'est un ami, mesure tout ce qu'il y a entre nous, l'interruption d'être qui ne m'autorise jamais à disposer de lui, ni de mon savoir de lui (fût-ce pour louer) e qui, loin d'empêcher toute communication, nous rapporte l'un à l'autre dans la différence et parfois le silence de la parole."

Maurice Blanchot

No texto da epígrafe acima, o escritor Maurice Blanchot refere-se à sua amizade com Georges Bataille e ao constrangimento, diante do fenecimento do amigo, de sentir-se obrigado a dizer algo sobre aquilo que, agora, depois da morte, seriam suas ”obras completas”. No seu resguardo característico, Blanchot opta pelo silêncio. Mais: reflete como o silêncio traduziria um ponto de equilíbrio ético entre dois amigos, entre dois sujeitos que compartilham as experiências do encontro, uma cosmologia comum da vida, e, já distantes, separam-se, seja

pelo desarranjo natural do tempo e do espaço, seja pela morte. Delicado, o silêncio evocado por Blanchot obtém feições estéticas, já que ele ocorre no plano do sensível, durante o encontro e o compartilhamento, num devir, em processo, e mostra como uma reserva – um silêncio que se constitui na amizade – não apenas evita declarações fortuitas e vãs como também resvala numa discrição, num respeito sutil, que atravessa e ocorre entre os sujeitos, os anos, as obras. O silêncio de uma amizade é uma fronteira ética: um local de transição.

Inspirado por Blanchot, este capítulo abordará a amizade estética existente entre Peter Handke e Wim Wenders. Sim, a amizade entre o escritor e o cineasta; mais distante daquela afeição permeada por detalhes biográficos ou por declarações diretas, exageradas, mas uma amizade sutil, sintetizada nas obras que compuseram juntos, ao longo das décadas e no diálogo tácito (pois sempre presente, pois sempre silente) do livro de um no filme de outro. A ênfase na amizade também intenta marcar uma diferença na bibliografia sobre o trabalho comum de Handke e Wenders[1], que, como já vimos, salienta a parceria e a mútua influência. Se a ênfase na colaboração (BRADY & LEAL, 2012) é um passo adiante frente à intermedialidade, que permeia um olhar interior indo além do analítico, ela, contudo não abarca totalmente os feixes éticos e estéticos de projetos de vidas comuns, que anunciam uma sintonia, por assim dizer, cosmológica. A colaboração ocorre no âmbito profissional e pode tranquilamente ser impessoal ou, às vezes, cadenciada pelo cinismo[2]. A força gravitacional da amizade é permeada por uma constante afinidade eletiva, uma necessidade de ser e estar junto, que atravessa anos, projetos e fases distintas.

Paralelamente, e como bem ressalta Blanchot, o pêndulo intervalar da amizade é permeado pela discrição, a qual, muitas vezes, trisca e adentra na misteriosa esfera do silêncio. Ao nos debruçarmos sobre a amizade estética entre Handke e Wenders, vislumbramos tanto um silêncio no intervalo das relações que traçaram quanto um silêncio, dentro de livros e filmes, como força expressiva, que, com modulações distintas, tocou ambas as obras. Não se depara, assim, apenas com as fronteiras, entre traduções e remediações, do silêncio verbal, sonoro ou imagético, entre o *tacere* o *silere* (BARTHES, 2000); mas, contrariamente, com um silêncio que traduziria um gesto ético, de amizade, uma forma de permanência, uma discrição, cadente, que busca, entre a distância infinita de dois sujeitos e

---

[1] Ver (STRUCK, 2013), (BRADY & LEAL, 2012), (MALGUTI, 2008), (AVENTI, 2002). Fizemos uma síntese, descrição e crítica dessas contribuições bibliográficas na introdução desta tese.

[2] Sobre as relações cínicas ente roteiristas e diretores ver *Adaptação* (2002), de Spike Jonze – com um brilhante roteiro de Charlie Kaufman. Outra referência interessante é o prefácio de Truffaut sobre as entrevistas com Hitchcock, na qual narra a sua dificuldade de driblar a ironia do diretor britânico que, segundo ele, seria uma forma de sobrevivência frente ao inerente cinismo do *set* cinematográfico. (TRUFFAUT, 2004).

duas linguagens, instantes que transcendem, pela *ekphrasis*, o abismo e os paradoxos da diferença.

Primeiro, alguns índices biográficos. Ao ser perguntado sobre como conheceu Wim Wenders no final dos anos sessenta, Handke conta que se sentiu constrangido (e instigado) pelo profundo silêncio do novo amigo[3]. Em 1969, a peça *Das Mündell will Vormund sein*, de Handke, estreava em Frankfurt , sob a direção de Claus Peyman, peça essa, que, curiosamente, e como já visto, é permeada pela subtração de palavras e enfatiza atos mudos dos atores. Com pouco mais de vinte e dois anos, Handke era um jovem escritor em ascensão, e Wenders, um estudante que hesitava entre a arquitetura, a pintura e o cinema como vocações e carreiras possíveis. Nessa entrevista, dada ao documentário no filme *Vor einem der Auszog-Wim Wenders frühere Jahre* (2007), de Marcel Wehn, Handke narra como, diante do silêncio de Wenders, sentia-se quase na obrigação de falar por falar. Por outro lado, esse silêncio verbal, essa ausência de diálogos, teceu-se como uma marca constitutiva, e migrou, alguns anos depois, para os primeiros curtas e filmes de Wenders, como *Alabama* (1969) e *Summer in the city* (1970). Ao comentar sobre esses filmes, Handke demonstra entusiasmo e sensibilidade, como se ali, por um calar latente, num entreato, brotasse uma espécie de diálogo artístico, o início de uma peculiar sintonia.

Façamos uma elipse de quase três décadas. Em outubro de 1986, Wenders escreve uma carta a Handke pedindo, de forma equilibrada entre a solicitação, a reserva e o respeito, um auxílio na escrita do roteiro do seu próximo filme[4]. À época, essa obra, em processo e em construção, não tinha ainda título, mas sabe-se, hoje, de forma anacrônica, que ela resultou no filme *Asas do desejo (Der Himmel über Berlin).* Wenders pede uma resposta sobre seu desejo de colaboração do roteiro e da forma de encontrar o tom narrativo do filme[5]. No acervo pesquisado em torno desse filme, há outra carta, sem data, na qual Wenders compartilha a sua primeira versão do roteiro (que será analisada mais adiante) e pede a Handke que ele pense e considere sobre a sua forma de colaboração, informando que não precisaria, necessariamente, passar por um roteiro detalhado[6]. Numa última elipse dessa correspondência entre Handke e

---

[3] Silente, assim Wenders aparece, fisicamente, como ator e personagem no seu filme de estréia *Summer in the city* (1970). Sem nada falar alguma Wendes está lá, de corpo presente junto com o protagonista que joga uma longa e calada partida de sinuca.

[4] Carta pesquisada no *Handke Archiv* da *Österreischescher Nationalbilbiothek*, durante nossa visita para pesquisa em outubro de 2013. Ver Aqruivo 07, ANEXO I.

[5] Nos dois acervos disponíveis hoje para pesquisadores (Marcbach e Wien), há apenas a parte de Wenders da troca de correspondência. Talvez elas sejam posteriormente disponibilizadas na Wender Stiftung, fundação com o acervo de Wim Wenders que, atualmente, encontra-se em fase de instalação.

[6] Transcrevo aqui o original da carta datilografada. Wim Wenders, 1000 Berlin 31, Joachim – Friedrich Str. 14:
"Caro Peter, seria ótimo se finalmente nos víssemos novamente depois de tanto tempo. Devemos, agora, não

Wenders (e numa ponte temporal que nos conduz aos instantes após a realização do filme), há um cartão postal de Tóquio, que mostra o cartaz de *Asas do Desejo*, com ideogramas japoneses. No verso do cartão postal, Wenders e Solveig, a atriz que interpreta a trapezista do filme, escrevem, em francês: "*Nos anges se sont envolés sous le ciel de Tokyo dans la magie japonaise. Étais-tu lá invisible sur la même tour? Herzliche grüße von Solveig* (e Wim Wenders)".

É curioso constatar como a (in)visibilidade de Handke é evocada. Não apenas como um roteirista, amigo (e colaborador), mas, sobretudo, como um anjo, um ente presente, mas ausente, que, como sugerido por Solveig, aproxima os dois artistas, Handke e Wenders, aos dois anjos do filme[7]. Dentro dessa linha, a forma de colaboração e os gestos de amizade presentes no processo criativo de *Asas do desejo* (e também dentro, internamente à narrativa do filme) são reveladores desse intervalo silencioso que marca a amizade estética entre Handke e Wenders. Eles transformam uma forma de diálogo numa maneira de transmutação, de metamorfose. Num paradoxo extremamente instigante, o silêncio, como potência estética, seja em Handke, seja em Wenders, ou mesmo no espaço de transição e mútua influência das duas obras, evidencia o instante da tradução, os gestos e os afetos que permeiam suas remediações.

Por essa rota, por esse caminho, onde o silêncio transita entre o verbo, os sons e as imagens, alcançamos o instante da *ekphrasis.* A amizade silenciosa de Handke e Wenders transcenderia as forças opostas da *paragone*, na querela renascentista entre o verbo e a imagem e, como veremos, aproximaria a parceria a um peculiar convívio entre imagem e palavra, que é uma das principais marcas da arte holandesa do século XVII (ALPERS, 1984, p.158). Simultaneamente, essa aposta no silêncio não anularia as diferenças, transformando-as, sutil e artificialmente, em potências, num sofisticado contraponto estético que é o resultado na

---

deixar passar tanto tempo. Eu espero que você possa participar do meu próximo filme, da sua ideia, e não se sinta pressionado. Pense um pouco mais. Eu não sei ainda como ela pode acontecer e tampouco quero um roteiro, no sentido mais tradicional. Seria ótimo, se pudéssemos conversar num fluxo, talvez juntamente com alguns atores, como, por exemplo, B. Ganz, que quer participar do projeto. Eu envio algumas folhas que escrevi numa rajada de ventos, por que precisava enviar uma inscrição do projeto à fundação em Berlim (Berlin-Föderung). Pode ser que a sua vontade de contribuição passe, quando ler essas páginas. E eu apreciei, no meu retorno de Salzburg, quando você me disse, ao telefone, alguns dias antes, que queria me pedir algo. Mas você nada me disse. Você já cuidou disso por você mesmo ou apenas esqueceu? Mesmo que você tomar uma outra decisão e mesmo que seja complicada para você participar do filme, eu gostaria de revê-lo. Eu também ficaria feliz caso encontrássemos uma forma qualquer para você participar da obra. Mande-me notícias. Um abraço meu e de Slovieg, por quem você ficou, não sei bem porque, tão impressionado. Até logo, Wim Wenders" (assinado à caneta).

[7] Também é importante salientar que houve uma constate troca de cartões-postais entre Handke e Wenders, nos anos de suas colaborações. Num passo adiante, os cartões-postais indicam, talvez, um anseio latente de *ekphrasis* portáteis.

forma como a parceria, a colaboração e a amizade dissolvem-se no caso específico do filme *Asas do desejo*. Por isso, a nossa proposta neste capítulo é cotejar o processo de roteirização do filme com uma análise dele, quando realizado, na tela, para compreender como essa harmonia foi composta[8].

Ao longo deste capítulo, também faremos breves apontamentos das formas como o silêncio, a oralidade, o diálogo, a sonoridade, o roteiro e a amizade acontecem, separadamente, nas obras de Handke e Wenders. Entre esses temas, perceberemos um silêncio estético que estabelece uma ponte entre a *discrição*, como forma ética da amizade, e a paixão comum pela *descrição*, que une o gesto de escritura de Handke à pincelada peculiar que Wenders traceja com a sua câmera, na busca por sua assinatura. Como veremos mais adiante, a amizade e a colaboração dos dois artistas alemães acaba por realizar uma modulação e um contraponto entre as tradições greco-romanas de *ekphrasis* e a sua atualização no contexto das mídias óticas na forma tão peculiar como a arte holandesa poetizou esse paradoxo. A *ekphrasis*, assim, seria uma rota afetiva entre a discrição e a descrição. Por hora, é preciso auscultar o silêncio em suas obras.

4.1 *Stille* e minimalismo

Qualquer síntese ou leitura generalizante de uma sociedade, uma cultura ou um povoado esbarra na possibilidade de impregnar uma inverdade eivada por preconceitos. Contudo, cientes desse risco, é inevitável perceber que há, na Alemanha, uma relação bastante peculiar entre os sons, os ruídos e os barulhos – uma relação que prima pelo silêncio no espaço público, como uma forma de respeito, reserva, e, curiosamente, também de comunicação. Em *Asas do Desejo*, por exemplo, as cenas dos indivíduos calados no U-Bahn de Berlim são impregnadas dessa atmosfera, na qual, juntamente ao retrato da solidão metropolitana, há a conotação de uma forma de convívio que é constantemente permeada pelo silêncio.

Ainda assim, esse silêncio alemão, como possível índice cultural, extravasa sua esfera poética e reverbera em momentos em que o não dito está eivado por uma crueldade fria, calculada e marcada pela técnica. Num filme como *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann,

---

[8] Bastante peculiar, o processo de colaboração, de roteirização e de escritura fílmica de *Asas do desejo* foi remoto. Handke e Wenders encontraram-se poucas vezes, já que Handke estava concentrado na escrita do romance *A repetição* e constantemente viajando. Por isso, optamos por cotejar as versões originais do primeiro tratamento de Wenders e as cartas que Handke enviou ao diretor alemão. Esse estilo de colaboração, por outro lado, reforça uma amizade estética enviesada pelo silêncio, a discrição e a paixão comum pela descrição.

vários personagens que estiveram em Auschwitz, ou em outros campos de concentração, relatam o silêncio peculiar com o qual os soldados nazistas lidavam com os judeus. Nada respondiam, não agrediam verbalmente, não comentavam as situações. Signo da eficiência e da impessoalidade, o silêncio, aos olhos dos judeus, era o único instante possível de comunicação, friamente técnico, entre o carrasco e a vítima. No contexto histórico do pós-guerra, o silêncio modifica-se numa forma política de evitar abordar o tema do holocausto – um hábito cultural que, de tão arraigado, talvez tenha entrado em combustão diante dos atos terroristas dos anos setenta, liderados por Ulrike Meinhof. Ao comentar sobre a literatura imediata do pós-guerra, W.G. Sebald chama a atenção de como não havia uma parca menção, em poemas, peças ou romances ao passado nazista e, de forma mais direta, ao holocausto (SEBALD, 2011). Quando presentes, essas referências ocorriam, sintomaticamente, restrita às obras de autores judeus.

Diferentemente, a geração que cresceu diante das ruínas da guerra lidou com esse silêncio sobre o passado Nazista de uma maneira que privilegiava o afrontamento geracional e o acerto de contas. Mesmo como uma herança maldita e malquista, o passado dos valores e preconceitos nazistas precisava de uma (re)significação que transcendia o silêncio geracional como uma metralhadora verbal[9]. Numa análise mais célebre de psicologia social, como no livro *Die Unfähigkeit zu Trauern: Grundlagen kollektiven Verhalten*[10], de Mitscherlich, chama-se atenção a certa melancolia dos jovens, por sua impossibilidade do luto, como vergonhosa derrota na guerra (MITSCHERLICH, 2007). Esse peculiar luto revelaria a ausência de prosseguimentos num diálogo geracional, o que, em última instância, seria análogo à negação veemente de qualquer vínculo e herança – e mesmo, em última instância, o fim da história de uma cultura. Embora ainda no terreno do risco generalizante, o luto da geração de Handke e Wenders transfigurou-se numa luta contra uma herança tácita, na denúncia verbal e performática contra os feixes de um nazi-fascismo ainda presentes no dia a dia alemão; numa forma de herdar, transcender e atualizar os paradoxos do silêncio.

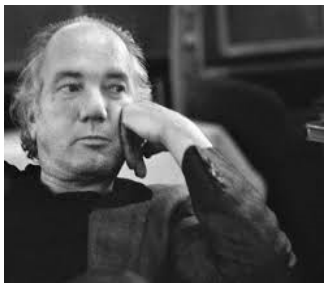
Dentro da obra de Peter Handke, talvez seja o livro *Bem-aventurada infelicidade* que melhor traduza essa contradição da herança do passado nazista. Impregnada por um subjetivismo autobiográfico, essa curta novela narra os eventos, as impressões e as lições do próprio Peter Handke diante do suicídio da sua mãe. Do instante autobiográfico – a motivação

---

[9] Nesse aspecto é interessante acompanhar a recente obra dramática de Elefriede Jelenik e suas peças sobre a RTF e o recente processo Neo-Nazi, SZ. Algo semelhante ocorre com algumas peças de Fassbinder que lidaram com esse tema. Ver (ELSAESSER, 1996).

[10] O título dessa obra pode ser traduzido por *A incapacidade do luto: princípios de um comportamento coletivo.*

– ele passa para uma pequena biografia da mãe. Retrata a sua avó, da Eslovênia, e como ela educou a sua mãe, restringindo-a a um preparo ao casamento, o que cria um contraponto, na narrativa, à descoberta ainda um tanto ingênua da sexualidade vivida pela jovem austríaca. De Hitler, a mãe de Handke gostava de ouvir a voz no rádio, uma fala que a comovia. “E assim o primeiro amor: por um companheiro alemão do partido (nazista), que, funcionário da caixa econômica na vida civil, agora, como comissário militar era algo assim um pouco mais especial - e ei-la já também em estado interessante” (HANDKE, 1988, p.117). Ao buscar juntar as palavras e os fatos diante da morte sem sentido da mãe, Handke acaba reconstruindo o percurso que o conduz ao seu nascimento e à trajetória do país, sem, contudo, esboçar qualquer narrativa alegórica. Pelo contrário, já que a materialidade das palavras e a presença e ausência da mãe criam e dissolvem, com precisão, essa imagem materna. A mãe, aos poucos, “era, ficou sendo, ficou sendo nada” (HANDKE, p.125). É a instalação desse niilismo, pelos anos de guerra, que Handke sente alastrando-se entre ele e a sua mãe morta: “Na manhã do dia do enterro estive longo tempo sozinho com o cadáver no quarto. De repente coincidia o sentimento pessoal com o costume geral de velar os mortos. O corpo morto me parecia ainda terrivelmente abandonado e carente de amor.” (HANDKE, p.157).



Fotografias de Robert Musil, Thomas Bernhard e Peter Handke, respectivamente.

Central, e vazia de sentidos ou possibilidades de qualquer aconchego metafísico, essa cena do velório retrata bem a sensação de abandono e de falta de referência por que passou a geração de escritores e artistas desse período. De alguma forma, ela dialoga com os velórios dos pais em livros como *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, e *Extinção*, de Thomas Bernhard, nos quais, talvez dentro de uma tradição literária austríaca, a negação da herança dos pais acaba por tecer a antípoda de um romance de formação, visto que, sem herdar, o indivíduo – e o sujeito – não está apenas vazio de referências, mas esvazia-se como um sujeito, já que sem passado, já que sem futuro. Diante de um vácuo similar – embora de forma mais delicada –, Handke concentra-se, em *Bem-aventurada infelicidade*, em encontrar o lugar exato e preciso do enunciado, em lidar com palavras que representem sem evocar ou que

evoquem sem representar e assim instalam uma presença momentânea e fugaz. Como se diante da herança desse silêncio (ou da negação da herança marcada por essa subtração), houvesse a necessidade de falar, a necessidade de contar e narrar, sem com isso, com tal ímpeto, produzir um retrato que remediasse ou confortasse o horror diante do suicídio da mãe.

> "Não é certo que escrever tenha-me sido útil. Nas semanas em que me ocupei da história, tampouco a história deixava de me ocupar. A escritura não era, como a princípio ainda acreditei, uma recordação de um período concluído da minha vida, mas tão-somente uma simulação contínua de recordações em forma de frases que expressavam meramente uma tomada de distância". (HANDKE, 1988, p.159)

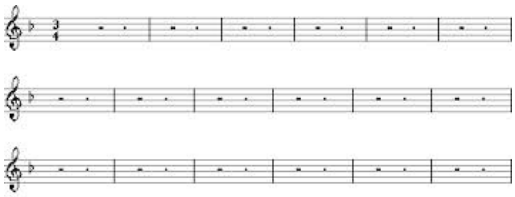
Nesse caso, e de forma recorrente na obra de Handke, as relações entre escrita e silêncio desdobram-se diante dos limites da linguagem, tal como na famosa escada de Wittgenstein, no seu último e sintético parágrafo do *Tractatus*, no qual ele afirma: "Was man sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen". Não se trata apenas de um silêncio que cria uma resignação, mas o gesto de escrever, em Handke, seria uma forma de afrontar o silêncio da linguagem e, paradoxalmente, transcendê-la e diluí-la. Se o perigo da linguagem e da representação platônica seria a criação de formas reconfortantes, o silêncio seria a sua face oposta. É nessa linha tênue, que sua escrita caminha: de dizer com precisão, de dizer para não calar, de não dizer nada mais e nada menos do que é – e precisa – ser dito. Como ética, a escrita cria um mundo imediato – e volátil, que não se cristaliza, que sequer gera outro mundo. Como forma, como gesto ético e estético, a escrita se situaria como um último aceno de resistência, diante do absurdo; um aceno prenhe de inutilidades e anseios criadores, poéticos; potente o suficiente para engendrar, na medida certa, uma simulação ética do mundo. O impasse de Wittgenstein é levado a cabo por Handke para adentrar numa tensão constante entre o silêncio, a fala e a escuta.

É válido, nesse cenário, tecer uma breve retrospectiva dentro de certos debates estéticos que lidam diretamente com as faces do silêncio. Um caso interessante é o da notação musical – erudita e tradicional – na qual a semibreve representa o maior intervalo sonoro possível11. Conceitualmente, a semibreve seria a junção de duas mínimas, podendo o tempo da sua duração variar de acordo com o regente ou o intérprete. O silêncio, nesse compasso, equivale a um espasmo métrico, uma cadência do metrônomo. Ao incorporar a autonomia da *performance* e a inserção de instrumentos do cotidiano ou eletrônicos, a música erudita, desde

---

[11] É importante lembrar que até a idade média havia, na notação musical, a preponderância da *Breve*, a *Longa* ou a *Máxima* como notas de intervalos maiores que a semibreve. No entanto, elas não estão mais em uso e a semibreve tornou-se, pouco a pouco, o maior valor da notação. Quando enfatizamos o silêncio realçamos, conceitual e metaforicamente, o valor de *pausa* da semibreve.

os anos cinquenta, precisou buscar outras notações e convenções para a composição, a escrita e a *performance*. Pouco a pouco, a própria noção de silêncio – na música – passava por metamorfoses.



Partitura de *4'33"* e John Cage

O exemplo mais célebre é a obra *4'33"*, de John Cage, na qual a sua *performance* consiste em abrir o piano e não tocar nada por exatos quatro minutos e trinta e três segundos[12]. Ao silenciar a música e a sua *performance* – ao se despir do papel institucional do músico, que é tocar – Cage nos convida a escutar o outro, a plateia, o mundo, o que está ao redor. Aqui, o silêncio simbólico transforma-se num ruído material, cotidiano, impuro, imperfeito. Mais do que um signo, portanto, o silêncio seria um ato de redução, de subtração, uma ausência que busca acrescentar novas sensações, mínimas, antes imperceptíveis. Nesse diapasão, o silêncio seria repleto de sons inéditos – novos timbres, novas texturas – e tão comuns quanto extraordinários. Interessa-nos salientar esta escrita – e esta imagem – que ora é pautada pelo silêncio, ora por gestos minimalistas. No âmbito da literatura, Roland Barthes nos adverte sobre os paradoxos estéticos que uma escrita ao silêncio tende a despertar:

> Essa arte tem a própria estrutura do suicídio: o silêncio é nela um tempo poético homogêneo que fica entalado entre duas camadas e faz explodir a palavra menos como o farrapo de um criptograma do que como uma luz, um vazio, um assassínio, uma liberdade. (BARTHES, 2000, p.66-67)

O silêncio, nessa leitura, seria uma possível conduta ética do artista frente às convenções estilísticas que o circundam. Continuando com Barthes, iremos perceber as distinções entre o *tacere*, o silêncio verbal, e o *silere*, que conota uma tranquilidade, uma ausência de movimento e de ruído (BARTHES, 2003, p.49). Haveria, portanto, uma diferença entre o silêncio da fala, na esteira do *tacere*, com o silêncio da natureza ou da divindade, na outra raiz latina da palavra. O que interessa em Barthes é sua ênfase no silêncio como um gesto estético que flerta com a figura do neutro, um gesto prenhe de consequências éticas que

---

[12] Sabe-se, contudo, que John Cage usava uma notação bem diferente da atual, a qual, consequentemente, foi criada para melhor representar as escolhas estéticas da música erudita contemporânea.

oscilam entre o ceticismo, o budismo, a delicadeza, as aporias e suas resistências[13]. Assim, num contexto dogmático, o silêncio seria uma aposta num significante de significado pleno.

De forma peculiar, o silêncio do *Film* de Beckett é tanto essa subtração quanto esse gesto de anulação; ou seja, propõe-se um silêncio hipotético, ao retirar até os signos – ou os ruídos – que conotam silêncio nos filmes convencionais. Um silêncio conceitual situado num espaço de fricção que, ao surgir, recusa a síntese e elimina seus elementos criativos. Esse silêncio repercute na relação de horror que o encontro entre o olho e o objeto suscita. É um silêncio imagético, prenhe de uma dialética de ruínas, sem síntese, e inapreensível. Uma dialética que joga com proporções antropométricas, mas que cria uma estranha equação de dessemelhança. É o que nos indica Didi-Huberman ao compreender o silêncio que se entranha na arte minimalista. Retomemos uma das citações presentes nas notas do capítulo 2:

> Por seu essencial silêncio – que não é imobilidade ou inércia – e por sua virtude de dessemelhança, o 'antropomorfismo' minimalista dava em realidade a mais bela resposta possível à contradição teórica da 'presença' e da 'especificidade'. Fazia com que essas duas palavras nada mais tivessem a significar daquilo que se esperava delas, tomadas cada uma isoladamente [...]. A arte minimalista fornecia assim os meios de escapar, por sua operação dialética, ao dilema da crença e da tautologia (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.144).

Menos uma coisa ou um objeto, a imagem transfigurar-se-ia num ato. Essa escritura que aposta na construção de imagens-silêncio, curiosamente, sugere um gesto que instila dúvidas sobre a dinâmica ontológica, para continuar com Didi-Huberman, da construção da imagem. Assim, essa imagem-silêncio passa a observar o observador, tal como é observada. Ela duplica-se como imagem e nega-se como semelhança. E, neste ínterim, ela cria vazios, como as impurezas do branco, e relaciona-se com o espectador de maneira niilista.

Contudo, dos anos setenta aos nossos dias essa tensa relação com a imagem ganhou outras matizes. Ao adentramos no debate sobre a estética das paisagens, percebemos como estabelecem-se jogos com a experiência e a dialética da imagem – e como surgiram interessantes formas de buscar um silêncio sensório, ruidoso que, em vez de desmontar a dinâmica da imagem, nos convida a reaprender a experiência do olhar. Em *A hora que não sabíamos nada um do outro*, peça de Handke nos anos noventa, há a proposta de um jogo pautado pelo silêncio e pela imagem. A epígrafe da peça parece propor uma regra: "Não delate o que você viu, deixe ficar na imagem" (HANDKE, 1992, p.6). Assim, o que passa pela

---

[13] O ensaio *The aesthetics of silence*, de Susan Sontag (2013) também traz uma interessante leitura sobre obras artísticas e sua relação com o silêncio. Após Rimbaud e as vanguardas do século XX, Sontag percebe no gesto do silêncio uma forma de o artista renovar suas inquietações éticas nas suas tensas relações de autonomia frente à plateia e às audiências.

praça são cenas cotidianas, sem dramaticidade, sem falas, com raras interações, instantes quase casuais como coreográficos e geométricos. De certa forma, Handke escreve como se pintasse; ou seja, descreve, minuciosamente, os movimentos, os gestos, o ritmo do andar. Sem a ênfase na fala, esses movimentos ganham o primeiro plano.

Capa da peça *A hora que não sabíamos nada um do outro*, de Peter Handke

Ainda que a praça – e os espectadores – permaneça imóvel, há um movimento físico frenético pela locação. Feita para doze atores (e amantes, como está no texto), a peça movimenta cerca de trezentos personagens em situações voláteis. Passeiam pela praça loucos, andantes, transeuntes, tropeiros, bebês, militares, velhos, jovens, um moço numa cadeira de rodas, bombeiros e tantos outros. Ficam por lá, rapidamente, um tempo ínfimo que dificulta uma projeção sentimental maior, ou a criação de um arco dramático completo. São *short cuts*, instantes de pouca – ou nenhuma – dramaticidade, se vistos segundo a poética aristotélica. Nesse sentido, o espectador da peça, que vê as cenas como imagens desfilando às suas retinas, aproxima-se de um espectador audiovisual, pois são visualidades que possuem um fluxo próprio e que apenas ocasionalmente configuram cenas completas.

É aqui, nessa intersecção entre o espectador do teatro e o do cinema, numa frase fílmica oriunda da ontologia do cinema silencioso, que encontramos uma parte da intenção do jogo com a imagem proposto por Handke. Assim como ocorre em boa parte dos filmes de Wim Wenders, trata-se, nessa linha estética, de redescobrir o ato de olhar frente a uma banalização da imagem numa sociedade hipermidiática (BUCHKA, 1987, p.106). Aposta-se, portanto, numa ética e estética da observação desprovida de julgamentos e significações prévias. Uma imagem que não seja conotativa, mas preponderantemente descritiva. O olhar para a praça que Handke propõe ao espectador é, sim, o de um *voyeur*, mas de um *voyeur* eticamente distinto daquele estimulado por um contexto espetacularizado, pois “todas as

formas do mundo aniquilaram a silenciosa felicidade que existe no ato de ver" (DOPPLER, 2002, p.143). O silêncio traduziria um convite para a depuração do olhar. Por isso, trata-se de uma imagem que sugere sensações, mas que não é enigmática nem se anula. De certa forma, a parceria entre Handke e Wenders busca renovar a imagem para tentar reestabelecer o gesto ético que envolve o olhar[14].

Talvez a noção de Coisa-Imagem-Escrita seja mais apropriada, nesse contexto, do que a dialética da imagem de Didi-Huberman, já que se busca, sim, um gesto potencializador, criador de imagens e de realidades – o que é diferente da construção de imagens minimalistas[15]. De certa forma, ao abarcar as sugestões de Handke, o espectador não apenas interage com a coisa e a imagem que vê, mas também escreve. O silêncio, pois, sugere diálogos possíveis, mas que não se concretizariam, assim como as biografias que todo transeunte de uma metrópole supõe, imagina ou devaneia quando observa ou contempla algum desconhecido na praça, na parada de ônibus, no vagão do metrô. A imagem guardaria consigo um segredo que não se propõe a ser revelado nem decifrado. O segredo da imagem existe e assim, pétreo, solicita uma afecção. Como Coisa-Imagem-Escrita, a praça também se transforma num quadro e numa moldura. De maneira instigante, Handke explora o *espaço Off-screen*, tal como na linguagem cinematográfica; ou seja, o som aponta e sugere imagens à direita, à esquerda, ao fundo da plateia, para além da própria praça. Tais como paisagens sugestivas, essas imagens fogem do campo de visão (*Blickfield*) da praça. O silêncio verbal, portanto, cria fendas para um som que costura e induz a construção intuitiva de espaços narrativos.

De forma mais sutil, essa estética do silêncio pode ser encontrada em diversas matizes na obra cinematográfica de Wim Wenders. O silêncio pode ser claramente percebido por uma rarefação verbal, uma fraca presença dos diálogos nos seus filmes dos anos setenta, pelo primado de uma câmera descritiva (em detrimento de um modo narrativo de inscrição da palavra na cena) assim como uma forma de olhar os personagens que marca pouco, que grifa apenas aquilo que é minimamente necessário para o filme manter-se como um filme. Contudo, o gesto dramático mais evidente desse silêncio minimalista concentra-se no protagonista Travis (Harry Dean Stanton), no filme *Paris, Texas* (1984), que, no assim chamado primeiro ato do filme, permanece afásico. Ao calar o seu protagonista, Wenders e

---

[14] "A simples observação é o mais difícil. Somente pela habilidade de ver, de enxergar alguma coisa, a guerra tornaria-se impossível". (Handke em *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* apud DOBBLER, 2002, p.141)

[15] O conceito de Coisa-Imagem-Escrita (Ding-Bild-Schrift) surge no ensaio de Handke sobre Cézanne e será apresentado e analisado com mais minúcia no capítulo 05. Ver (HANDKE, 1984).

Sam Shepard, o roteirista, chamam a atenção para tudo o que o circunda: a paisagem, o deserto, os postos de gasolina abandonados, as *highways*... Mais do que o signo de um trauma, o silêncio de Travis preenche-o de mistérios, sugestões e possibilidades de afecções junto ao espectador. O curioso é que, no filme, o seu primeiro gesto que indica uma fala não é um sinal verbal, mas o compartilhamento de uma imagem: uma foto, o local de Paris-Texas, que não é apenas o título do filme, mas um ponto indefinido no mapa onde ele comprou um terreno[16]. Calar um personagem durante um ato inteiro seria uma forma de descrevê-lo por imagens, de elaborar uma maneira de olhá-lo, de convidar o espectador a aguçar a sua sensibilidade à observação.

Em Wenders (e também em Shepard e Handke) o silêncio verbal desdobra-se numa potencialidade de elaborar uma narrativa imagética fluida. Refere-se, assim, menos à pantomima, que, curiosamente, seria uma franja da narrativa imagética (e silenciosa). Paralelamente, Wenders aproxima-se de um silêncio minimalista e cinematográfico muito característico da obra de Yasujiro Ozu (LOPES, 2012), no qual a subtração das palavras revela escolhas estéticas delicadas, e neutras, em situações que, implicitamente, clamariam por declarações, cenas mais diretas, confissões ou outros excessos emocionais. Esse verbo contido e minimalista distende-se, pela imagem, preenchendo a cena, a escrita e a tela por uma longa semibreve, cheia de mistérios, repleta de afecções.

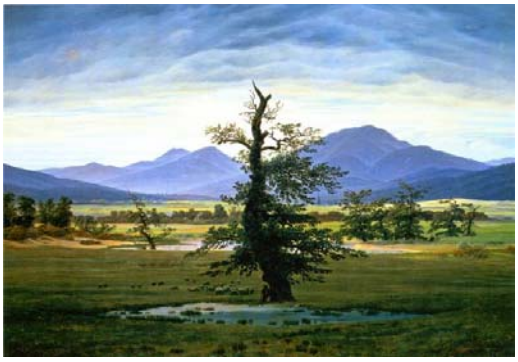
Travis, o protagonista mudo de *Paris, Texas* (1984)

Dentro desse percurso, o silêncio verbal de Wenders torna-se constantemente permeado por sons do mundo, por ruídos, músicas (ora *Off*, ora dentro do quadro). *Em summer in the* city (1970), por exemplo, o protagonista ouve discos o tempo todo, em cada local que chega, e a música, constante, como um longo disco, rodado na vitrola, estabelece um contraponto sensório aos longos planos-sequência do filme. Algo semelhante ocorre na

[16] Há em *Paris, Texas*, por outro lado, a projeção em *super 8mm* que permite elaborar, inventar e recuperar um passado comum entre Travis e seu filho, que foi abandonado pela mãe e pelo pai.

adaptação de *O medo do goleiro diante do pênalti* (1971). Embora haja ali uma trilha sonora composta, ela furta um comentário à cena, para dentro do local do quadro, como uma acústica dramática, compor uma linha paralela à dramaturgia e ao silêncio verbal do personagem. Na obra de Wenders, o ambiente e a tessitura musical revelam-se como formas de extravasar a paisagem dentro do quadro, de torná-la fluida, de possibilitar uma inscrição sensível dentro da descrição imagética[17].

4.2 *Ut Pictura poesis*; *Ut pictura, ita visio* e as modulações das *ekphrasis*



A árvore solitária, 1822, de Caspar David Friedrich

Antes de entrarmos no terreno das modulações de *ekphrasis* entre Handke e Wenders, é interessante recorremos e evocarmos o singelo quadro do pintor alemão Caspar David Friedrich, cuja obra, como um conjunto, influenciou os poetas românticos e reverberou em alguns filmes do cinema alemão moderno, sendo o caso de Werner Herzog o mais célebre. A pintura *Der einsam Baum* (Figura acima) não é dos quadros mais notórios de Friedrich, mas, como veremos, ecoou, direta ou indiretamente, em Wenders e Handke. Friedrich retrata uma paisagem, com montanhas ao fundo, um céu que não está claro e tampouco é nublado, e uma restinga d'água na frente de uma árvore que, como uma protagonista, ocupa o centro do quadro. A árvore não é muito alta e não apresenta nenhuma característica, em si, que chamaria sua atenção. É uma árvore comum. No entanto, ela está isolada, bem distante das outras, numa situação que, talvez, conote abandono, ou mesmo uma simples resistência da vida e da

[17] É válido ressaltar como Wenders, a partir dos anos oitenta em diante, expressa sua aproximação com a música, estabelecendo parcerias diretas com músicos. Lou Reed em *Tão longe, tão perto*; A banda que toca em *Der Himmel über Berlin*. Madredeus em *O céu de lisboa* – até mesmo nos seus filmes mais recentes como *Buena Vista Social Club* . No roteiro de *Langsame Heimkehr* há uma cena de um show de Van Morrison em Los Angeles como veremos no capítulo 06.

existência. A solidão da árvore transforma-se, quem sabe, na solidão do ser.

Uma elipse de alguns séculos nos conduz às primeiras imagens do filme *Quarto 666*, delicado documentário e ensaio que Wim Wenders dirigiu durante o festival de Cannes de 1982[18]. Vê-se uma árvore, grande, bonita, imponente, situada num estreito pedaço de terra que separa uma *autoroute* de uma linha de trem. Um tanto espremida, a solidão dessa árvore conota de forma aguda a permanência da vida diante da velocidade do dia a dia, do ritmo do asfalto e dos trilhos. No enquadramento de Wenders, a árvore também ocupa o centro do quadro e, alta, parece ser maior que a estrada criando um contraponto visual ao comprimento, horizontal, dos trilhos do trem. Em *off*, Wenders conta que essa árvore, situada nas proximidades do aeroporto de Paris, deve ter mais de cento e cinquenta anos e que ele a encontra toda vez que realiza uma viagem entre os Estados Unidos e a Europa. A árvore, com a idade que tem (e no seu devir de permanência), seria provavelmente mais velha do que o surgimento da fotografia e de toda a história do cinema juntos e, assim, diante dessa constatação (e da emergência da imagem eletrônica nos anos oitenta), Wenders pergunta-se sobre o futuro da sua arte e do seu ofício; mais, ele compartilha essa pergunta com os cineastas, amigos mais próximos, que estavam em Cannes, no mesmo ano, e que entram no quarto de hotel de número 666, onde (o filme de) Wenders estava hospedado.

A árvore evocada e filmada por Wenders talvez revele um anseio de perceber a história por olhos naturais, pelo tempo próprio em que o estado da matéria e das coisas no mundo desenvolve-se, a despeito, além e indiferente ao olhar antropomórfico. Se há uma *ekphrasis*, tanto em Wenders como em Friedrich, ela revela-se como um impulso comum e numa aposta similar pela descrição, como uma forma de tentar apreender e revelar o olhar antes de qualquer gesto de significação. De maneira ampla, portanto, a *ekphrasis* poderia ser compreendida como uma poética da história natural, ou uma forma de narrativa da história transcendente (e talvez anterior) à história humana. O curioso é constatar como Peter Handke nas curtas descrições no livro *Noch einmal für Tukhydides* também evoca, por suas palavras, uma árvore solitária (uma *Ash Tree*) para estabelecer um delicado contraponto natural aos eventos históricos da Europa do final dos anos noventa, como a queda do muro de Berlim e o contexto bélico que culminou na guerra de Kosovo. É durante as suas caminhadas em Munique que Handke depara-se com essa *Ash Tree*, uma árvore imponente, e escreve para fazê-la surgir diante dos olhos do leitor. Vale a pena, aqui, seguir o ritmo da prosa de Handke:

Days later, in a brilliant blue sky cleared by the Föhn and with a gentle breeze, the

[18] Na internet, o filme pode ser visto no seguinte link: http://vimeo.com/16992326 (acesso em outubro de 2014).

> *autumn sun shone sideways, almost horizontally, as if in a corner of the artic, and the grass as newly green. I avoided the tree for a long time as I criscrossed the park. For a time I could hear the falling leaves and the many-limbed stems, grating against the cracked trunk as they shoot down like arrows, and the soft flapping of the thrushes as they flew through the garden. Then the din from the street took over: engines roaring, tires squealing, sirens howling. Indistinctness followed; and a lassitude that, along with the racket weight on my brain. As I turned towards the tree, I was tempted to approach it, to think something up for it, to ascribe something to it. And yet I could not see the tree as anything other than a refuge – and why shouldn't I? Approach the many-limbed figure without qualms and immerse yourself in it – jus avoid the pull of the frieze of fluid images with which you pose as a sort of emperor of an alternate world. Take as a warning example of the poet, Paul Claudel, who, in Japan on his solitary nature walks, compared himself to Caesar returning in triumph to Rome. The tree stood there, like nothing else, embodying only the present. It was no longer the central axis of the park, no eye-catcher, much less the 'tree-world' it had been. The lamp-yellow sun brought out the bark's relief and the many little creatures there seemed both to toil for themselves and to work together. The ash was nothing other than merely present, and yet it was still extraordinary. Simply there, it was, nonethlesse, still active – it reminded me of, or (why not use the old expression?) put me in mind of, what? Of nothing in particular. And, in addition, it taught, or better, told me (made it possible for me) to what? - to use what stood at head – and even-level to measure the present that expanded before me. - It was All Soul's Day, November 2, 1989, and I tried to think of all the dead, the murdered, but I could not.* (HANDKE, 1995, p.80)[19]

Os três retratos sobre árvores solitárias (de Friedrich, Wenders e Handke) não são exatamente referências e adaptações que transitam na tradição mais restrita da descrição verbal de uma obra de arte. São, contudo, descrições que instalam o observador, o espectador ou o leitor diante do próprio instante da descrição. São inscrições imediatas, que dilatam o tempo da imagem e atualizam a imagem da palavra; que almejam instaurar uma forma de presença, de reavivar o objeto descrito diante dos olhos de quem o descreve e o vê (ou lê). À sua maneira, essas árvores nos conduzem à forma como a *ekphrasis* ocorre entre Handke e Wenders, como as suas modulações combinam-se entre os roteiros, dentro do filme e entre os contrapontos tecidos pela montagem. São essas modulações que precisamos desvelar, já que o processo de roteirização e escrita de *Asas do desejo* coteja descrições verbais (centradas na oralidade poética de Handke) com descrições visuais, pintadas pela câmera de Wenders, que engendra formas de ver Berlim (como uma cidade enigmática e emblemática) no instante próprio ao olho, anterior a uma representação histórica mais sedimentada.

Desde o primeiro tratamento do roteiro-ensaio de *Asas do desejo*, houve certa preocupação em prenunciar, implicitamente, uma *mise-en-scène* que ativa tanto um ponto de vista – dos anjos, das crianças ou do espectador – quanto uma *enargeia*[20]. Trata-se de

---

[19] Esse foi um dos poucos trechos que optamos por não traduzir, já que estamos sem o original em alemão e há um certo receio em traduzir do inglês, o que pode, sem cotejar o original, gerar erros de tradução mais graves.

[20] Abordamos a noção de *enargeia* na Introdução desta tese. Ela diz respeito à oratória greco-romana e à impressão mental das imagens individuais despertadas pelo poder evocatório das palavras. Ver (WEBB, 2009).

construir uma *Blick* que não é elaborada pela montagem, mas por uma forma de olhar que é contínua, que visa captar e instaurar um fluxo de consciência. Centrada sobretudo na elaboração dessa *Stimmung* (GUMBRECHT, 2011) essa primeira versão do roteiro de Wenders aproxima-se, de forma acentuada, das formulações conceituais de Balázs; ou seja, ela é exímia em compor o ambiente visual, acústico e sensório; ela instala uma dramaturgia imagética. No entanto, trata-se, sintomaticamente, de um roteiro escrito sem falas, quase sem vozes e sem diálogos – como se fosse um filme mudo. Ao consultar a primeira versão do roteiro, salienta-se a Biblioteca como um ambiente de refúgio e exploração narrativa dos anjos, que resguardam a história. Nessa sequência, temos apenas os anjos Damiel, Cassiel, Muriel e Raphael e pode-se ler o seguinte trecho:

> "Muriel e Cassiel ouvem antetamente as palavras de Rafael, que pronuncia um longo monólogo sobre a narrativa, sobre a pacífica caneta do narrador e sobre o tempo..., atrás dele, Homero, cego, na pintura de Rembrandt. Depois de um tempo Damiel junta-se ao grupo. Também Coriel escuta, atentamente, e em seguida mais anjos..., até alvorada atingir o terraço." (WENDERS, 1986, Arquivo 01, tradução nossa).[21]

No primeiro tratamento do roteiro de Wenders, havia dois anjos a mais do que os que protagonizaram a versão final do filme, que são justamente Muriel e Cassiel. Na cena acima todos conversam com Homero, que, no filme, tornou-se um personagem que reflete sobre a possibilidade de coligar poesia e paz. No filme (ou mesmo nas versões dos roteiros) não o vemos falar, já que a fala de Homero, o personagem, é pronunciada apenas em *off*, e também não o vemos como cego, mas como um ancião. Contudo, a referência ao quadro de Homero, tal como pintado por Rembrandt (Fig. 2), é de fundamental importância para compreendemos, com mais precisão vários elementos que foram interligando-se, como a parceria entre Handke e Wenders, o posicionamento da fala com a imagem (que tanto no filme como na parceria é mais do que uma corriqueira *voice over*) e as modulações entre a *enargeia* e as *ekphrasis* que são ali exercidas.

---

[21] Ver ANEXO I para a orientação dos arquivos pesquisados e consultados.

Homero, 1663, pintura de Rembrandt.

Não por acaso, o quadro de Rembrandt foi um ponto de partida do diálogo e da parceria entre Handke e Wenders e possibilitou que os dois artistas encontrassem feixes de convergência entre a forma como o silêncio, a palavra e a descrição acontecem no filme (BRADY & LEAL, 2012, p.278). Ao olharmos com certa atenção para o quadro, podemos perceber que Homero não é retratado apenas como um cego, mas ele também dita a um escriba ausente do enquadramento, palavras que tampouco são ouvidas. “O velho Homero é representado ditando para um jovem escriba: um orador invisível falando palavras que permanecem invisíveis. Pode parecer paradoxal, mas Rembrandt pinta imagens que nos mostra que é a palavra (ou 'A Palavra'), mais do que o mundo visto, que expressa verdade.” (ALPERS, 1985, p.225, tradução nossa).

Estamos aqui diante de uma *ekphrasis* que se aproxima do fenômeno da *enargeia*, a qual é oriunda da tradição da oratória greco-romana, que, pela oralidade, tenta instaurar uma imagem diante dos olhos da audiência. Contudo, palavra, imagem e segundo personagem (o escriba) estão ausentes do quadro – em *off*, se seguirmos o jargão cinematográfico – e o que vemos é um retrato do ofício do escritor épico, já que ele não escreve com a pena, mas com a palavra empostada, no corpo, no instante em que a fala desdobra-se no verbo, e a palavra é menos letra, pois vocalizada (ZUMTHOR, 2007). Foi inspirado pelo quadro, que Peter Handke escreveu um dos seus mais belos versos poéticos, dos quais apenas uma ínfima parte migrou à versão final do filme. Como se trata de um arquivo não publicado, realmente inédito e sequer divulgado pela bibliografia acadêmica, vale a pena compartilhar um trecho relativamente longo.

> II. “(Homero. A estante de livros não está mais no meio, mas no canto, perto de mai um ouvinte, o mais jovem; Lembrança do filho de Rembrand, Tito. Os ouvintes sentam-se, com pernas ansiosas, em frente ao narrador, mais atrás o narrador senta-se diante uma platéia, que está vazia, sem ouvintes. Ele passa diante dos olhos dos outros, com as mãos estrelaçadas e na segunda mão carrega um pergaminho).

> Com o tempo os meus ouvintes tornaram-se leitores e eles não se sentam mais em círculo, mas sozinhos, e um não sabe mais do outro. Rembrandt me pintou, como sou, sempre cego, à meia-luz, sentado, e assim por diante: eu narrava: diante do herói e seus filhos e o meu filho é o único que ainda me ouve com entusiasmo. Com a luz infantil da minha voz, eu giro, com o meu sintonizador de cantor, a última voz dos meus mais nobres e valiosos leitores. Sou um ancião, com uma voz de irmão, mas a narrativa levanta-se vinda de regiões mais profundas, de uma boca levemente entreaberta. Essa voz repete-se, como um desejo, uma liturgia, pela qual ninguém realmente precisa ser, da mesma forma como as palavras e as frases criam sentidos. Eu te narrava diante de um cão, o único que Odisseu reconheceu, após retornar da sua mudez e por felicidade mudou a sua vida. Aquelas janelas ao fundo são das ruínas de um palácio ou de uma biblioteca? O mundo parece tão desmoralizado, como eu narrei logo no início, na minha canção, que está retornando em mim, agora. E você escuta, com atenção, quase sem respirar, com batidas regulares, preocupado com a aura da epopéia, por onde a narrativa e a estória espalham-se na ação de conservar o futuro. Isso aconteceu no século XVII. Quando pintura, foi recortada e você com ela separado de mim, andou, perdido, e desde então eu narro sem ouvintes, no vazio, ali dentro. Nosso fraco filho surgia para mim num piscar de olhos; para quem perdi meu último ouvinte também parei com a minha cegueira e igualmente, no piscar de olhos, perdi o som e o poder das minhas palavras, que me inspiravam. (Ele abre seus olhos grandes) / A biblioteca está toda vazia, assim como o lugar onde ficariam os ouvintes. Homero mostra um pouco dos seus dentes. Vê-se metade do cão e uma parte do corpo, humano, tal como na pintura de Rembrandt, ele está lá. […]. Conduza-me, musa, ao cantor que vê, aquele, que ouve da sua estrela. Perde-se a voz e, como ele, no decorrer do tempo a humanidade afasta-se dos conceitos experimentais, quer distância, ao invés de diminuir as fronteiras dos atos do narrador, do anjos da narrativa, aos passos do cantos no meio do palácio do povo, diante de lugares abandonados, vindos da fronteira onde ninguém ficava. Conte-me, musa, do narrador, essa criança errante, ainda borda o mundo? (HANDKE, arquivo 03, tradução nossa) [22]

Singular e com uma métrica dinâmica, esses versos de Handke evocam e anunciam o que ele mesmo chamava como o anjo da narrativa. A peculiaridade dos versos, ali, ocorre na localização e no modo como a voz deve, para Handke, transitar, entre a cena, o personagem e a câmera. Nas anotações enviadas a Wenders, Handke foi bastante enfático que aqueles versos deveriam ser declamados seguindo a tradição da poesia oral e da epopeia; ou seja, eles deveriam situar-se entre a cena e fora dela, mas sugerindo imagens poéticas com um vigor próprio, que deveriam ser amplamente exploradas pelas filmagens. De alguma forma, esse entre-lugar da fala em *Asas do desejo* revela um anseio de Handke de não tratar o espectador como um leitor. Como se o roteiro mais tradicional traçasse letras implícitas às cenas e às imagens e que por meio delas o espectador captasse imagens já previamente arquitetadas. No entanto, a força do verbo – como palavra audível e imagem potente – desdobra-se na dinâmica entre a fala e a escuta. O local da fala, seja do *Anjo da narrativa*, seja dos demais personagens, como Handke escreveu e concebeu, estabelece um convite à imaginação do

---

[22] O manuscrito foi pesquisado no *Deutsches Literatur Archiv*, em Marbach, em agosto de 2014. Agradeço novamente a Katharina Pektor pelo apoio e pelas dicas certeiras da numeração desse arquivo, que se encontrava relativamente abscôndito. Sobre os arquivos pesquisados e consultados ver ANEXO I

espectador, sendo equivalente à criança que ouve uma leitura e, analfabeta, imagina com um olhar vívido.

Cenas de *Asas do desejo* (1986), Wim Wenders e Peter Handke

Não é preciso apresentar muitos detalhes de *Asas do desejo* para constatar como essa pontual localização da fala epopeica (e da voz técnica) marcante na dramaturgia de Handke foi fielmente transposta à filmagem assinada por Wenders. No corte final da obra, percebem-se pouquíssimos diálogos (como o final entre a trapezista e o anjo, já transfigurado em homem – que também foi escrito por Handke) e o tom da voz, sempre transitório, entre o pensamento, a consciência e a livre associação das ideias. Há, nesse ritmo, a condução por esse tipo de fluxo verbo-voco-poético, o qual, inspirado no quadro de Rembrandt sobre Homero, Handke soprou às telas de Wenders. As falas dos anjos transitam entre uma fala invisível e uma imagem, pelo ritmo de seu encadeamento visual, já desprovida e distante das palavras. É nesse entre-lugar, por demais fronteiriço, que também nos deparamos com uma alteração e um contraponto entre uma *enargeia*, que encadeia imagens orais e estão vinculadas a uma tradição da oratória greco-romana, como uma *ekphrasis* que aglomera imagens com palavras e, assim, afasta-se da *ekphrasis* vista como uma oposição entre verbo e pintura, tal como era concebida no renascimento italiano.

> Chamar uma imagem de descritiva, nessa época (o renascimento), era algo não muito comum, principalmente por que a descrição era um termo aplicado a textos. Desde a antiguidade o termo grego para descrição, *ekphrasis*, era vindo da retórica e referia-se à evocação verbal de pessoas, lugares, edifícios, ou obras de arte. Como um instrumento da retórica a *ekphrasis* dependia especificamente do poder da palavra. Era essa força verbal que os artistas italianos do Renascimento procuravam equivaler na pintura, quando eles rivalizavam com os poetas. No entanto, quando a palavra descrição é usada por geógrafos do Renascimento, eles chamam a atenção não ao poder das palavras, mas no sentido como as imagens são desenhadas ou inscritas como se fossem escritas. Chama a atenção não o persuasivo poder das palavras, mas um modo de representação e pintura.A implicação gráfica do termo é distinta da retórica. Quando olhamos para Ptlomeu, agora, precisamos afirmar que o termo *graph* estava aberto para sugerir tanto a pintura como a escrita. (ALPERS: 1984, 136, tradução nossa).

Centrado no contraste entre a *ekphrasis* no Renascimento e na arte holandesa, Svetlana Alpers ressalta como o período e a tradição que abrigou Rembrandt e Vermeer não apenas

ultrapassou um primado do verbo sobre a imagem como também fundou uma forma estética que inventa uma simultaneidade entre o ato de olhar e a inscrição da palavra[23]. Se na tradição da retórica – na qual, bem especificamente nesse caso, encontramos Homero, Rembrandt e Handke – a palavra e o verbo sempre estão dentro do quadro, a tradição iniciada pela arte Holandesa do século XVII – e aqui a estendemos a Vermeer e Wenders (PEUCKER, 2006) – tende a inserir a palavra dentro do quadro, como uma superfície também visível, cujas teias de significação são cotejadas pelo instante do olhar. É nesse sentido que Alpers chama a atenção de alguns elementos fundamentais dessa *modulação de ekphrasis*, que grifamos mais enfaticamente neste capítulo. Não por acaso, a arte holandesa, inspira-se de forma técnica (e visual) na câmera obscura e no constante uso de lentes para obter um apuro mais preciso nessa paixão pela descrição. Trata-se da exploração estética de uma pintura construída por uma fé no instante do olhar.

> Quando nos movemos entre um modelo do olho, as imagens holandeas, e os seus textos sobre imagens, estamos delineando um território no qual a representação da aparência – que Kepler chamava como *Ut pictura, ita visio* – não apenas define a imagem como a exclui das distinções entre desenho e pintura, e, ainda, domina os sentidos do artista, sua individualidade e invade cada mente (ALPERS, 1984 p. 40, tradução nossa).

Nessa linha de análise, percebe-se como a arte holandesa, em alguma medida, foi precursora de uma intrínseca relação, estética e técnica, entre a ênfase na descrição e a renovação da *ekphrasis* por meio da mídia ótica. Historicamente, portanto, alguns quadros de Vermeer são visualmente potentes não apenas por todo esplendor técnico, temático e sensível; tampouco, por pintarem de uma forma próxima à câmera obscura; mas, principalmente, por possibilitarem uma forma de ver e descrever que não é guiada pelo verbo retórico e, assim, ao desdobrar essa tradição, aproxima-se, genealogicamente, da maneira como a descrição, numa era das mídias tornou-se predominante. Ainda nessa linha, a câmera de Wenders está mais próxima do pincel de Vermeer do que dos traços e das referências literárias de Rembrandt. A paixão pela descrição de Wenders não é apenas notável, mas constante; não é apenas silente, mas prenhe de uma paisagem sonora que combina com uma vocalização retórica, uma *enargeia*, e também não exclui o verbo, mas cria linhas paralelas, de forças contíguas e simultâneas, horizontais, sem hierarquias, num contraponto sinfônico, no qual o conjunto sensível é mais importante do que uma disputa renascentista entre a precisão do verbo e a

---

[23] Para uma crítica às interpretações sobre a descrição de Alpers ver (CRARY, 1992) principalmente no início do segundo capítulo quando ele busca ressaltar as metáforas filosóficas em torno da câmera obscura do século XVII e XVIII. Nossa argumentação, todavia, baseia-se nas modulações musicais, como alternações de tonalidades de formas de descrição. Por seu teor de elucidação optamos por seguir as contraposições propostas por Alpers.

sugestão da imagem.

Como os anjos Damiel e Cassiel que, no filme, acabam transitando entre o mundo virtual (e invisível), dos anjos (como presença e forma de olhar), e o mundo humano (material e corpóreo), as transições das duas formas de *ekphrasis* tampouco são definitivas, mas oscilantes, paralelas e buscam uma forma de convívio. Essas constantes passagens da *Ut pictura poesis* à *Ut pictura, ita visio* convidam a reinserir o local do verbo dentro da cena; nem maior, nem anterior a ela. O verbo é presença, assim como combina com a presença da imagem e o jogo entre presença e ausência dos anjos, dos personagens, da cidade e da sua história. Em última instância, o saudável convívio dessas constantes oscilações em *Asas do Desejo* entre as modulações das duas tradições de *ekphrasis* talvez também seja uma forma de conotar o diálogo entre a escrita e a imagem, uma amizade ética (e estética) entre um escritor e um cineasta que, como poucas vezes, foi transposta e consubstanciada num filme.

4.3 As conversas, a criança e o instante da imagem

A singularidade do local da fala em *Asas do desejo* nos remete ao papel central dos diálogos entre artes, artistas e indivíduo, que é presente e constante sobretudo na obra cinematográfica de Wenders. Os diálogos, aqui, vertem mais para uma conversa não teleológica, que flui, incerta, entre o devir da troca e da descoberta do próprio tema da conversa. Distancia-se, portanto, do diálogo como estratégia dramatúrgica que almeja revelar conflitos, pontos de virada, *beats* e conotar aspectos psicológicos do personagem. A fala, o diálogo e a conversa em Handke e Wenders (ou entre os dois) são instantes de trocas afetivas, momentos de convívio, de compartilhamento de uma sensação ímpar e de construção de um horizonte comum.

Como já anteriormente afirmado, essa forma de diálogo é mais do que uma mera colaboração e não se restringe a um coleguismo mais corriqueiro. Na cinematografia comum entre Handke e Wenders, tal tendência à conversa horizontal revela-se no instante inaugural e no primeiro filme que ambos teceram juntos: o curta-metragem *Três Lps americanos*, de 1970, no qual Handke e Wenders, lado a lado, comentam as imagens e as músicas que veem e ouvem. Trata-se, mais do que de uma cinefilia compartilhada, de uma forma de inscrever-se pelas descrições, visuais, sonoras e verbais – e assim instaura-se um modo de ser e estar juntos:

> Para uma visão assim trágica do mundo não há futuro. O curta-metragem *Três Lps americanos* (*3 amerikanische LP's*) procura demonstrar que o futuro, que os mais

> velhos, apesar da tremenda tristeza provocada pelos horrores do passado, ainda acreditavam possível para eles, nesse meio tempo já fora novamente desfeito e literalmente desconstruído. Este filme de 10 minutos, feito para a televisão – e, que eu saiba, nunca transmitido -, põe de novo em confronto a cultura americana com a realidade alemã-ocidental. / A infinita amplidão da paisagem do oeste americano, cantada pelo Creedence Clearwater Revival ou por Van Morrison e sobre a qual Wenders e Handke refletem em diálogos em *off*, é posta em contraste com as imagens das desérticas cidades satélites de Munique – imagens que apesar do aspecto documental, irradiam já quase uma angústia surrealista. São cidade de onde a vida desapareceu por completo; as construções de fins comerciais já destruíram as possibilidades de se morar dignamente. A harmonia do rock ('um vôo sem turbulências sobre os Alpes', segundo Wenders) contrasta com uma utopia com os americanismos erradamente transpostos num país vencido: 'Deveria ser possível fazer filmes compostos só de planos gerais; na música americana, isso já existe'. Mas os planos gerais que, neste filme, Wenders procura captar mostram apenas inutilidade, vazio e tédio – imagens do estado interior de uma sociedade. (BUCHKA, 1987, p.3132).

Um filme (ou um livro) só com planos gerais – e as *vozes over* do escritor e do cineasta inscrevendo-se no plano, gerando um contraponto entre as vozes e as imagens, prenhe de sentidos simultâneos. Essa primeira concretização da parceria entre Handke e Wenders, esses três discos de *rock*, já anuncia as principais linhas da nossa argumentação neste capítulo; ou seja, a prevalência de uma amizade, estética silente, um impulso comum pela descrição, uma forma de colocar-se no mundo que prima pelo deslocamento. Na obra de Wim Wenders há, primeiramente, uma constante procura por artistas amigos e o destaque dado a formas e maneiras de conversar. Certamente é *Nick's movie* (1981) quem, nesse recorte, chama a atenção de uma maneira mais veemente e imediata. O filme é composto por um retrato admirado de Nicholas Ray[24], cineasta com forte presença e influência no cinema moderno europeu. Aos poucos, a admiração reverbera diretamente em Wenders, com lapsos ensaísticos e autobiográficos, e, ao saber do câncer em estado avançado desse cineasta norte-americano, Wenders propõe que ambos realizem um filme juntos.

Wim Wenders e Nicholas Ray

Assim *Nick's movie* encadeia diálogos, em processo, sobre um filme em construção

[24] É importante lembrar que antes desse filme Nicholas Ray já contribuíra como ator no filme *O amigo americano* (1977) do próprio Wenders.

que se torna um último filme, inefável, diante da morte, que, quadro a quadro, encaminha-se como um último e derradeiro plano. O filme culmina na famosa – e difícil de ser resumida ou encarada – sequência em que Wenders pede para Nicholas Ray dizer *cut*, como se fosse ele mesmo dirigindo a sua última aparição diante da câmera, numa alusão à morte, presente no plano e ausente como imagem. Tanto a morte de Nicholas Ray como a sua amizade com Wenders ocorrem pela fabulação comum de uma cena imaginária, pelo gesto criativo e existencial de descobrir, abrir, compartilhar e oferecer uma imagem que, afetivamente, reverbera em ambos, numa linha horizontal. E nessa linha, nessa obsessiva e tênue fronteira que mescla vida e obra, amizade e estética, a conversa revela-se como uma forma de inscrição de sensações, afetos, sentidos, palavras e imagens. Se seguirmos à risca essa proposição, ela possuirá, como desdobramento, a constatação de que a conversa engendra um processo de feitura do filme; ou em palavras mais brandas, ou mais técnicas, uma forma de roteirização.

Por isso, em Wenders, a conversa entre um roteirista e um diretor – quando de maneira franca, direta e horizontal – também cria um território de resistência frente às ásperas engrenagens da produção cinematográfica. Uma das cenas de *O estado das coisas* (Wenders, 1982) é reveladora dessa aposta no diálogo e na conversa como busca por uma autonomia da arte: consiste na metalinguagem de uma equipe de um filme que está em Lisboa para rodar uma produção. Contudo, há uma crise, já que o produtor abandona e some da produção, o que acarreta a interrupção e a dispersão das filmagens. Nesse contexto, Friedrich (Patrick Bauhau), o diretor, encontra Dennis (Paul Getty), o roteirista, que está de resguardo numa ampla casa abandonada, nos arredores de Lisboa. Há, durante a conversa, ao fundo, uma televisão ligada, que, curiosamente, está conectada a um antigo e pequeno computador, o qual, por sua vez, armazena e organiza todas as cenas e imagens do filme. Embora precário (visto sob o nosso atual e anacrônico olhar), o computador realiza uma tradução automática entre a palavra e a imagem; como se fosse próxima a um *software* contemporâneo de animação e esse *software*, ali, seria totalmente controlado e inspecionado pelo produtor. Embora Friedrich e Dennis conversem e busquem alternativas, estéticas, narrativas e existências para o filme, o aparato de controle parece envolvê-los num beco sem saída. Ainda assim eles conversam, e, ao final dessa curta sequência, Dennis diz a Friedrich: “Você está no barco enquanto eu sou o barco”.

Ao voltarmos à parceria entre Handke e Wenders, encontramos, como já anunciado, uma transposição dessa forma de ver o mundo entre os anjos Damiel e Cassiel no filme *Asas do desejo*. Ao escrever um dos diálogos mais belos e evidentes dessa amizade no filme, Handke, no seu caderno de anotações, sugere a Wenders que a cena seja inspirada no filme

Two rode together (1961), de John Ford, em que James Stewart e Richard Widmark, sentados defronte a um rio, iniciam uma conversa calma, sem um rumo ou um sentido certo[25]. Ao transpor essa cena ao filme, o que mostra Wenders? O que vemos? Uma árvore solitária no meio de um rio baixo, num céu de outono, nublado, soturno. A voz de Cassiel, fala: "Lembra de quando viemos aqui pela primeira vez?". Quando Damiel responde: "A história não tinha ainda começado (…) Esperamos e durou um tempo até que surgisse o rio". Tanto as palavras como as imagens evocam um tempo no local que é anterior ao atual, quando passou a ser habitado pelos homens. Dessa forma, pela evocação de uma estética das paisagens, busca-se uma *enargeia* anterior à própria existência humana; uma *enargeia* das paisagens, assim, seria a antípoda de uma *ekphrasis* construída frente às ruínas históricas.

Two rode together (1961), de John Ford e *Asas do desejo* (1986), de Wim Wenders e Peter Handke

As evocações poéticas da cena remetem ao entrelaçamento do olhar da paisagem e do modo como ela abriga e desdobra a história natural e a história humana, como se o mundo se abrisse e, ao se abrir, ao ser e estar no mundo, permitisse tanto um olhar como a palavra e uma forma ética, amiga, de estar no e com o mundo. Longos, os versos finais de Handke destinados a esse trecho (que acabaram não entrando na obra), no fim, enfatizam a importância poética do espectador do mundo.

> Nós nunca fomos espectadores. Com isso fomos tão pouco. O que é um espectador? De toda forma ninguém que não é notado. O espectador deve ser percebido. Dessa forma, os atores que são percebidos influenciam suas histórias. Tudo ocorre com clareza e repercute em todos. […]. A folha que passa por aqui, cai sob um transeunte e mostra o seu lugar, maravilhoso. (HANDKE, Homer-Szene, arquivo, tradução nossa).

Profundamente influenciados pelas formulações de Heidegger sobre o *Ser* e o *Tempo*, esses versos – e essa etapa da carreira de Handke – evidenciam a preocupação em captar o instante e a temporalidade na qual as coisas e os sujeitos ainda não são e sequer já foram, mas nesse *Seieden*, como uma forma de busca, emergiria a pergunta e a procura pelo processo de

---

[25] Esse comentário de Handke está presente no manuscrito da Homer Szene, aqui nomeado como Arquivo 03, pesquisa em Marbach, agosto de 2014. Ver ANEXO I.

transformação que almeja flertar com o *Dasein*, o ser. Se essa busca, se essa pergunta, se esse distanciamento pautam as conversas entre Damiel e Cassiel, como olhar que inaugura e observa um mundo, esse mesmo lampejo das formas também acaba por desembocar, entre diversos afluentes possíveis, na realidade material, telúrica e sensível que engendra as paisagens. Da conversa horizontal e do espectador, tanto Handke como Wenders enfatizam o olhar da criança – que é mais um ente do que um personagem, como um momento em que a imagem ocorre numa afecção utópica, pois é pura, imediata, desprovida de conceitos ou de significados. Há, portanto, em diferentes momentos das obras de Handke e Wenders, uma preocupação em apreender e valorizar um olhar da infância – e nesse sentido é esse o olhar que eles, como artistas que primam pelo silêncio e pela descrição, tecem; um olhar admirado que capta a beleza dos olhos da criança.

É em *Alice nas cidades* (1974), de Wim Wenders, que constatamos a primeira vez que a criança obtém um protagonismo num filme do diretor alemão. A Alice que está no título do filme é uma menina em torno de oito ou nove anos, que a mãe, num gesto de abandono sem maiores explicações, entrega para Philip Winter (Rüdiger Vogler), um fotógrafo alemão que passa uma temporada nos Estados Unidos, tomar conta[26]. O fotógrafo e a menina acabam voando para a Holanda e em seguida iniciam uma perambulação pelo interior da Alemanha em busca da casa original dos avós de Alice, de quem ela tem apenas uma foto sem índice, legenda ou qualquer outra referência cartográfica. De forma sutil, o roteiro estabelece um contraponto entre o olhar imediato da criança Alice ao instantâneo, já midiatizado, que caracteriza as fotografias e os *snapshots* tirados por Phill. É esse olhar sem leituras – ou uma forma de ver direta, desprovida de legendas e significados –, essa força da visão de Alice, que a câmera de Wenders tão bem capta. Embora utópico, estamos diante de um olhar puro, inserido no mundo na mesma velocidade e no mesmo instante em que o próprio olhar gera um mundo, material, um mudo como um significante de imagens.

No livro *História da infância (Kindergeschichte)*, Peter Handke narra, de forma franca e discretamente autobiográfica, a sua experiência como um pai, que após uma separação, acaba por criar o seu filho sozinho. Mais do que captar um olhar da criança, Handke narra e descreve um olhar de um adulto que observa a abertura do mundo diante da existência (e de uma retina) propriamente infantil. Sem nome, a criança tampouco fala ou

---

[26] Curiosamente, no romance *Breve carta para um longo adeus*, de Peter Handke, há também uma criança que embrenha-se pelo *road-movie* do livro e tece relações entre um antigo caso amoroso, a criança de pais separados e as deambulações de um escritor pelos Estado Unidos. Sobre essas aproximações, ver (BRADY & LEAL, 2012), (MALAGUTI, 2008).

emite opinião; ela sente, afeta-se com o mundo numa maneira direta com o mínimo de mediações emocionais ou sensoriais possíveis. Contudo, o que Handke narra é mais a transfusão do seu mundo, como o pai e adulto, que migra, ao longo dos anos, e instala-se ao território existencial dessa criança em processo, no instante em que apenas está sendo. O que migra é a solidão do adulto. O que reverbera é a percepção, sensível, sem palavras, de uma condição de estrangeiro, a qual, como escolha do pai, transforma-se num cerceamento existencial, diferente e às vezes opressor, aos sentimentos dessa criança. Deslocada, a criança demonstra uma angústia inexplicável, transmitida apenas por imagem e sensação, sem verbo; ela precisa encontrar um lugar no qual possa, de fato, acontecer. Incomodada, ela acaba mudando várias vezes de escola e, nessas páginas de uma aflição compartilhada, vemos, no romance, uma criança aos poucos guiando e transformando o olhar de um adulto. Em constante transformação, o processo de ser de uma criança acaba por perturbar, em termos sensíveis e estéticos, a percepção por demais rígida e fixa que o adulto tem do mundo.

Tanto o imediatismo da imagem (*Alice nas cidades*) como o instante transformador do ser-criança *(Die Kindergeschichte)* migram, com força, paras as primeiras palavras e as primeiras imagens de *Asas do desejo*. Se na primeira cena do filme vemos uma caneta escrevendo (e uma voz declamando) a canção que Handke chamou como a *Liedes vom Kindsein*, temos, poucas sequências depois, uma forma de grifar e ressaltar o olhar da criança como sendo o único “ente humano” capaz de ver e perceber os anjos que sobrevoam Berlim. Ouve-se: *Als das Kind Kind war, wußte es nicht, das es Kind war*. Handke, por um lado, tenta captar um ser criança que, como numa canção, ecoa, reverbera e acontece, mas não possui um distanciamento, temporal e espacial, que, em parte, caracterizaria a existência adulta. A criança existe, a despeito de não saber disso. Num contraste, a criança olha diretamente para as coisas ou as suas formas como as coisas, para a câmera de Wenders (e para seus anjos e personagens), surgem e aparecem. Mais uma vez a imediaticidade do olhar infantil é mais intensa (e poética) do que a própria imediaticidade maquínica da câmera. E é por capturar o tempo específico entre essas imediaticidades que o olhar da criança comenta o olhar do filme e instala-se, como *Blick*, entre a descrição da câmera, a observação sensível dos anjos e o rompante das imagens de arquivo que, como história, que como imagem, deslindam-se da cidade para preencher a tela.

Faces de crianças em *Alice nas cidades* (1974), *Paris, Texas* (1984) e *Asas do desejo* (1986), de W. Wenders.

Há, na *Liedes vom Kindsein* (canção do ser criança), uma temporalidade peculiar registrada com veemência logo nos primeiros versos *Als das Kind Kind war* (quando a criança era criança), nos quais a criança, como um ser, é simultaneamente sujeito e objeto, assim como um passado presente (evocado pelo narrador) e presente passado, que acontece, no filme, na voz, como narrativa. Peculiar, esse instante do ser, que Heidegger insiste em denominar como um *Seienden* (num gerúndio que poderíamos traduzir como o estar-sendo), também reflete uma temporalidade e um agenciamento de sujeito e objeto, oriundo da voz média na gramática grega antiga. Handke evoca e poetiza, como uma canção, esse peculiar e preciso instante, no qual a criança é criança, ou quando a criança era criança, e, flexionando num tempo do olhar que já é um tempo passado, ele refere-se a "und machte keine Gesicht beim Fotografieren" (e não faz careta ao ser fotogrado). É o tempo desse rosto pueril que é transposto ao filme. Um tempo em que se minimiza o intervalo entre a abertura ao mundo e a criação do mundo.

A temporalidade do ser dilata-se na criança, e na busca pelo ser, como uma pergunta; e abriga a temporalidade da percepção de uma narrativa instalada entre o mundo virtual, dos anjos, e o dos acontecimentos (das crianças e dos humanos), e dos arquivos inscritos na cidade, que, pela montagem em *Asas do desejo*, eclodem, pouco a pouco. O tempo da imagem na e pela criança (pois no filme a criança transforma-se ela mesma numa mídia imagética) cria a *Blick* como queria Wenders, desde o primeiro tratamento do roteiro, quando ainda assinava o filme sozinho. É por meio da criança que se constrói um olhar, um ponto de vista que não é uma percepção subjetiva e nem interna das crianças, mas uma forma de aguçar e sensibilizar um olhar adulto, já viciado, já prenhe de (pré)conceitos. Tampouco há um tempo de memória, de reconstrução mimética, mas uma forma, entre o *Seieden* de crianças e anjos, de perceber a cidade, como uma imagem enigmática.

4.4 Os olhares e as vozes da cidade

Do olhar da criança, passando pelo seu devir, chega-se, numa oscilação de descrições verbais e visuais, a uma forma de olhar que evoca uma cidade, um ambiente. A busca pela construção dessa *Blick*, desse olhar, é uma intenção presente desde o projeto inicial de Wenders. No seu prólogo, ele mesmo enfatiza que se trata, ali, de um ensaio pessoal de busca das imagens; que o filme irá gerar um acontecimento visual. Assim, diante dessa afirmação, o processo de roteirização transforma-se, ele mesmo, na construção desse olhar de, para e entre a cidade e os personagens. Logo nas suas sequências de abertura, o roteiro-ensaio de Wim Wenders tanto abarca essa *Blick* do anjo quanto valoriza o ponto de vista do olhar das crianças, como se pode perceber no trecho abaixo.

> Também nas próximas cenas da sequência de abertura várias pessoas apareceram ao olhar dos anjos invisíveis. Mas, com frequência, são esses flahs de olhares *(Augen-Blick)* mostram as pessoas no dia a dia, em atividades ordinárias, e também momentos bem especiais: um curto pensamento, interno, uma observação súbita, ou um pensamento, um ato de auto-perdição, um olhar ao vazio, uma cabeça balançando, um sorriso imprudente na hora da palestra, que olha para o céu, que enxerga o chão, uma cabeça sendo coçada, uma orelha sendo esfregada, um suspiro pelo nariz, olhos sendo esfregados, todos esses gestos de solitários, pequenos, e a maioria inconscientes, formam um antologia formam o conteúdo do cotidiano e são conscientes ao olhar dos anjos, que os mostram de volta, na câmera, sem propiciar um 'reconhecimento' ou uma reação. (WENDERS, Arquivo 01, tradução nossa).

Como se percebe, o roteiro-ensaio de *Asas do desejo* preocupa-se em prenunciar, implicitamente, essa *mise-en-scène* que ativa tanto um ponto de vista – seja dos anjos, das crianças ou do espectador – quanto uma *enargeia*. Trata-se de construir uma *Blick* que não é elaborada pela montagem, mas por uma forma de olhar que é contínua, que visa captar e instaurar um fluxo de consciência. Centrada sobretudo na elaboração dessa *Stimmung* essa primeira versão do roteiro de Wenders é exímia em compor o ambiente visual, acústico e sensório; ela instala uma dramaturgia imagética.

É por meio desses gestos solitários que a *Blick* dos anjos flutua: buscam potencializar imagens banais, cotidianas, e, assim como o ponto de vista das crianças, sensibilizam acontecimentos que escapam frente a um dia a dia *blasé*. Curiosamente, o olhar da infância – em e sobre Berlim - também foi explorado por Walter Benjamin no seu livro de memórias *Berliner Kinderheit um neunzehnhundert.* O projeto de Benjamin está vinculado à distância espacial, figurada pelo exílio, assim como à dilatação temporal, do olhar do adulto sobre a própria infância. Somados, ambos os distanciamentos sugerem um estranhamento e permitem reconstruir a imagem de uma cidade já não mais existente. É entre as ruínas da história que a pureza – e a diferença – do olhar infantil permite a reconstrução alegórica e fragmentária da

imagem da cidade.

> Não há descrição sem distância, o que seria uma reportagem […]. Esse paradoxo fornece a dor, sem a qual não há ponto de vista. Há, então, um declinio da familiaridade com ruas, casas, que sempre querem nos cercar, nos o vemos com um ponto de vista bifurcado: com o olhar da criança, que nós não somos mais, com o olhar da criança, pelo qual a cidade ainda não está familiarizada. O livro de Benjamin mostra o papel constituitivo da distância. (SZONDI, 2011, 296, tradução nossa).

De forma sutil, latente e discreta, os projetos de Benjamin e Wim Wenders buscam reativar uma *enargeia* de uma Berlim já em ruínas, de uma cidade já perdida. Seja pelo exílio, seja pelo muro de Berlim – e pelas cicatrizes sismográficas da experiência da segunda guerra mundial grifadas no espaço – as composições das imagens da cidade partem desse distanciamento temporal para forjar a sensação de um reencontro histórico, o qual, por sua vez, percorre o espaço. Nesse sentido, o labirinto do espaço remete à busca pela memória no distanciamento temporal[27] (SZONDI 2011, p.298 – 299).

Paralelamente, ocorre, em *Der Himmel über Berlin*, a criação de um requintado ambiente sonoro que acaba, entre sons ausentes de verbos dramáticos, por evocar o ambiente da cidade. Não é por acaso que a voz, nesse filme, exerce um papel central nas modulações das *enargeias* e nas *ekphrasis*, como as sutis passagens de tons maiores a menores na composição musical. Logo numa das primeiras sequências, após um *plongée* e *contra-plongée* que coligam o olhar dos anjos com o olhar das crianças, vê-se uma torre de rádio, em que se misturam vozes, timbres e sons distintos. São vozes babélicas, em várias línguas, que solicitam uma sintonia, uma atenção mais específica. Tal como ocorre na *Hörspeile Nr.2* (HANDKE, 1970), a cidade é desenhada por essas vozes, em imagens fugidias, compostas entre os suaves movimentos da câmera, sempre flutuantes, com os *short cuts* de pequenos instantes (HANDKE, 1992, 1977).

Essa tessitura de vozes e de ruídos dialoga, indiretamente com as peças faladas (*Sprechestücke*) e com as peças mudas (*Stummstücke*)[28], quando Handke complexifica seu jogo entre imagem e palavra e passa a escrever para mídias específicas como o rádio e o

---

[27] Há uma diferença de origem entre o livro de Benjamin e o filme de Wenders. De um lado, Benjamin busca reconstruir imagens por meio de palavras, numa cadência literária e epifânica que remete às descrições de Proust. Por outro lado, o filme de Wenders faz um jogo oposto: busca criar uma *enargeia* num constante cadenciamento entre as falas dos anjos e o olhar das crianças; ou seja, a imagem já é em si evidente e o ponto de vista do espectador que se busca construir um olhar essencialmente perpassado pela diferença e pela atualização. A *ekphrasis* tecida por Benjamin é modulada por outra *ekphrasis*, que ocorre na transposição do projeto do livro para os acontecimentos fílmicos captados pela câmera de Wenders. E essas modulações de *ekphrasis* possuem uma íntima relação com o encontro e a colaboração entre Wim Wenders e Peter Handke. Ver (PAECH 2002).

[28] Handke comenta essa relação entre oralidade e silêncio na sua dramaturgia em trechos das quatro entrevistas dadas a Thomas Oberender. Ver (OBERENDER, 2014).

cinema. Uma obra como *Wind und Meer*, por exemplo, também prescinde das falas de atores, dos diálogos, e busca compor uma narrativa apenas com sons, ruídos, barulhos, pausas, numa densa descrição que visa justamente sugerir e criar ao ouvinte elementos visuais e sensórios, imagens e cadências. O interessante dessa perspectiva é como ela encadeia um gesto de escrita mais próximo da composição musical para sublimar, pelos sons, uma tradição dramatúrgica centrada prioritariamente nas palavras.

No entanto, é a peça *Hörspiel Nr.2* (HANDKE, 1970) que mais chama a atenção por tecer prioritariamente uma descrição de sons e ruídos que revelam a cidade (in)visível. Há, nela, uma dramaturgia que se passa nas ruas de Berlim e tem motoristas de Táxi que vagam pela cidade como um dos seus grupos de protagonistas. Pela ótica dos taxistas e pelos sons que os atravessam, *Hörspiel Nr.2* sugere imagens que conduzem os ouvintes à realidade urbana da Berlim dos anos sessenta e, assim, como numa *enargeia*, acaba por transformar o ouvinte num espectador. São imagens rápidas de uma *flanerie* metropolitana que ocorre entre o carro, o motorista, os passageiros, a rua e os transeuntes e captam o movimento de pessoas, os momentos e as sensações que reverberam entre a metrópole e seus habitantes. Talvez não seja mero acaso que algumas dessas peças evitem uma forma mais convencional de sugerir imagens. É pela ausência da própria imagem do rádio, ou do minimalismo imagético do palco, que Handke busca reacender a química da imaginação no espectador, essencial para que ele consiga ver e colocar os fatos de uma história diante dos seus olhos. Ou, paralelamente, é pela própria ausência do verbo, que as imagens adquirem vida e dinâmica próprias, num *voyeurismo* depurado, frente ao bombardeio cotidiano das imagens midiáticas.

Como já frisamos, o ambiente sonoro e a forma epopeica como a palavra percorre *Asas do desejo* desdobram-se numa *enargeia* que busca reavivar a cidade entre a voz, a filmagem e o arquivo. Como se o silêncio das ruínas fosse transcendido pelo poder evocatório do verbo; como se a ausência de uma narrativa – possível e reconfortável – clamasse por uma descrição e, no auge do seu poder de efetivação, reivindicasse uma presença, repetindo um diagrama espaço-temporal, o qual também sublimaria o silêncio da derrota e a melancolia da perda. Essa síntese poética e descritiva fica bem clara na forma verbo-visual como o personagem *Homero*, interpretado pelo ator Curt Bois, surge numa das sequências mais lembradas do filme. Um personagem cuja imagem é quase toda muda e a fala preponderantemente em *voice over.*

No filme, as falas escritas por Handke, acabam por transformar tanto o ouvinte como espectador quanto o espectador como ouvinte; ou seja, essa sequência exerce um papel central nas modulações da *ekphrasis* e enfatiza o poder imagético da oralidade. Ao sair da biblioteca,

Homero passa a andar na rua, um lugar ermo, ao lado do muro. Os passos de Homero encaminham-se para os vestígios da Potsdamer Platz, após o bombardeio e a ocupação da cidade por russos e estadunidenses. Homero anda por essa mesma praça vazia, que era o centro da Berlim desde a época da República de Weimar, e, enquanto caminha, lembra-se de detalhes: do bonde, das carruagens com cavalos, do café Wertheim, do chocolate que bebeu por ali. Como narrador, seu relato atualiza as ruínas históricas, as diferenças entre o passado vivido, sua lembrança e o momento atual, ou seja, a velocidade e transitoriedade da imagem do passado. Embora haja essa atualização da memória, num jogo que claramente busca reavivar uma *enargeia*, o que Homero exerce, no gesto de trazer para si, para diante dos olhos – os seus e os do espectador –, acaba sendo a própria quintessência da *ekphrasis*. É como se as imagens que não estivessem mais ali presentes ainda sobrevivessem por meio do acúmulo das suas ruínas. Nesse momento, pretende-se repetir, trazer de volta, a ausência perdida daquela realidade, num gesto melancólico de busca, reencontro e fuga.

4.5 Arquivos, mapas e tomadas aéreas

Entre essas modulações de *ekphrasis*, a escrita no e do filme (pois pela montagem) reativa a própria imagem como uma força de arquivo. No roteiro de Wenders, esses arquivos aparecem logo na sequência de abertura, que visa constituir a *Blick* de Damiel. Eles intercalam imagens da guerra, numa presença abscôndita sob as ruínas, com o tempo presente de Berlim. Busca-se atualizar uma Berlim com memórias esparsas, silentes, fragmentadas, daqueles que viveram, cresceram e ainda vivem na Berlim, ora preto e branca, ora colorida, registrada pela câmera de Henri Alekan. Trata-se de uma forma de captar a cidade, que oscila entre a nostalgia, a melancolia frente à ruína; de resgatá-la; de, pela descrição e inserções das inscrições dos arquivos, atualizá-la, instalá-la diante dos olhos dos espectadores. A cadência desses movimentos constrói um olhar histórico peculiar, digno ao anjo de Paul Klee, que engendra uma atualização, cria, sugere uma imagem, uma mescla do tempo da memória com o instante do olhar do observador. Assim, o filme parece percorrer a dialética de atualização das imagens tão bem descrita e conceituada por Walter Benjamin nas suas *Passagens*.

> A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética [...]. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2005, p.505-506 apud SELIGMAN-SILVA, 2010)

É assim, sob o mote da atualização, que podemos bem compreender algumas das mais belas sequências do filme. Numa delas, realça-se um longo passeio de carro do anjo Cassiel. Enquanto ele observa a cidade pela janela, entre os intervalos do para-brisa, mescla-se o contemporâneo da Berlim do filme com imagens de arquivo. São, sobretudo, imagens captadas pelos soldados russos logo após a queda de Berlim. Imagens que realçam ruínas, casas demolidas, um caos na rua, uma cidade quase fantasmática, que repulsa, expele, mais do que convida à moradia. O interessante é que a montagem enfatiza o olhar do anjo, como se fosse o ponto de vista do próprio anjo da história de Benjamin, como se ele visse "essa tempestade (que) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso". O que vemos nessa sequência é uma espacialização da imagem, como se do terreno, do território e do espaço vibrassem imagens históricas latentes que invadem a retina do anjo, da câmera, da tela. Por isso, os *travellings* longos, as transições, as fusões. São mesclas de tempo que se dobram e atualizam-se no espaço presente.

No primeiro tratamento do roteiro de Wenders, os arquivos são evocados como uma parte essencial da construção da *Blick*, de um olhar que restitua a presença da cidade quando imbuída do seu tempo passado[29]. Inicialmente, Wenders tinha a intenção de que houvesse mais sequências que reproduzissem cenas do tempo da guerra e da presença nazista em Berlim, contudo o cerne dessas intenções acabou migrando para a sequência onde há a filmagem, um metacinema, que transforma o arquivo da história da cidade em um filme que revive, mimeticamente, o tempo da guerra de Berlim. Visuais, fílmicos – e mudos –, os arquivos *found footage* que a montagem realça como *insert* ao longo do filme buscam restituir uma presença perdida assim como construir um olhar inusitado, inscrito no tempo, dentro dele, e reavivado pelo olhar presente. Na sua temporalidade distendida, o arquivo inscreve presença e combina-se, numa outra linha da partitura fílmica, com as diversas outras escritas (e as modulações de *ekphrasis*, como salientamos) tecidas pelo filme.

Há, portanto, pelo arquivo, duas formas de inscrita e de escritura que se combinam constantemente. De um lado, o arquivo atualiza a inscrição, temporal e sensorial, que contém a impressão temporal e espacial em suportes audiovisuais. Assim, o arquivo é registro, é forma pétrea, é a inscrição do tempo sobre um suporte; é, por assim dizer, uma escultura sem uma presença corpórea; ou uma forma de presentificação condensada, potente. Por outro lado,

---

[29] Um dos principais grupos de imagens em *Asas do desejo* são arquivos das ruínas de Berlim, logo depois de bombardeada e ocupada pelos russos. Durante a montagem, Wenders utiliza-se dessas imagens para evocar os traumas e as memórias da guerra que foram experimentados e talvez arquivados pela própria cidade.

o arquivo atualiza-se como uma força retórica, de persuasão, de convencimento. É aquilo que tenta elucidar um momento, de construir uma abertura para um evento passado: olhe como a cidade estava no tempo da guerra. Ou, no caso dos instantes que oscilam entre o trágico e o melancólico: olhe as ruínas e o poder de destruição efetivado pela guerra. Esse poder retórico é, de forma final, inscrito pela montagem, que duplica, pela escrita, a inscrição guardada pelo arquivo. Nessa linha de interpretação, é digno ressaltar como a montagem de Przygosda combina o arquivo audiovisual que, sutilmente, parece repousar e ser abrigado pelo meta-arquivo que é a cidade. Por isso, a força exercida pelos arquivos em *Asas do desejo* é uma consequência direta da ênfase na descrição e, consequentemente, na aposta e na oscilação entre *ekphrasis* e *enargeias*.

Nesses desdobramentos, e re-enquadramentos, entre inscrição, descrição, escritura e emblema, o arquivo, envolvido pela cidade, acaba atuando de forma muito próxima do papel central dos mapas, tal como inscrições do espaço numa superfície plana, obtiveram no contexto estético e histórico da pintura holandesa do século XVII. Num dos capítulos mais instigantes do seu livro sobre esse período da história da arte, Svetlana Alpers (1984, p.124) ressalta como havia um impulso de inscrever o espaço por mapas, tanto nas pinturas como nos hábitos de compra dos holandeses do século XVII. Nessa época, os cartógrafos e os geógrafos eram considerados, apreciados, valorizados e admirados como mestres da descrição e, consequentemente, essa habilidade desdobrava-se num apreço pela inscrição do espaço de uma experiência tridimensional para, outra, bidimensional e, por isso, perto da inscrição e descrição pictórica. Nesse aspecto, o mapa permitia, à época, uma distinção com a prática pictórica da paisagem que buscava, sobretudo, uma evocação do espaço.

> Resumindo: as circunstâncias eram apropriadas as feitores de imagens de procurarem os objetivos pictóricos que estavam, há tempos, implícitos na geografia. Por outro lado, seu sucesso era possível graças a uma concepção bem particular da imagem no norte da Europa. Esses são fatores que devem ser levado em conta quando nos deparamos com os dois maiores tipos de imagens, que, como penso, estão vinculadas aos mapas, como fonte e natureza: a panorâmica, ou o que eu preferia denominar como a paisagem vista como mapa, a imagem da cidade, ou a visão topográfica da cidade. (ALPERS, 1984, p.139, tradução nossa)

Num contraste, o mapa revela informações, dados e aspectos do espaço que estão nele inscritos. Essa inscrição imediata do espaço é, quando remediada por uma câmera cinematográfica descritiva, mais próxima do arquivo do que de uma tradição pictórica da paisagem[30]. Nesse sentido, o filme passa da *enargeia* oral à *ekphrasis* da câmera e acaba

---

[30] "*We can always tell maps and landscapes apart by their look. Maps give us the measure of a place and the relationship between places, quantifiable data, while landscape pictures are evocative, and aim rather to give us*

desencadeando uma força de inscrição e informação da cidade condensada e atualizada no e pelo arquivo. Este arquivo – como registro, imagem e atualização – atua próximo a um mapa, pois também compartilha dados e informações 'históricas' da cidade. Nessa ênfase descritiva dos cartógrafos, é inevitável constatar uma recorrente presença dos mapas seja nos livros de Handke, seja nos filmes de Wenders. No caso mais específico de *Asas do desejo*, o mapa aproxima-se das imagens aéreas, dos *Blicks* dos anjos, dos amplos planos de conjunto nos quais é evocada a totalidade visual da cidade, como força poética e como síntese, inscrita, pela descrição da câmera. Leve, a própria maneira como a câmera movimenta-se, nos seus *travellings* áreos, acaba por propor, sugerir e imaginar como seria a perspectiva do movimento do olhar dos anjos. A câmera flana sobre a cidade, passeia entre nuvens, aviões, torres de TV, estradas, entra em carros, em apartamentos. Ela não possui pontos fixos, mas sempre percorre aspectos topográficos da cidade, explorando a vista aérea, descolando-se como mapas que, entre afetos velozes, sobrepõem-se a outros mapas.

Cenas de *Asas do desejo* (1986), de Wim Wenders e Peter Handke

Asas do desejo certamente consolida o recorrente uso das sequências aéreas nos filmes de Wenders como se elas fossem uma das suas assinaturas autorais. É curioso constatar como, até nas suas obras mais recentes, todos os seus filmes iniciam-se com uma câmera aérea, que, em movimento, compartilha informações sobre o espaço ou a cidade onde o filme irá acontecer. Ao final do filme, num contraste, vê-se um *contra-plongée* e um contracampo – implícito, distante, discreto – dessa primeira sequência e tomada e a câmera sobe, movimenta-se rumo ao céu, como se de um vista área, o narrador e o espectador também se despedissem da experiência no cinema. Essas sequências de campos e contracampos aéreos (entre o começo e o início dos filmes) possuem, por exemplo, um efeito de maestria em filmes como *Alice nas cidades*, em que, no primeiro plano, a câmera acompanha um avião enquanto, no plano final, ela abandona os personagens que estão em movimento, dentro de um trem, e Phil

---

some quality of a place or of the viewer's sense of it". (ALPERS, 1984, p.24).

Winter acaba de ler no jornal a notícia da morte de John Ford. Em *Até o fim do mundo*, não há mais a imagem de um mapa geográfico, mas vê-se, numa generalização crescente, o planeta Terra, numa visão cosmológica que permite entrar e sair do aparato apocalíptico do filme. Em *Paris, Texas*, vemos o deserto. Em *Asas do desejo*, ambas as sequências, de entrada e saída, parecem remeter ao título original do filme, o céu, a cidade, o ponto de vista de um anjo, que conta a história de outro anjo, o qual, transformado, já não é mais como ele. A cidade não cabe no mapa. A cidade não cabe no plano geral, por mais amplo e horizontal que seja, a câmera não a alcança. Por isso, no filme, a cidade é evocada por essa força descritiva da câmera e ressurge, entre a voz e o arquivo, diante dos olhos, como uma totalidade fugidia, prenhe de inscrições, que já não é mais um mapa e, paralelamente, transcende, pela força da informação, a evocação das paisagens.

Mapa pessoal de Peter Handke para as suas pesquisas na novela *Langsame Heimkehr*

Num paralelo, a função dos mapas na obra literária de Handke é bem diferente. Em *Langsame Heimkehr*, por exemplo, o personagem Sorger descreve, desenha e orienta-se pelos mapas. É o mapa que liga e vincula o personagem aos seus deslocamentos. Quando expresso no mapa, o local atua mais como um ponto de referência e, também, um ponto de partida. Assim, Handke busca, pelo verbo, construir imagens que o mapa, como vetor implícito dos deslocamentos do sujeito, não suporta, como uma forma de reaver os percursos e os rastros apagados pelos mapas modernos (CERTEAU, 2008). Precisam-se inscrever palavras onde não há mais – e nesse aspecto o mapa é também uma referência informacional – e verbal, já que não se transforma em imagem, seja na prosa ou nos seus filmes. Com o intuito de sumarizar a comparação, vale a pena lembrar que justamente o longo trecho final de *Langsame Heimkehr* é uma cena aérea onde, em trânsito, entre os Estados Unidos e a Europa, Sorger elabora a síntese das suas experiências. Uma síntese silenciosa que é captada de forma um tanto volátil. No entanto, diferentemente dos finais dos filmes de Wenders, nos quais a câmera voa, aqui, o

fim é a aterrisagem: ocorre justamente quando o avião toca a pista do aeroporto. Como se, distinta do éter da imagem, a palavra carregasse consigo o peso do tempo, o fardo da matéria.

Guardemos as diferenças da comparação e podemos, assim, perceber como há semelhanças entre esse aspecto etéreo do anjo Cassiel com a vontade de ter peso de Damiel, de tornar-se humano. De um lado a leveza da visão, da observação e da imagem. De outro, o peso do mundo; a força corpórea das palavras. Em alguma medida, os anjos simulam os diálogos entre Wenders e Handke; simulam a amizade silente que, como um veio afetivo em trânsito, concentra-se no ente dramático que transporta a narrativa. Entre o anjo mais leve e o outro, terreno, ou telúrico, a amizade resplandece como um vetor de transformação – e uma transformação vivida pela experiência da escrita, uma experiência cadenciada por afetos[31].

Visto assim, Damiel é um anjo afoito por ter experiências 'reais', que passem pelo corpo e não sejam apenas restritas ao espírito, a conceitos. É nesse sentido que podemos também compreender o relato de Damiel – e o filme – como se buscasse compor uma história sobre afetos e a partir de afetos que paulatinamente materializam-se. Esse ímpeto ao afeto fica bem representado na primeira cena em que o ator Peter Falk "encontra" o anjo Damiel. Trata-se da cena que resultará no segundo toque de mão no filme – ainda que Damiel seja apenas uma presença virtual. O ator sente essa presença e sabe que quem está ali é um anjo. Então, ele diz que gostaria de poder vê-lo. Gostaria que ele pudesse sentir frio, fumar, tomar um café. Ou mesmo desenhar. Gostaria, enfim, que eles pudessem conversar, porque eles são amigos.

Essa sequência é importante, pois culmina na "queda" de Damiel. Antes de partir do virtual mundo angelical, ele despede-se de Cassiel, seu amigo, colega e companheiro. Damiel afirma que cairá de cabeça, que mergulhará, e que agora compreende o que os humanos queriam dizer com essa expressão. Sintomaticamente, a metamorfose de anjo para humano também é tecida por uma crescente afecção. Parece composta por toques e sensações crescentes. Ele, no sonho, toca e funde-se com Marion. Sente ciúmes. Cumprimenta o ator Peter Falk. Empolga-se enquanto fala. Passa a respirar. Passa a deixar rastros – signos escritos? – vestígios por onde pisa, passos por onde anda.

* * *

Ponto culminante, *Asas do desejo* foi e continua sendo o resultado da última parceria

---

[31] Sobre afetos: "O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções dos objetos e dos estados de um sujeito percepiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações." (DELEUZE, 2004, p.217)

entre Wim Wenders e Peter Handke; o último, pelo menos, que até o momento resultou num filme. Trata-se de uma amizade artística, uma colaboração e mútua admiração que perpassa mais de duas décadas, com três filmes distintos, nos quais a tensão entre a palavra e a imagem são sempre renovadas e re-inauguradas. *Asas do desejo* talvez duplique a colaboração entre um roteirista e um diretor para a própria composição do filme. Tanto no roteiro-ensaio analisado como na história biográfica de escritura do roteiro, vimos que nem Handke nem Wenders queriam escrever um roteiro tradicional, no sentido de uma dramaturgia fechada, encerrada em si mesmo. Tratava-se, portanto, de descobrir uma escrita, uma conceituação e uma forma de composição que permitisse uma interação dinâmica com os atores, a câmera e a própria cidade.

O que buscamos ressaltar nessa leitura de *Asas do desejo* foi, em síntese, a diversidade de passagens que a obra articula. São transições distintas, ora internas à obra – como o arco dramático vivido pelo anjo Damiel, ora externas, mas circundantes ao seu processo construtivo, como no diálogo artístico entre Wenders e Handke que tentamos salientar. Nesse diapasão, *Asas do desejo* é um filme que poetiza o devir. Por isso, talvez, aposta tanto na transitoriedade como característica ímpar do afeto que marca uma passagem trans-subjetiva entre corpos, objetos, coisas, tempos e espaços.

Se fôssemos escolher um gesto síntese do filme, este seria o toque. Não somente os toques concretos entre Damiel e Marion, mas os toques dos anjos, delicados e virtuais, nos transeuntes daquela Berlim, quando recostam ao ombro e sussurram palavras de consolo. O toque de cumplicidade entre um cineasta e um escritor, o espaço comum que transita entre as obras de Handke e Wenders. A passagem do texto poético à poesia da câmera, uma metamorfose similar às e*kphrasis*. O olhar histórico que o narrador Homero nos lança, sob o ponto de vista do anjo da história, que, a nós, espectadores e *voyeurs*, nos toca e afeta de forma peculiar. Entre a imagem, seu lampejo, frente às nossas retinas e às sensações de história que forjamos ao vermos, pela primeira vez, algo que logo se esfacela. Uma simples passagem, um limiar, que, esteticamente, acontece e ocorre quando assume sua metamorfose. Um filme em dissolução. Uma poética do efêmero.

Ressalta-se, paralelamente, que Handke e Wenders teceram um diálogo pessoal e artístico também permeado pelo silêncio e pela transcendência imagética; pela distância e aproximação permeada pela linguagem. Um diálogo que apostava mais na amizade e no afeto como força de sublimação do que nos polos antagônicos da *paragone*. Em *Asas do desejo*, essas forças oscilam não apenas entre os anjos, o olhar das crianças e as ruínas da cidade, à época, dividida por um muro. Se o filme elabora modulações de *ekphrasis*, o que vemos é,

paralelamente, a própria modulação de uma colaboração, na qual a busca pela reavivação do ato de olhar, ou de pôr diante dos olhos, tal como na *enargeia*, tornou-se uma inquietação estética compartilhada por anos de colaboração entre o escritor e o diretor.

Não é por acaso, assim, que acompanhamos dois anjos, e que o filme não é escrito nem narrado apenas com uma mão, como requisita a tradição autoral ainda vigente nos estudos estéticos. Ao contrário, *Asas do desejo* elucida a própria complexidade dos acontecimentos fílmicos que tece, nos quais os polos da palavra e da imagem combinam-se, forjando uma escrita que não nega a imagem e uma imagem que não se furta de escrever. E voltam as perguntas mais elementares, como os olhares inéditos das crianças: “Porque estou aqui e por que não estou aí? Quando começa o tempo e quando termina o espaço?” São questionamentos primários, que apostam mais na passagem de estados, de corpos, nas transições e transgressões de fronteiras do que na consolidação de posicionamentos empedernidos. Seja entre os anjos e as crianças, seja entre a cidade, Handke ou Wenders, a *ekphrasis* em *Asas do desejo* não é tanto um conteúdo de algo descrito ou de algo que aconteceu, mas um caminho, uma rota, uma trajetória – um roteiro escrito à várias mãos, um roteiro para os olhos.

5 *TRAVELLINGS* DE LETRAS: PASSAGENS E PAISAGENS ENTRE NOVELAS, ROMANCES E FILMES

Paradoxo da fronteira: criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns. A junção e a disjunção são aí indissociáveis. Dos corpos em contato, qual deles possui a fronteira que os distingue? Nem um nem o outro. Então, ninguém?

Michel de Certeau

How many saints can be and land be and sand be and on a high plateau there is snow and there is made to be so and very much can be what there is to see when there is a wind to have it dry and be what they can understand to undertake to let it be to send it well as much as none to be to be behind. None to be behind. Enclosure. Saint Therese. None to be behind. Enclosure.

Gertrud Stein

Norwich, 20 de janeiro de 1987. "Caro senhor Handke, no início do ano finalmente li *A repetição*, após ter comprado o livro em Frankfurt, em setembro. Como uma forma de agradecimento a essa leitura, eu gostaria de dizer-lhe que o livro possui uma luz que é bela, rica e simples". No verso do cartão postal, junto com o endereço de Handke em Chaville, lê-se a assinatura de W.G. Sebald. Do outro lado, vê-se a imagem da pintura de *Study for Portrait of Van Gogh I*, de Francis Bacon (ver imagem), que, curiosamente, retrata um outro pintor, que está a caminho, no instante, no intervalo, à procura de um lugar para pintar. De tão simples, o cartão postal nos sugere pistas e caminhos extremamente interessantes para, juntos, trilharmos nas próximas linhas[1]. Para além da mera correspondência entre dois influentes escritores de língua alemã, as palavras de Sebald traduzem parte das afinidades eletivas – éticas, estéticas, literárias e imagéticas – que aproximavam ambos. Um cartão-postal que

[1] O cartão-postal foi encontrado durante a pesquisa no *Deutsches Literatur Archiv*, em Marbach, em agosto de 2014. Além desse cartão-postal há duas cartas assinadas por Handke. Ver ANEXO I, arquivo 06. Também é digno de nota que, durante o trabalho crítico e acadêmico de Sebald, Handke foi certamente, o autor que ele mais pesquisou e sobre o qual há um maior número de ensaios. Ver (SEBALD, 1985), (SEBALD, 2001).

agradece pela leitura de um livro e o seu único comentário é sobre a luz – enquanto fenômeno físico – que *A repetição*, como objeto, narrativa, meio e percepção, disseminou.

Se agregarmos os aspectos do cartão-postal como mídia, perceberemos como há, nesse arquivo, uma preciosa síntese entre os deslocamentos temporais-espaciais, a distensão da duração, os tempos da luz, da paisagem, dos passos do pintor holandês que busca alcançar a paisagem e dos traços do pintor inglês que busca captar os instantes, fugidios, desses movimentos, tão estáticos quando na pintura. O cartão-postal, no entanto, compartilha palavras sobretudo e, no caso, palavras entre escritores que transmitiram, entre as suas obras de prosa, um anseio por gerar movimentos e transformações de palavras a imagens, de imagens a palavras. Discretamente, esse cartão-postal resguarda o segredo de uma *ekphrasis* compartilhada, que acontece entre escritas, visualizações, mas comunga-se principalmente entre os passos, os meneios e o simples gesto de caminhar dos andarilhos, que precisam encontrar imagens, palavras e lugares – que precisam do mundo para senti-lo e retratá-lo. Dentro do cartão-postal, e entre seus deslocamentos geográficos, temporais, é a própria literatura, como imagem, que se inflama, que chama para novos movimentos. Se há algo comum entre as prosas de Handke e Sebald, ele revela-se por uma forma da narrativa embrenhar-se pela descrição do espaço, dos lugares que são captados e dissolvidos como imagens em movimento. Se há algo comum, é o fluxo temporal do narrador-personagem-escritor que sempre anda, viaja de trem, avião; um fluxo prenhe de digressões, contrapontos, espaciais-temporais, e, nesse ritmo complexo, cheio de durações que se desalinham ao percurso, o narrar e o ver não se dissociam, mas, ao contrário, combinam-se encadeando ritmos, velozes, estáticos, contemplativos e ligeiros – ritmos a uma prosa tão fluida como numa partitura.

Study for Portrait of Van Gogh I, 1957 de Francis Bacon

Fronteiriços, os cartões-postais repousam num entrelugar extremamente instigante. Não são apenas cartas, tampouco meras fotos. Não se alongam demais nos seus recados nem

são tão sintéticos como os telegramas; são abertos, pois muitas vezes viajam sem envelopes, e assim tornam-se mais convidativos aos olhos bisbilhoteiros – como são os dos pesquisadores. Os cartões-postais sugerem traços que não cabem mais no trajeto nem no mapa. São traços de uma experiência subjetiva, veloz, uma experiência em trânsito. Por outro lado, esses vestígios traduzem os índices do deslocamento do emissor, já que geralmente o cartão-postal conota viagens e gera um contraponto ao aspecto imóvel da casa e da moradia do receptor. É nessa fronteira, entre o movimento e a pausa, que transitaremos entre as paisagens e as passagens deste capítulo. No entanto, quais são os espaços e as paisagens que cabem e ultrapassam os livros, as pinturas e as locações cinematográficas?

Livros e textos – como objetos, como mídias – são portáteis. Ou, como diria Walter Benjamin "livros e putas podem-se levar para camas" (BENJAMIN, 1987, p.33) O sujeito-leitor não é apenas conduzido a um universo ficcional, entre letras, línguas e gramáticas, mas também carrega esse cosmos consigo para onde bem entender, entre os espaços e os lugares que transita. Quando individual, solitária, silente, a experiência da leitura permite traçar um movimento interno ao texto, no qual a narrativa guia a espaços imaginários, assim como convida a um contraste com os lugares que estão diante dos olhos, atrás e além das páginas. Por isso as bibliotecas – como lugares que neutralizam os espaços de fora – precisam de muros, cercas imaginárias, reivindicam não apenas um silêncio, mas um resguardo dos locais, da cidade, da rua, para, nesse claustro que se abre no lugar que abriga todos os lugares – para lembrarmos as metáforas da biblioteca em Borges –, anular ao máximo o espaço externo e permitir uma única concentração nos movimentos, nos entrelugares que se adensam dentro das espirais, centrípetas e ficcionais, que repousam nas páginas.

Destinado a uma estratégia arquitetônica de imersão, o cinema, no seu dispositivo da sala escura, desperta outros deslocamentos, mais estáticos, mais sedentários. A experiência cinematográfica é ela mesma, na sua ontologia fundadora, um ato de transposição do sujeito à imaginação de espaços que ocorrem e acontecem imediatamente diante do seu corpo, de seus olhos e ouvidos. Errática e dispersiva, a gramática espacial da experiência cinematográfica parece ocorrer como a antípoda da portabilidade do livro[2] e, assim, assemelha-se às sensações visuais despertadas pela viagem de trem, quando o passageiro, parado, confortavelmente instalado, devaneia junto à paisagem que, veloz e centrífuga, passa diante dos seus olhos.

---

[2] É claro, aqui, que estamos nos detendo à experiência da sala escura e esses esboços de diferenciação e tipificação não levam em consideração, por motivos de recorte histórico, a atual portabilidade de mídias audiovisuais no contexto de celulares 3G, 4G, por exemplo, e outras plataformas transmídias similares e contemporâneas.

Mesmo que externo e imagético, o movimento dessas paisagens é imaginado, prenhe de afetos, e cria um intervalo peculiar, único e misterioso, entre o mundo natural, para fora da janela, o olhar, e a imagem quando imaginada. De forma similar, o cinema sugere uma contemplação em que o sujeito que observa permanece estático e, paradoxalmente, gera um movimento interno às imagens.

Contudo, se essas diferenças são claras, evidentes, e perceptíveis, pairam, ainda, algumas perguntas bastante instigantes: quais seriam os pontos de intersecção entre os movimentos espaciais da literatura e do cinema? Haveria uma transmissão? Como eles lidariam com as molduras estáticas das paisagens pictóricas e com o movimento interno dessas pinturas da natureza? Ou, mais precisamente, como as representações do espaço e das paisagens ou os deslocamentos engendrados pelas narrativas contaminam-se mutuamente da literatura ao cinema e do cinema à literatura? Essas indagações remetem menos às especificidades de cada mídia, mas às formas de diálogos que grifam, elas mesmas, novos caminhos, que unem e separam as fronteiras das duas mídias. As paisagens, nos seus intervalos, inscrevem, traçam, e criam pontes – transgridem fronteiras entre linguagens. São trajetos históricos, linhas genealógicas, soltas, descobertas ou simplesmente praticadas, entre escritores, dramaturgos, encenadores e cineastas. Migraremos entre fronteiras que nos situam entre passageiros e leitores. Das paisagens lidas às vistas, das vistas às lidas, tentaremos compreender menos os seus trânsitos semânticos do que os sensíveis. Há algo de estático nas paisagens cinematográficas, mesmo quando a câmera convida o sujeito a devaneios maiores. Há, paralelamente, um movimento sutil, quase imperceptível, que é decantado pelo ritmo de uma prosa, poética, descritiva, que engendra imagens no ritmo da *flanerie*, da deambulação, de percursos erráticos entre paisagens e cidades. Nossa aposta é de que muitos desses percursos errantes, erráticos – e vivazes na prosa de Peter Handke – criaram (e criam) riscos que não cabem no mapa ou em outras cartografias, como invólucros das linguagens, que engendram imagens durante o decurso do sujeito. São percursos das fronteiras e, simultaneamente, fronteiras dos percursos.

Por isso, tentaremos percorrer alguns *travellings* literários e certos *tableaux-vivants* encenados e vividos por filmes e filmagens. No seu livro *Literatura e cinema*, Joachim Paech sugere uma possível e empolgante pré-história do cinema na literatura descritiva do século XIX, antes, portanto, do surgimento do cinematógrafo. Ele recorre a longos trechos de Flaubert e Zola para evidenciar como, ali, já se encontrava um encadeamento entre narrativa e ritmo de cortes de ponto de vista que pareciam antecipar, décadas antes, as relações entre campo e contracampo consolidadas na chamada decupagem griffithiana. Não se trata,

obviamente, de uma adaptação e de um trânsito direto de motes, motivos ou linguagens, evidentes e anunciados, mas de um imaginário de cadência visual (ainda que entre letras), que seria historicamente compartilhado e transmitido. Nossa intenção, neste capítulo, é dar prosseguimento a esse tipo de metodologia cunhada por Paech. Não haveria, nessa continuidade, uma pré-história do *travelling* já presente em tradições literárias anteriores ao surgimento, por exemplo, do gênero *road movie*? Não haveria relações entre movimento e narrativa, entre descrições e movimentos que inaugurariam formas, gêneros e afecções entre letras e imagens?

Não por acaso, os livros de Handke que evocaremos neste (e no sexto) capítulo lidam diretamente com as tradições, de um lado, da fuga, saída e da viagem – mais próximas ao espírito aventureiro da Ilíada, enquanto, de outro, remetem às narrativas de retorno e regresso, que são mais existenciais e dilatadas temporalmente, como é o caso da Odisseia. Ciente dessas tradições, Handke acaba por mesclá-las, por fundi-las e, aos poucos e sutilmente, urde uma poética do espaço que combina – entre essas idas e vindas, entre esse leva e traz – as paisagens cinematográficas com suas reinvenções literárias. É precisamente entre fronteiras – espaciais e de linguagem – que Handke situa o feitio das suas paisagens. Ao final do capítulo, retornaremos à obra *A ausência* (1992), que é, hoje, o último filme de Handke e que provavelmente acabou por sintetizar muitas das suas inquietações de ida, vinda, perda e retorno e sua obsessão em descobrir paisagens entre letras (paisagens ausentes) e de filmar lugares (como locações, presentes, mas remotas), que as letras não alcançam.

Por outro lado, e simultaneamente, buscaremos ressaltar como as paisagens cinematográficas praticadas, sobretudo a partir do cinema alemão e europeu dessa época, inspiram-se em quadros e pinturas, muitas vezes estáticas, para sugerir a sensação visual do lugar e da paisagem. Mesmo que flertando com um panorama bem diverso, alguns filmes de Jean-Marie Straub e Daniele Huillet, Hans Jürgen Syberberg, Wim Wenders, e Werner Herzog situam-se numa forma de descrever e inscrever as paisagens – pela câmera, seja fixa, seja em movimento – que mescla uma prática de descrição literária com, em alguns casos, a tradição dos *tableau-vivants*[3]. As deambulações entre a geografia e o espaço transformam-se no ponto de partida e no principal índice de interação entre a natureza, as paisagens e os personagens. É nesse sentido – e dentro desse recorte temporal – que os deslocamentos sensoriais da narrativa e dos personagens acontecem como descrições do visível, as quais, geram outros movimentos,

---

[3] Embora não iremos passar diretamente por nenhum filme de cineastas como Theo Angelopoulos, Antonio Reis e Andrei Tarkovski, esses seriam diretores europeus e contemporâneos aos que destacaremos que certamente compartilham de concepções e influências da paisagem similares.

cumulativos, sobrepostos e prenhes de contrapontos.

5.1 Percursos e durações: entre o espetáculo da leitura e as caligrafias do visível

O anseio por uma genealogia sobre os *travellings* literários anteriores ao cinema, ou que ocorreram simultaneamente à sua aurora, talvez gerem tanto expectativas como frustrações, pois certamente eles merecem uma pesquisa mais detalhada e aprofundada, quase uma outra dissertação, paralela, e à parte. Nosso primeiro recorte concentra-se à passagem do século. E, dessa forma, acabamos negligenciando a literatura dos livros de viagem, os romances de cavalaria, onde flertaríamos, por exemplo, com o *Dom Quixote*, de Cervantes, ou mesmo os movimentos e as viagens, entre locais e territórios da existência, que marcam os *Bildungsromane* de Goethe e de Karl Phillip Moritz e que, talvez, dentro dessa linhagem da literatura alemã culminem no elogio entre a escrita e a andança grifados pelos gestos filosóficos e literários de Nietzsche.

Vale, no entanto, recuperar algumas investigações já célebres, como parte dos ensaios e fragmentos de Walter Benjamin nos quais ele afirma "aquilo que se sabe que logo não mais se terá diante de si torna-se imagem" (BENJAMIN, 2006, p.590). O contato e a descoberta da e pela imagem desdobram-se num movimento e num intervalo que é marcado pela perda, pelo (des)encontro. Por isso Benjamin interessa-se pelas andanças e pela sensação de *spleen* na prosa poética de Charles Baudelaire, quando a experiência moderna do choque, sintetizada pela prática da fotografia, desdobra-se em correspondências poéticas, intensas e fugidias, que bem sintetizam os intervalos entre a vivência do instante *(Erlebnis)* e a experiência acumulada e elaborada (*Erfahrung*). Não há, como em Baudelaire, a busca pela duração de uma memória involuntária, mas uma aposta na fulguração (e dissolução) do tempo presente da imagem, numa aura perdida. A destruição da aura pela vivência do choque transforma-se numa força poética do escritor francês, que bem sintetizaria a experiência mental da metrópole, para nos lembrarmos do célebre ensaio de Georg Simmel.

Se há, contudo, um sabor amargo em Baudelaire, de perda da aura e de choque da experiência, esse movimento de busca da imagem pela escrita pode, dentro da tradição da prosa poética, obter tons mais graciosos. Em um enaltecimento claro ao passeio, uma discreta novela de Robert Walser nos chama a atenção de uma forma peculiar. Para o narrador de *Der Spaziergang* (O passeio), as suas caminhadas matutinas pela cidade, pelo bairro, sem rumo e sem propósito, aproximam-se da magia da visão e do prazer da escrita. Se não passeia, sente-se completamente perdido. Numa sequência de repetições e acasos, a novela coloca a própria

narrativa em passeio, em movimento, para, entre os acasos do acaso, e não entre meros acasos, encontrar a história que pretende narrar. O personagem é um escritor e parece escrever enquanto anda ou deixa de escrever para andar. Assim, ele passa por uma livraria, come doces, descreve as frutas que encontra até, ao acaso, trombar com um fiscal, que o cobra dívidas não pagas[4]. É pelo andar, pelo ritmo dos seus passos, banais, cotidianos, que a escrita acontece – e a imagem aparece. Ciente da sua técnica e do seu artifício, prenhe de autoironia e leveza, o personagem-escritor e narrador compartilha as seguintes frases com o seu leitor.

> Sem passear e sem um vínculo com olhar da natureza, e igualmente sem suas amáveis investigações eu sinto-me perdido, e realmente fico. […] Um passeio matinal abre-me os olhos; mas a maravilhosa imagem do presente, modesto, me conduz a uma sensação superior. O futuro gera saúde e o passado dissolve-se. Eu brilho e floresço, em mim mesmo, entre olhares brilhoses e florescentes. (WALSER, 2000, p.54-56, tradução nossa)

Algo similar acontece na novela *A tarde de um escritor*, de Peter Handke, na qual a escrita ocorre a partir do deslocamento do escritor, entre gestos de procura – mais do que de encontros prévios – de uma escrita que combina ensaio e de uma narrativa que se ensaia enquanto ainda é descrita e escrita. Há, primeiramente, o abandono da escrita, como um gesto que leva o personagem-escritor a sair do mundo diante da máquina de escrever e, assim, também experimentar um passeio por uma tarde outonal nas redondezas de Salzburg, na Áustria. Numa dessas cenas, quando o escritor está um tanto perdido, no meio da rua, sem saber aonde ir ou o que descrever, a narrativa acaba por conduzi-lo como se escrevesse (ou se víssemos) um roteiro cinematográfico: dá instruções, movimentos à esquerda, à direita e aos poucos somos conduzidos a um *travelling* literário onde a subjetiva do escritor transforma-se numa visualização da rua, dos transeuntes, das montanhas que se delineiam ao horizonte do escritor. Há, aqui, um duplo movimento que é habilmente explorado pela prosa de Handke. O abandono da escrita narrativa (e teleológica) acaba apagando o percurso de busca (e do ensaio) pela escrita, como processo, como texto em construção. Por outro lado, as imagens, nessa deambulação sem rumo, tornam-se mais imprevisíveis, caóticas e misteriosas e, assim, afastam-se de uma semântica da imagem que visa ilustrar os acontecimentos dramáticos e os desvelos do enredo. E o *travelling*, nessa e em outras novelas, emerge como o encadeamento, ora lento, ora acelerado, das ações multiplicadoras de espaços.

---

[4] Curiosamente, Robert Walser morreu depois de uma das suas longas caminhadas matinais, quando saiu do hospício onde ficou as últimas décadas da sua vida e foi encontrado congelado, poucos dias depois. Sebald escreveu um belíssimo ensaio sobre Walser, o qual pode ser conferido em (SEBALD, 2009) e foi traduzido para o português na Revista Serrote #5.

Em certa medida, a narrativa de um passeio está mais próxima dos relatos de viajantes medievais ou anteriores à era moderna. Relatos distantes que deslocavam sensações espaço-temporais e faziam da narrativa e da metáfora também um veio de transporte, onde o relato do mundo de fora tinha o objetivo de reconectar a cidade, a vila ou o povoado para experiências estéticas do espaço que estavam fora do local cotidiano. Por isso Certeau nos lembra que "as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais" (CERTEAU, 2009, p.182). As narrativas, nessa toada, transitaram entre espaços e lugares, em que o primeiro refuta as regras de práticas e demarcações de sentido inscritas e determinadas pelo segundo[5]. Os relatos, portanto, fariam essas transgressões de fronteiras transformando os lugares em espaços e os espaços em lugares. Eles inventam percursos que vão além da duração do cotidiano para neles inscreverem-se.

> No mesmo plano o mapa junta lugares heterogêneos, alguns *recebidos* de uma tradição e outros *produzidos* por uma observação. Mas o essencial aqui é que se apagam os itinerários que, supondo os primeiros e condicionando os segundos, asseguram de fato a passagem de uns aos outros. O palco, cena totalizante onde elementos de origem vária são reunidos para formarem o quadro de um 'estado' do saber geográfico, afasta para a sua frente ou para trás, como nos bastidores, as operações de que é efeito ou possibilidade. O mapa fica só. As descrições de percurso desapareceram. (CERTEAU, 2009, p.189, grifo nosso)

Nessa genealogia do mapa, Certeau realça como as imagens foram apagando-se para conotar apenas informações sem imagens à prática cartográfica. Ciente dessas disjunções, boa parte da narrativa poética e espacial de Handke acaba por combinar os relatos de viagens com uma certa aura de *travelogues*, onde os espaços da viagem transitam como imagens cinematográficas, onde a apreensão e contemplação das paisagens podem suscitar os ressurgimentos das descrições dos percursos. As imagens, nessa lida, transformam-se nos vestígios e nos rastros dos passos que se deparam com formas da natureza, paisagens nas retinas dos sujeitos que observam enquanto andam, e escrevem enquanto observam. É dentro desse percurso de busca pela narrativa, pela imagem e pela descrição que Handke, sutil e paulatinamente, acaba aproximando a sua prosa do ensaio, que se transforma num processo de texto e num texto em processo, no qual o movimento de procura por uma imagem estática projeta a escrita e, simultaneamente, afasta-se do enredo, anulando-o, esvaziando-o, para dar espaço a uma descrição pura e utópica, uma descrição do espaço pelo espaço.

---

[5] Sobre as distinções entre espaços e lugares: "Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do 'próprio': os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar 'próprio' e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade" (CERTEAU, 2009, p.184)

É dentro desse interessante panorama de questões, que a narrativa *Die Lehre der Sainte-Victoire* assume uma feição e uma guinada mais central na sua obra. Quando, em 1980, Handke lançou esse livro, ele reforçava um estilo literário que flertava diretamente com a estética cinematográfica e buscava "não lugares" como locações para seus personagens, como quartos de hotéis, cafés, estradas e pequenos aeroportos (PARRY, 2004, p.76). Vinha com influência de *road movies* e imagens literárias que decupavam a cena, como se fossem vistas numa tela de cinema. Pouco a pouco, Handke se aproxima da pintura, pois sua narrativa passa a duplicar a percepção de um narrador em primeira pessoa, já que a paisagem seria descrita e inscrita como se estivesse sendo pintada.

Chateau noir, 1900 – 1904, de Paul Cézanne

Die Lehre der Saint-Victoire é justamente o ensaio que traz o relato minucioso desse encontro (a)temporal com o pintor Paul Cézanne, o qual o escritor austríaco retrata como um encantamento, de sua parte, típico de mestre para aluno. É, certamente, a partir de Cézanne, que Handke reflete sobre uma forma de escrita que se une ao processo de construção sensorial da paisagem. Nesse recorte, a paisagem deixa de ser apenas um instante de epifania (PARRY, 2003, p.125) e passa a ser concebida como um estilo de escrita que relaciona e costura sentidos com imagens.6 Criam-se geografias subjetivas por meio da escrita, tão intrínsecas e sofisticadas, que paisagem e escrita imiscuem-se e não se sabe mais onde começa uma e quando termina a outra. Essa forma de lidar com a paisagem, de escritura junto à natureza, talvez seja uma tônica comum entre as artes do pincel, da pena e da câmera.

> Coisa-imagem-escrita em uma unidade: este é o milagre – e ele não expressa totalmente minha sensação de proximidade. Ali está uma planta da casa, que vejo pela janela, diante de uma paisagem, como um ideograma chinês. As pedras e as árvores de Cézanne eram mais do que esses ideogramas, mais do que formas puras, mais do que formas limpas, sem vestígios – ademais, elas eram um adereço da suas pinceladas dramáticas. E meu primeiro pensamento era: 'tão perto!' Agora elas

[6] Como ocorre, em Handke, um agenciamento do olhar, a paisagem se aproxima de uma relação antropomórfica (PARRY, 2003, p.14). No entanto, há um considerável debate sobre a relação entre paisagens, narrativas e elaborações estéticas não antropomórficas e pós-humanas. Ver Lopes (2007) e Fuchs (1996).

> pareciam como as primeiras pinturas rupestres. Eram coisa, eram imagem, eram escrita – eram a pincelada – e formavam um conjunto, em harmonia. (HANDKE, 1984, p.62, tradução nossa).

Talvez essa unidade da estética sobre o real de Cézanne esteja bem expressa na noção de *Ding-Bild-Schrift* (coisa-imagem-escrita). Trata-se de um todo compacto que não distingue exatamente os objetos da natureza, sua representação por meio de imagens ou de palavras; uma forma de "buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata" (MERLEAU-PONTY, 2004, p.127). Ora, a estética de Cézanne é famosa por estabelecer essa zona de indeterminação, dúvidas sobre o que se vê, e um constante processo de construção e percepção fenomenológica.

Também influenciado por Goethe – e as suas teorias das cores –, Handke busca captar, compreender e transmitir sobretudo à luz da montanha de *Sainte-Victoire*, como um entrelugar, estático e em movimento, que passa pelos quadros de Cézanne e pela sua *ekphrasis* do local dissemina-se por suas páginas, por seu ensaio. Logo no início do seu trajeto e da sua procura, ao citar Odisseu e sua passagem por Ítaca, ou como o poeta Christian Wagner evocava Delphi, onde se abrigaria o pensamento perdido das mortes sagradas, Handke, também de forma mística, encontra-se entre Aix e Le Tholonet, onde a montanha de Sainte-Victoire localiza-se. Lá, ele pergunta-se: não seria o lugar em que um grande artista como Cézanne pratica o seu ofício um ponto médio do mundo? Um lugar, um espaço como sua Delphi mais íntima, onde a escrita e a imagem tornam-se, juntas, possíveis e inseparáveis. O encontro com a montanha, na cadência da frase que nos leva à *coisa-imagem-escrita*, é justamente uma sensação de pausa, de descanso do olho e da escrita, um objeto e um fenômeno de natureza que se impõe, como uma presença, em si evidente, e que se impõe por si, de forma material, insuperável.

Aos poucos, por dentro dessa estética do ensaio, o sujeito narrador e o sujeito escritor passam a almejar uma invisibilidade para conduzir a leitura à redescoberta de certas experiências do visível. Como o calígrafo que busca apagar os traços do seu corpo para que o ideograma torne-se uma imagem perfeita. É nessa esteira – de uma escrita que se ensaia como imagem enquanto, paradoxalmente, se apaga e se anula como autoria – que Handke, ao longo dos anos oitenta, escreveu mais alguns ensaios, como *Versuch über die Mudigkeit* (1989), *Versuch über die Jukebox* (1990) e o *Versuch über den geglückten Tag* (1991). Quando lidos juntamente, percebe-se como esses ensaios – respectivamente sobre o cansaço, o *jukebox* e o dia – encadeiam ritmos aparentemente contraditórios. O cansaço e o esgotamento, por exemplo, são lidos de maneira positiva, quando o sujeito-escritor, já não mais senhor das suas

percepções, passa a deixar o mundo imprimir-se no seu corpo, como um autômato, como uma mídia, cuja escrita é apenas travessia e fixação de sensações.

No seu *Versuch über die Jukebox*, por outro lado, Handke nos conta de uma viagem da França à Soria, no interior da Espanha, onde ele busca tanto por um lugar para escrever, ou para um espaço que abrigue a sua escrita, como passa a procurar, de forma remota e sem explicação, o objeto de um *jukebox* que, à época, já se encontrava prestes à extinção. Tudo isso ocorre no ano de 1989 e, enquanto a Europa entrava em rebuliço político, ele aventurava-se num lugar remoto, em busca de um objeto já sem significância e numa utopia de reencontrar uma sensação temporal e imagética já totalmente perdida. No entanto, o próprio *jukebox* – como à luz do seu último ensaio – é um objeto, uma coisa, uma imagem e configura uma escrita que inventa uma arqueologia das tecnologias desaparecidas. Mesmo mudo, o *jukebox* inventa e sugere um percurso, aparentemente não teleológico, inventa e sugere a vontade de uma duração.

As aventuras com Cézanne e os demais ensaios marcam, de maneira definitiva, uma guinada na escrita e na estética de Handke. A partir dessas obras, o espaço transforma-se no elemento que desencadeia a sua escrita, passa a ser o ponto cardeal que catapulta seus personagens, os percursos possíveis e outras forças gravitacionais entre a prosa e as imagens que ela busca despertar. Em Handke, essa centralidade do espaço transcorre em outros romances, de maior fôlego e mais ambiciosos, como *A repetição*, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, e *Die Bildverslut* (a perda da imagem). No conjunto, percebe-se que ocorre, paulatinamente, uma redução do ritmo dos *travellings* espaciais da primeira fase da sua carreira, e pelos quais passaremos mais adiante. Próximo a um tom de retorno, a prosa de Handke queda diante da imagem, para lentamente, pela descrição que deixa de escrever para voltar a ver, reter os espaços e as imagens que surgem diante do percurso. Se elas não são duráveis, elas – diante do vagar vagaroso perante uma imagem em estado material e mineral – precisam durar, ao menos, durante o instante urgente da descrição. É nesse elogio à lentidão que podemos encontrar as palavras de Christoph Parry, que bem sintetizam essa guinada em busca de uma poética do espaço na prosa mais recente de Handke.

> As transformações na narrativa espacial de Handke, contudo, refletem e repetem, da sua própria maneira, as transformações sociais e espaciais reais, seu tom é algo totalmente diferente. Comparado com o rápido ritmo da vida cotidiana e o influxo de informação indigesta que estamos constantemente expostos, os textos de Handke são lentos, devagares, quase estáticos. Como o curso inferior de um rio, largo, que pode ter inspirado pintores do século XVII, que serpenteiam suavemente sem urgência ou aparente senso de direção e às vezes mudam cursos e sentidos, inundando suas margens e levando tudo o que passa pelo caminho. Mas na sua lentidão e contemplação, da mesma maneira, espontânea, o familiar é refeito e surge sob uma

> nova luz, revela uma sensação especial na direção da mutabilidade e multiplicidade do mundo. (PARRY, 2004, p.231, tradução nossa)

Mas será que essa proeminente sensibilidade do espaço teria realmente se disseminado e contaminado entre filmes e livros? Se nos voltarmos para os percursos da prosa de W. G. Sebald certamente encontraremos uma forma de encadear movimento, descrição e surgimento da imagem numa verve bem similar. Em *Austerlitz*, por exemplo, um dos livros mais importantes e conhecidos de Sebald, temos vários desses motes estéticos experimentados por Handke: o duplo do escritor, o movimento de busca, o encontro, a fuga e o reencontro; o cotejamento entre a imagem e a fotografia, além, claro, de um personagem criança, cuja família e antepassados judeus transitam entre Auschwitz e a Inglaterra. Como se os percursos espaciais – entre a mutabilidade e a multiplicidade do mundo – desvelassem reencontros e ressurgimentos, imagéticos, *auráticos*, místicos e temporais.

> No trabalho de fotógrafo, sempre me encantou o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel em exposição, tal como recordações, disse Austerlitz, que nos ocorrem no meio da noite e que tornam a escurecer rapidamente caso se tente agarrá-las, à maneira de uma prova fotográfica deixada muito tempo no banho da revelação. (SEBALD, 2008, p.80)

Afinado ao estilo de Handke – que tão bem estudou e cuja obra analisou em pelo menos quatro ensaios – Sebald tenta reter as cintilações da imagem fotográfica no intervalo da sua revelação, quando ela já não é mais um índice ou um *punctum* e enquanto ela ainda não dura. São tempos distendidos na e pela linguagem, na e pela mídia. São espaços dilatados pelos tempos de sua duração midiática, no seu decurso que é alongado e poeticamente explorado pelo ritmo e pela busca de uma prosa que se desenlaça enquanto se ensaia. Não estamos mais, como Baudelaire na sua leitura Benjaminiana, entre o choque e a reminiscência da experiência, mas inventando uma experiência do olhar durante uma densa descrição espacial. É no trânsito do sujeito-escritor-personagem que, em transe, a linguagem diante do silêncio e da indiferença do espaço torna-se não apenas necessária, mas urgente:

> Se a língua pode ser vista como uma velha cidade com o seu labirinto de ruas e praças, com quarteirões que remontam no tempo, enquanto outros foram demolidos, saneados e reconstruídos, e com subúrbios que avançam cada vez mais rumo ao interior, então eu próprio era como um homem que devido a uma longa ausência, não sabe mais se orientar nessa aglomeração, que não sabe mais para que serve uma parada de ônibus, nem o que é um pátio dos fundos, um entroncamento, uma avenida ou uma ponte. (SEBALD, 2008, p.125).

Quando a linguagem – literária ou visual – deixa que o lugar revele-se e pulse como um espaço, novas sensações poéticas tornam-se possíveis. Handke e Sebald, cada um ao seu modo, convidam o leitor a sentir como presente, no susto da leitura, espaços e imagens que estão na fronteira dos afetos. Ao ensaiarem uma escrita que se inventa como descrita, eles não

apenas transgridem fronteiras de linguagens e tradições, mas instalam a linguagem literária na fronteira, como percurso dos desgarrados e delinquentes que inventem uma duração, no instante da luz que os atravessa, entre os rastros e os vestígios do caminho que inventam para si mesmos.

5.2 Intervalos entre as paisagens: planos gerais e *road movies*

Foto de John Ford no set de filmagem

"Não há veredas na América, só estradas" (HANDKE, 1985, p.196). Essa frase está em *Breve carta para um longo adeus*, romance de Handke, e é pronunciada no reencontro entre o protagonista e Judith, sua ex-mulher, quando os dois visitam a casa de John Ford, em Bel Air, Los Angeles. Trata-se justamente do final do livro, momento em que há, enfim, uma conversa permeada por uma narrativa. John Ford: eis mais um nome comum entre Handke e Wenders. No final de *Alice nas cidades* (1974), de Wenders, Phil Winter, o protagonista, está num trem, abre o jornal e lê uma notícia: morreu John Ford. Fica contemplativo. Phil e Alice abrem a janela do vagão: colocam a cabeça para fora. Vento. A câmera afasta-se numa tomada aérea. Mostra-se o trem perfilando ao lado das montanhas.

Tanto para Handke como para Wenders, os filmes de John Ford tinham uma aura mágica, como se o cineasta norte-americano, eternizado pelos seus *westerns*, encarnasse a figura do último narrador cinematográfico. No entanto, há algo mais instigante: Ford também representa um dos principais estetas da paisagem na história do cinema. Mestre do plano geral, Ford foi um dos mais esmerados pintores da relação entre figura humana e natureza. Essa aura do último narrador, quase mística, é bem expressa em *Breve carta para um longo adeus* principalmente quando o protagonista assiste aos seus filmes. Parece que eles conseguiram transmitir o sentido da América, significado opaco este que mesmo a viagem, a observação e a conversa com as pessoas não o revelavam de maneira suficiente. Ao longo da novela, o narrador nos descreve, em detalhes, os dois filmes de John Ford que assistiu. O

primeiro é *The iron horse*, de 1924, mudo, que narra a construção de uma estrada de ferro e suas peripécias, como os ataques indígenas à empreitada civilizatória. Ao ver este filme, emerge um momento ímpar até então, no qual o personagem se sente tocado, afetado e identifica-se com uma história.

The young Mr. Lincoln (1939), de John Ford.

No segundo filme que Handke nos relata, acompanhamos o personagem como espectador de *Young Mr. Lincoln*, filme que conta a história de formação daquele que se tornou um dos mais emblemáticos presidentes dos Estados Unidos. Interpretado por um jovem Henry Fonda, o filme mostra a conduta ética de Abraham Lincoln quando ele ainda atuava como advogado. Trata-se de um filme de formação, da construção de um arco dramático clássico que narra a transformação de um homem comum para os atos de um indivíduo extraordinário. Ao ver o filme, o narrador compartilha suas sensações com o leitor numa cena em que Lincoln defende dois irmãos que estavam para ser linchados por uma multidão embriagada, como já vimos no capítulo três.

No romance, o trecho é mais longo, dada a descrição das minudências daquele filme de John Ford. Com certa cautela, podemos frisar, aqui, que ao transpor cenas cinematográficas para imagens literárias, Handke tece uma *ekphrasis* bem peculiar. Mais do que narrar suas sensações cinéfilas ou citar uma referência na sua obra, Handke quer redescobrir uma imagem pura que conte, organize, narre, crie uma pausa e permita a elaboração de uma experiência sobre a América para o seu personagem – e para os seus leitores. O filme de Ford, sua imagem no cinema, atua como um abrigo, algo que cria, por meio de uma intertextualidade, um vínculo afetivo entre o mundo interno do protagonista e as paisagens cinematográficas do diretor de *westerns*.

O curioso é constatar como essa *ekphrasis* feita por Handke desdobra-se num gesto intermidiático de Wim Wenders em *Alice nas cidades*. Num dos momentos em que Phill Winter ainda está na América, ele tenta dormir num motel. Deita e liga a televisão. Ele passa por vários canais e imagens diversas, até que, subitamente, para numa cena: e lá, na TV,

vemos Henry Fonda tocando uma gaita. Embora rápida, a cena também é de *Young Mr. Lincoln*, mas, desta vez, vista pela televisão. Como se fosse uma citação da *ekphrasis* de Handke agora transposta numa mediação entre o cinema e a televisão. Irritado, Phill joga a TV no chão e acaba por quebrá-la. A sequência revela que o espaço de amplidão é despertado pelas paisagens de Ford – se evocarmos o romance de Handke –, que parecem acuadas, perdendo-se parte da sua magia de envolvimento quando experimentadas na pequena tela da televisão.

Há mais um paralelo importante entre *Breve carta para um longo adeus* e *Alice nas cidades7*. Ambos os personagens oscilam entre a escrita, a viagem e a prática de tirar fotografias, sobretudo os *snapshots* ou instantâneos. O personagem de Handke é mais um leitor de símbolos, letras e acontecimentos e, assim, permeado por um turbilhão de imagens, parece anestesiado. Precisa redescobrir sua capacidade de ver e narrar e, ao fim, são as paisagens que lhe possibilitam o reencontro, ainda que fugaz, desses gestos. Phillip Winter é um jornalista que não consegue escrever uma reportagem sobre as paisagens dos Estados Unidos, apenas fotografá-las. No entanto, seu editor adverte que suas fotos não têm valor: ele precisa de um texto. Nessa ausência de parâmetros, Phill não encontra narrativas na escrita, na foto, nem no cinema, ou na TV. Um tanto oco, ele redescobre o olhar infantil, o qual se revela nas passagens entre uma mídia e outra, nas passagens que se alongam pela viagem.

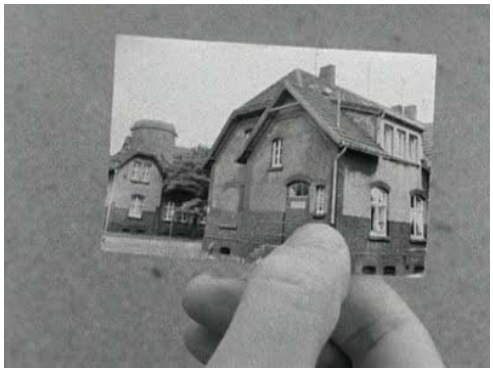
Digno de nota, nesse recorte, é o momento em que Phill e Alice buscam a casa dos avós da menina, nas redondezas de Wüppertal, na Alemanha. Como índice, eles possuem apenas uma foto de uma antiga casa que, não por acaso, é exatamente igual a todas que estão ao redor. Assim, Phill e Alice perdem-se na paisagem tentando buscar uma recôndita identidade e uma improvável reminiscência. Num determinado instante, acham a casa exata que buscavam, mas, tal como numa pista falsa, os avós mudaram-se8. O importante, nessa sequência, é reter como há uma alternância e uma gradação de molduras entre a foto, a paisagem e o *road movie*. Entre essas transições, o filme busca não apenas narrar sua história, mas construir um estilo e uma estética que primam pela sensibilização visual do ambiente e seus recortes. Por isso Phill alterna o olhar para a paisagem com o olhar para a foto que dela tirou e, dali, na velocidade do seu *snapshot*, já tem uma formulação da experiência daquele

---

[7] É importante ressaltar que esse filme não possui uma colaboração direta entre Handke e Wenders. Mas são vários os diálogos possíveis entre ambas as obras, o que enfatiza a influência – e mutual admiração - do Handke espectador de Wenders e do Wenders leitor de Handke.

[8] Essa foto da casa dos avós de Alice parece desvincular-se do vínculo afetivo do seu índice. Algo semelhante ocorre na foto de *Paris, Texas* num espaço de mapa que soa como inexistente, e nos jogos de aderência e deslocamento entre a imagem e localidade. Nossa hipótese, aqui, é que a força estética das paisagens oferece, seja em Wenders ou Handke, um campo fértil de experimentações.

instante.


Alice nas Cidades, de Wim Wenders, 1974

Cada qual ao seu modo, Wenders e Handke buscam inserir seus personagens num espaço de fricção e repouso entre paisagens midiáticas e paisagens locais; ou, por assim dizer, localidades verdadeiras e imediatas para as retinas dos seus protagonistas. São paisagens intercaladas, que dissolvem fronteiras, quebram molduras antigas e nos convidam a novos recortes. Uma das mais empolgantes cenas de *Alice nas cidades* prima por sua sutileza. Phill e Alice estão em Wüppertal, tomando um café, enquanto, na profundidade de campo, passam trens suspensos. Um garoto negro está sentado ao lado de um *junkebox* e escuta um blues. Assim, temos paisagens urbanas que, por meio do som ou de uma paisagem sonora, intercalam geografias distintas, como a música negra norte-americana com o contexto de dois alemães em busca dos seus antepassados, a América na qual há poucos instantes estavam Phill e Alice.

Alice nas Cidades, de Wim Wenders, 1974

Esse deslocamento espaço-temporal permeado por paisagens é caro aos *road movies*. Não apenas por retratar a estrada, o movimento e uma dispersão dos sujeitos no espaço e no tempo. Não somente por renovar os valores culturais e ocidentais mais evidentes (CORRIGAN,1991). Em Wenders e Handke, a aposta nesse cinema sem muros é uma maneira de buscar uma formação que passe por uma depuração da visualidade e da narrativa,

um convite ético e estético de desobstruir os vícios do olhar. O devir da formação do *Bildungsroman* transforma-se num devir visual que parte das paisagens midiáticas para, ao arregaçar e ultrapassar as suas fronteiras, buscar outras localidades e outros abrigos às travessias dos sujeitos que retratam.

Ao combinar *road movies* com paisagens midiáticas – e traçar diversos diálogos intermidiáticos, Handke e Wenders compõem seus personagens entre os intervalos dessas paisagens. Seus protagonistas revelam-se no liame dessas transposições, no devir das paisagens midiáticas. É assim, por exemplo, que o espectro de Edward Hopper vaga pelos livros e filmes desses artistas alemães. O pintor norte-americano é um esteta não apenas da solidão, como é geralmente conhecido, mas revela-se, também, exímio em sugerir uma interioridade das figuras que pinta a partir do ambiente que está ao redor. Por isso, Hopper marcou um estilo que combina, numa peculiar química visual, momentos de bastidores com espaços transitórios, ou não lugares.

Suas paisagens, portanto, propiciam um agenciamento do indivíduo entre o transitório e o fugidio. Não é por acaso que as locações dos seus quadros instalam-se em motéis, lanchonetes, salas de cinema, posto de gasolina, lobbys de hotéis. São espaços fronteiriços, que não acolhem, mas que tampouco repulsam os sujeitos que neles estão. O interessante é que esse amálgama de sensações percorre tanto as paisagens mais desertas, os vazios da geografia dos Estados Unidos, quanto as paisagens noturnas e urbanas. Seja nos romances de Handke dos anos setenta, seja nos filmes de Wenders dos anos oitenta, há uma plêiade de espaços similares, como aeroportos, hotéis, motéis, postos de gasolina, carros, caminhões, lanchonetes com *junkebox*, ruas desertas, cheias de anúncios e néons, e mesmo paisagens ermas, apenas com a natureza, como as imagens que desfilam na janela de um trem.

Embora não sejam referências, adaptações ou citações diretas, os dois trechos abaixo permitem tecer aproximações entre o ambiente visual que Handke tece na América de *Breve carta para um longo adeus*. O primeiro recorte nos leva ao quadro *Automat*, que Hopper pintou em 1927, onde o gesto da escuta, a introspecção e a voz interior parecem buscar os murmúrios que rondam o ambiente. E claro, também nos conduz ao *Nighthwaks*, mais famoso e, certamente, mais moderno. É nesse sentido que acompanhamos o protagonista de Handke, num singelo jantar, comum, banal, cotidiano, no interior do Estados Unidos.

Automat, de Edward Hopper, 1927

> "No hotel, no subsolo ao lado do cabeleireiro, havia um bar onde comi batatinhas numa mesa, no escuro; bebi tequila, e a garçonete vinha de vez em quando com outro saquinho de batatinhas, esvaziando-o no prato. Na mesa ao lado havia dois homens sentados, cuja conversa escutei até saber que eram comerciante da cidade vizinha de Fall River. A garçonete sentou-se com eles e olhei os três, atento mas sem curiosidade. A mesa era um pouco pequena para todos, e entre os copos de uísque que a mulher não retirava, talvez propositadamente, jogavam uma espécie de jogo de dados em que os dados lançados eram enfileirados como cartas de pôquer. De resto o bar estava quase silencioso, só um pequeno ventilador sobre o balcão zumbia baixinho, e os dados tilintavam quando batiam nos copos; de vez em quando tatalava a fita de som atrás do balcão, que alguém fazia retroceder. Notei que aos poucos, sem esforço, começava a assimilar o ambiente. (HANDKE, 1985, p.86, tradução nossa)

Nighthawks, de Edward Hopper, 1942

Além dessas paisagens urbanas, solitárias e noturnas que aqui ressaltamos, a narrativa de Handke também passa a flertar com os grandes descampados que acompanham as viagens nas *highways*. Nessas visualidades, prima-se pelo movimento, pelo risco da imagem na retina do sujeito frente a paisagem que, por ele e entre ele e a janela, desfila. No trecho a seguir, típico de um *road movie*, o protagonista está na Autoestrada 76, indo de Filadélfia a Pittsburgh, com Claire, um *affaire* mais antigo, e sua filha. É a sensação de estrada, de movimento interno e externo, de uma viagem não apenas literária, mas que envolve diversas mídias e, que, de certo modo, parece compartilhar de constelações visuais similares aos

quadros de Hopper: *Railroad sunset*e e *Four lane Road*. Afinal, Hopper nos convida a olhar a velocidade, o deslocamento, o não pertencimento. Fluidas, essas paisagens são sempre estrangeiras. No entanto, elas também convidam a imaginar e sentir ambiências (GUMBRECHT, 2011) ou como as suas figurações dentro da atmosfera pictórica, como veremos mais adiante, migram para a atmosfera fílmica. (GIL,2011)

Four lane Road, de Edward Hopper, 1956

> Falamos pouco, e depois apenas com a criança, que perguntava pelos objetos que via na paisagem. O céu estava limpo, nos campos já cresciam pequenas plantas de milho lúpulo. Atrás das colinas, onde ficavam as aldeias maiores, via-se fumaça. Embora cada pedaço de chão parecesse ter acabado de ser lavrado, a região estava deserta, eram sempre imitações de uma natureza intocada. Também na estrada, que parecia nova, não se via um único local de trabalho; o asfalto rebrilhava, silencioso; os autos rondavam devagar, numa velocidade máxima de pouco mais de cem quilômetros por hora. Uma vez um avião da Força Aérea voou baixo sobre nós, com uma sombra tão grande que pensei que fosse cair. O vento ao longe parecia mais brando do que nos arbustos ali perto. Um bando de pássaros brancos deu a volta no céu, e de repente ficou escuro. O ar era puro e claro, raramente algum inseto batia na vidraça. De vez em quando eu via bichos atropelados, gatos e cachorros jogados na beira da estrada, mas tinham deixado o ouriço no meio do caminho. Claire explicou à criança que nas grandes bolas de alumínio em cima das fazendas havia água (HANDKE, 1985, p.118)

Railroad sunset, de Edward Hopper, 1929

Wim Wenders compôs várias sequências que parecem inspiradas em pinturas de Hopper. Assim, se percorrêssemos muitos dos seus filmes, encontraríamos possíveis equivalências. No entanto, vejamos *Paris, Texas* (1984), que é sem dúvida a obra que mais

chama a atenção nessa aproximação9. Travis, o protagonista do filme, parece um personagem que se confundiu com a paisagem e nela se embrenhou. No início do filme, ele apenas anda, sem rumo, sem perspectivas. A partir do encontro com seu irmão, sabemos que ele está há quatro anos fora de casa, tem um filho de oito anos e uma ex-esposa. Nada mais. De forma sutil, paciente e delicada, seu irmão tenta seduzi-lo para voltar a casa. Das paisagens de fuga e desapego, portanto, *Paris, Texas* nos convida para outras, agora, de retorno e regresso ao lar e à família[10].

E esse trajeto não é trivial. Um dos motes mais caros das paisagens é justamente a rearticulação das fronteiras entre o humano e a natureza, como se elas fossem, tal como num esforço de Sísifo, constantemente dissolvidas e reconstruídas. O percurso de Travis começa no deserto, entre *canyons*, vigiado apenas por uma águia. Aos poucos, ele vai se tornando mais civilizado: veste-se de forma convencional, faz a barba, passa a falar, a dirigir, a interagir, a ter vontades, a querer ser, novamente, o pai do seu filho. E, nesse percurso, obviamente, a câmera circula pelas locações caras a Hopper e aos *road movies*.

Paris Texas, Wim Wenders, 1984

Para além dos temas, é pelas cores que o espectro de Hopper parece perseguir os quadros de Wenders e Robby Müller, seu diretor de fotografia. O constante realce do vermelho em paisagens diurnas e do verde para os ambientes noturnos parecem colocar Travis numa ambientação visual e numa paleta de cores muito próxima daquela salientada por Hopper. E pelas cores, essa geografia afetiva, de deslocamento do sujeito no espaço, é traduzida, de forma geométrica, nas variações de como a luz se dispersa dentro do quadro. É esse tom, essa sensibilidade de percepção, que parece compartilhar das mesmas constelações visuais do pintor norte-americano. Assim, essas luzes que acompanham e perseguem Travis

[9] O roteiro de *Paris, Texas* foi assinado por San Shepard e, mesmo assim, mesmo sem a colaboração de Handke, esse filme de Wenders parece ainda buscar e compartilhar inquietações estéticas da paisagem que foram despertadas nos seus filmes alemães e na sua colaboração com o escritor austríaco.

[10] O interessante é que justamente nos anos oitenta Peter Handke também começa a escrever suas narrativas e paisagens de retorno, como *Langsame Heimkehr* (Lento Retorno), projeto, aliás, que Wenders pretendia filmar.

podem ser vistas tanto numa lanchonete de beira de estrada como dentro do carro, no momento em que ele vai reencontrar sua ex-mulher ou, por fim, quando, pela janela, observa mãe e filha reconciliando-se.

Paris, Texas, de Wim Wenders, 1984

Essas paisagens são internas e externas. São camadas do sujeito que ecoam no ambiente, e vibrações externas que afetam o indivíduo. Caladas, elas narram pela miríade de afetos que despertam, por uma sinestesia guiada pela luz e a forma como o ambiente a acolhe, incorpora, refrata, rejeita e dispersa. As paisagens oscilam em tempos próprios e, num contraponto, muitas vezes, prenhes de afetos díspares e simultâneos. Por isso Travis parece também um *cowboy* dos filmes de Ford, deslocado no tempo e no espaço, na Los Angeles, no Texas e na Houston dos anos oitenta.

Paris, Texas, de Wim Wenders, 1984

5.3 Entre a metamorfose e a resistência: paisagens no cinema novo alemão

As paisagens também são uma inquietante porta de entrada para traçarmos uma linha comum no diversificado cenário do cinema novo alemão. Talvez as paisagens coliguem essa nova forma de assistir do teatro pós-dramático (LEHMAN, 2007) com um espectador que

busca a própria experiência do cinema, no seu sentido mais autêntico, num tom estético que não enfatizaria uma polarização entre subjetivo e objetivo ou mesmo diferenciações entre forma e conteúdo (ELSAESSER, 1989, p.207). Seja como mídia, seja como narrativa, o cinema, nessa leitura, não seria nem transparente nem opaco, mas, por meio de suas paisagens, trabalharia espaços de fluidez dessas perspectivas. Assim, a maior parte dos cineastas alemães que se destacaram nos anos setenta flertaria com a estética das paisagens. O desafio será perceber justamente diferenças, sutilezas e ênfases distintas nessas paisagens.

O dia era 23 de novembro de 1974, quando o cineasta Werner Herzog deixara Munique, na Alemanha, para uma longa caminhada. Ele pegou um casaco, uma bússola, uma sacola e andou, sem parar, cerca de seiscentos e noventa quilômetros. Precisava ir a Paris. Precisava encontrar Lotte Eisner, a mais importante crítica do cinema alemão expressionista, que estava prestes a morrer. E assim fez. Foram três semanas de peregrinação, encontros, reflexões, desvarios, perdas, medos, receios. Sensações que nos perseguem quando enfrentamos o desconhecido.

Sem levar uma câmera, Herzog deixou as notas da sua viagem no livro *Caminhando no gelo*[11]. No entanto, essa experiência da viagem sintetiza os temas que permeiam sua obra. Há, na filmografia de Herzog, um processo de travessia semelhante a essa longa caminhada. Sobretudo nos seus documentários, cujos sujeitos e imagens estão a um ponto da dissolução. Há um fascínio pelo distante, pelo perigoso, pelo exótico. Um fascínio, contudo, que devolve esteticamente o choque da alteridade para aquele que vê, observa, percebe o outro.

Por isso, as paisagens. Herzog afirma que, quando escreve seus roteiros, imagina paisagens que nunca conheceu. Mais do que reais, ou vindas do documentário, são paisagens possíveis. São instantes perigosos, na iminência da morte ou da metamorfose, num devir que não abriga nem acolhe, mas repulsa as coerências do ego. São paisagens que tentam ir para além do visível, que buscam uma interferência, mesmo destrutiva, como o barco que devasta uma área da floresta amazônica em *Fitzcarraldo* (1982).

---

[11] Ver (HERZOG, 2005). Na verdade, o livro é um diário dessa travessia de Herzog pelo inverno europeu. No entanto, o isolamento radical da sua aventura acaba por dissolver ou dispersar os momentos mais intimistas no ambiente, ora acolhedor, ora destruidor, que circundou Herzog. Por ambiente, leia-se: as paisagens.

Fata Morgana, de Werner Herzog, 1971

Em *Fata* Morgana (1971) a paisagem e a narração enfatizam uma forma de olhar o mundo anterior à existência humana. Filosoficamente, chega-se, inclusive, a conceber imagens que não se formam no olho, na retina, imagens que não seriam antropomórficas. Assim, a própria câmera, com seu olho maquínico, transformam-se numa moldura ansiosa para captar essas imagens anteriores à existência da vida. Imagens que olho algum jamais viu. Em *La Soufrière: Warten auf eine unausweichliche Katastrophe* (1977), Herzog realiza uma reportagem à espera de um vulcão em erupção, que estava na iminência de acontecer, na ilha de Guadalupe. São seus longos *travellings* por uma cidade abandonada, com os faróis ainda piscando, sacos plásticos esvoaçando diante do desalento do pequeno vilarejo, que Herzog capta algumas das suas mais poéticas e sugestivas paisagens. Com a sua câmera aproximando-se do vulcão, no ponto limite permitido por situações de segurança, ele espera a erupção, espera para captá-la, espera para filmá-la. Diante dessa espera – que é experimentada e inventada como uma duração poética e narrativa – ele encontra um último habitante, que decide ficar, pois a vida não possui mais sentido. E, desdenhando qualquer profecia de catástrofe, ele diz que tampouco acredita que isso, a erupção, realmente ocorrerá . E esse homem de uma língua enigmática – o último homem numa ilha às vésperas do seu abandono, estava ironicamente certo. A espera pela catástrofe resulta em frustração.

Herzog aventura-se por situações-limites. Em *O homem-urso*, um filme mais recente, de 2005, ele retrata a vida de Thimoty Treadwell, um ecologista obcecado por urso que abandona sua vida na civilização para passar longas temporadas e praticamente viver junto aos ursos. Ao final, no outro lado dessa fronteira, ele acaba devorado por um urso. O interessante desse documentário é como ele mostra imagens feitas pelo próprio Treadwell, que também filmava compulsivamente, no cenário ou nas paisagens que abrigaram o seu fim. É esse sentido de perigo e mudança, mesmo de travessia radical, menos romântica, talvez, que encontramos, ainda que rapidamente, parte do sentido das paisagens para Herzog.

Jean-Marie Straub e Danielle Huillet também são cineastas alemães que encontram uma peculiar relação entre a câmera, o espaço e a narrativa. As paisagens, nesses dois cineastas, são formas de depurar as molduras narrativas da câmera para possibilitar uma percepção do espaço. Há, nos Straub – e em todos os seus seguidores contemporâneos – algo de irmãos Lumière; ou seja, uma prevalência pela câmera fixa que tenta pintar e captar a cena como se fossem impressionistas tardios. Percebem-se algumas dessas características estéticas no filme *Cézanne* (1989), que, a partir de trechos de diálogos entre o pintor francês e seu amigo Joachim Gasquet, reconstitui o ambiente criativo da época. O filme começa com uma paisagem: panorâmicas lentas e detalhadas de uma vila, de uma cidade moderna. Parece ser o local onde Cézanne pintava. Talvez Aix-en-Provénce. Contudo, não há informação alguma: apenas a paisagem. Os tempos são lentos e percebe-se a variação de luz dentro do quadro, o único índice, em certos instantes, de que se trata de uma imagem em movimento. Em seguida, passa-se para uma foto de Cézanne e, somente num terceiro momento, é possível ver um de seus quadros. Todas as obras do pintor surgem com a moldura à vista, como se fossem quadros dentro do quadro. Ou enquadramentos que revelam o próprio plano cinematográfico.

Em *off*, uma voz reproduz e interpreta uma das falas de Cézanne. A voz é seca, parca em entoações dramáticas. Apenas silêncios. Ora breves, ora longos. Em certo momento, Cézanne afirma que o artista não é nada menos que um receptáculo de sensações, uma placa sensível, que deve atuar com o mínimo de interferência possível de qualquer forma de interpretação. Em seguida, vemos a famosa montanha de *Saint-Victoire*, que Cézanne pintou por anos a fio. E ela fica lá, estática, durante alguns minutos. Instantes em que se fala, segundo a carta do pintor francês, que a cor é o local de encontro entre o cérebro e a natureza. Após alguns minutos, quando a presença da câmera já havia sido esquecida, ela se movimenta e faz uma longa e lenta panorâmica, e a plateia visualiza a paisagem ao redor da montanha. Trata-se, assim, menos do tempo da imagem do que do tempo do olhar. E o que se busca ver está disperso no quadro e resiste, persiste, pela geografia, ao longo do tempo. Numa crítica sobre outra obra dos Straub, Serge Daney chega a afirmar:

> O filme é, pois, um díptico. Um, a França. Dois, o Egito. Não há ator, nem mesmo personagens, e, sobretudo, não há figurantes. Se há um ator em *Cedo demais, tarde demais*, é a paisagem. Esse ator tem um texto: a História (as paisagens que resistem, a terra que permanece) da qual ele é o testemunho vivo. Esse ator interpreta com maior ou menos talento: a nuvem que passa, um alvoroço de pássaros, um conjunto de árvores dobradas pelo vento, uma clareira, é disso que feita a *interpretação* da paisagem. Essa forma de interpretar é meteorológica. Não vimos algo assim há muito tempo. Desde o cinema mudo, exatamente. (DANEY, 2012, p.215)

Nessas paisagens, a figura humana não é a central. Por isso, como frisa Daney, a

atuação ocorre com tudo aquilo que está a redor, como se os diretores quisessem mostrar os vínculos perceptivos entre os personagens e o que está ao lado. Tudo na estética dos Straub torna-se mais pausado, separado, com espaços entre as linguagens: a voz, a imagem, a música. Raramente vemos sobreposições, mas contrapontos e harmonias. Ao final, o que fica, o que resiste e persiste, são o vento e as forças sensíveis que emanam do local.

Cenas de filmes de Syberberg

Bastante distintas, realmente peculiares – e às vezes mais à margem dos cineastas alemães mais conhecidos –, a obra Hans-Jürgen Syberberg debruça-se sobre paisagens internas, algumas vezes diretamente inspiradas em pinturas alemãs dos séculos XVIII e XIX. Seus filmes mais conhecidos remetem a *Hitler, ein film aus Deutschland* (1977) – que gerou ensaios empolgados de Susan Sontag e Gilles Deleuze – ou *Ludwig, requiem für eine jungfraulichen König* (1972), os quais são, na maioria dos seus planos e das suas sequências, compostos por cenas internas, onde os personagens históricos desfilam como entes e autômatos do tempo reavivados por paisagens ficcionais. No primeiro filme, Hitler aparece como se fosse um ator de um *Parsifal*, numa ópera de Wagner, que, aos poucos e sutilmente, transforma-se numa marionete. O mesmo ocorre com Ludwig, como um rei mítico da Bavária, que caminha, solitário, entre as suas paisagens alpinas, dentro de um castelo erguido à beira do abismo – um castelo caríssimo, que levou a Bavária à falência – e que foi construído para enaltecer a sua vontade de estar sozinho, o seu culto à solidão.

Chamamos a atenção, no entanto, ao filme *Theodor Hierneis oder Wie man ehem. Hofkoch wird* (1973), que Syberberg realizou a partir do diário de Theoder Hierneis, que era uma espécie de mordomo de Ludwig. Primoroso, o filme nos conduz pelos lugares mais remotos do dia a dia de Ludwig. Ele nos orienta, contudo, a partir da narrativa de Theodor, incrivelmente interpretado por Walter Sedlmayr, e assim, entramos nas grutas, nas cavernas mais discretas, no quarto onde o rei escrevia o seu diário, onde rezava e por onde gostava de caminhar, entre longos passeios, devaneando, solitário, pela natureza. Trata-se de um filme

extremamente arquitetônico, no qual o ponto de vista do espectador é habilmente construído como o de um olhar intruso, um olhar fora dos meandros simbólicos e sensíveis do requinte monárquico. Ainda assim, ainda que intruso, Theodor nos guia e passamos a saborear, nessa estratégia de imersão e comentários verbais, um espaço onde apenas como turistas de outro século – e de outro continente – seríamos bem-vindos. A câmera de Syberberg transgride as regras do lugar, nos seus decoros geográficos, históricos e temporais, para, ao quebrá-los, convidar o mero espectador, na simplicidade do seu olhar, a descobrir o ambiente de um rei, que, como poucos, cultuava a experiência estética de um passeio ao longo de paisagens.

5.4 *A ausência* (1992), de Peter Handke

Comparar e contrastar estilos de paisagens parece, à primeira vista, um esforço vão. Essa estranheza não é casual. Marcada pela dissolução, pela perda de referências e mesmo pelo esvaziamento, a paisagem, assim, seria refratária a uma compilação de estilos diversos. Essa recusa por molduras acena com uma revelia à padronizações e repetições. Nem muito perto, nem longe o bastante, afastam-se as paisagens, cada vez mais, sempre, difíceis de alcançar, envolventes. Tais territórios fugidios nos propõem deslocamentos, sensações transitórias, migrações incessantes.

Publicada em 1923, e encenada em 1932, a obra *Four Saints in Three Acts*, de Gertrud Stein – cujos trechos compartilhamos na epígrafe deste capítulo –, é considerada um dos primeiros casos de uma peça-paisagem. No prefácio, a própria autora se aventura nessa dimensão, apostando que a paisagem seria uma dissolução do personagem – e sua possível comunhão – com o ambiente que o envolve. O cerne da sensação dramática não mais estaria focado na construção psicológica, no conflito, nos *plots*, nas ações, objetivos e obstáculos, como postula a tradição da narrativa aristotélica. Na paisagem, haveria uma escolha distinta.

Dissolução e paisagem, portanto, tornam-se palavras centrais nessa trama pós-dramática. Em termos conceituais, podemos compreender as paisagens como uma tendência pós-humana, pela sua recusa a escalas antropomórficas, e como um trânsito de um

> [...] lugar específico, determinado para um espaço de múltiplas conexões no tempo, nas linguagens e nas mídias que redimensionam nossos espaços afetivos: platôs difíceis de determinar onde começam e onde acabam, mas uma forma menos antropocêntrica [...], do lugar seguro para a liberdade do espaço. (LOPES, 2007, p.136)

Com certo teor pós-humano e pós-antropocêntrico, as questões propriamente

humanistas ou metafísicas não adquirem a atenção principal da escrita, do palco e da cena:

> [...] não procuram o envolvimento do realismo psicológico, nem o estranhamento crítico de Brecht, tampouco a abertura de Artaud para o irracional. Eles mobilizam, por sua vez, outra faculdade. [...] A palavra-chave é oposição. No palco-paisagem, existe pouco dinamismo de oposição, assim como não existe em Stein, nem na peça *The Blind*, de Maeterlinck. [...] O mundo teatral da paisagem é sombreado pelo contraste, mas não é organizado em torno de reviravoltas irônicas ou dramáticas, pontos de viradas brilhantes na expectativa e no quadro de percepções. Nós estamos deixando o modo dramático para trás. (FUCHS, 1996, p.106, tradução nossa).

O interessante do retorno desse modo pós-dramático de construção de personagens por meio de paisagens é como ele engendra e traduz novas formas de subjetividades. Não se está mais no paradigma da interioridade psicológica dos diários do século XIX. Tampouco essa forma dramática de construção da *persona* entre paisagens se aproxima de um padrão alterdirigido (RIESEMAN, 1995), pelo fato objetivo de que o “eu” e o “outro” pouco ou nada significam para uma paisagem. Essa metáfora leva a um interesse pelo *campo* inteiro, pelo *terreno* e território, como um conjunto, pelo ambiente que envolve a *performance* e sua construção imaginária (FUCHS, 1996, p.106).

Trata-se de uma construção dramatúrgica que enfatiza a *performance* e a presença como forças distintas do protagonista aristotélico e épico. No entanto – e este é o cerne do argumento aqui –, esse modelo de dramaturgia mostra um duplo movimento. Há, de um lado, uma desvalorização da escrita por meio da tradição dramatúrgica na qual se rejeita qualquer forma de prescrição dramática feita por um autor oculto e poderoso. Ocorre, numa direta consequência dessa constatação, uma sobrevalorização do corpo, da presença, e de uma escrita – ou melhor, de uma inscrição de sentido – permeada pela performance, pela *autopoiesis* e pela descrição e presença do espaço, daquilo que está ao redor.

A hora que não sabíamos nada um do outro (1992) talvez seja a primeira obra teatral de Handke que leva a essa reflexão sobre a paisagem para a arte do palco. Há, logo de início, uma imbricação entre o palco e a locação, visto que a peça, conforme escrita por Handke, deveria acontecer numa praça. Na verdade, enfatizam-se eventos numa praça ao longo de um dia. Nesse sentido, a praça seria mais do que uma locação, um cenário ou um espaço cênico e, assim, se aproximaria de uma instância, de um personagem – ou de um local que, numa dinâmica fenomenológica, desvela-se e inscreve-se junto ao espectador. Não por acaso, são dezenas as cenas em que a praça fica vazia para a contemplação do espectador, como os intervalos entre os atos, em que se costuma fechar as cortinas – a praça lá permanece, intacta.

É nessa acepção que o espaço e a paisagem transformam-se no ponto de partida para a escritura teatral. Não se trata de um espaço temático ou do espaço implícito nas peças teatrais

(McGAY, 2000, p.230). Nessa peça de Handke, o teatro emerge como o local de inscrição de realidades,12 tal como na pintura e mesmo no cinema, sobretudo quando sai dos estúdios – longe dos cenários – para buscar locações reais, como acontece nos *road movies*. Mais do que central na dramaturgia e na poética de Handke, o espaço torna-se o abrigo da cosmologia, e de uma fábula que está sempre por vir, e, assim, a narrativa transforma-se numa sensação de imersão e deslocamento.

Esses posicionamentos, éticos e estéticos, e essas questões pulsam constantemente em *A Ausência* (1992) que, ainda hoje, é o último filme que Peter Handke dirigiu e realizou. A obra foi produzida por Paulo Branco, além de ter Bruno Ganz, como um dos seus protagonistas, e Jeanne Moreau, num papel secundário mas impactante. O filme acompanha o encontro inusitado e sem motivo algum de um homem velho (Eustáquio Barjau), uma jovem mulher (Jenny Alpha), um soldado negro (Luc Bondy) e um jogador (o próprio Bruno Ganz). Logo no seu início o jovem negro escuta a sua mãe dizer, em francês: “existem ausências que geram paz. Existem ausências que causam inquietações”. Vindos literalmente de quatro cantos distintos, os personagens abandonam os locais onde moram – todos próximos de Paris, onde vemos, distante, a torre Eiffel – e andam, andam, andam, de forma remota, inexplicável, até encontrarem-se numa encruzilhada. Nesse instante, o velho diz, em espanhol: “bom o encontro onde todos possuem o mesmo estado de alma”. A partir de lá passam a caminhar juntos e a paisagem urbana dá, pouco a pouco, lugar a locais vazios, rupestres e bucólicos. Quando menos percebemos, os personagens banham-se num rio caudaloso, bonito, e conversam em línguas de geografias tão próximas como distintas, como francês, alemão e espanhol – línguas europeias que permitem um diálogo e uma tácita celebração do continente. Em algumas cenas, trocam-se as línguas, trocam-se as falas, e o diálogo persiste, prenhe de silêncio e de ruídos de tradução.

---

[12] Esta peça de Handke dialoga com a sua produção teatral dos anos 1990, na qual se encontra *Das Spiel vom Fragen, oder Die Reise zum sonoren Land* (1989), que pede uma encenação num vagão de metrô; além de *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997) e *Die Fahrt im Einbaum, oder, Das Stück zum Film vom Krieg* (1999). Ver Doppler (2002).

Capa do roteiro, filmagem e cena do filme *A Ausência* (1992), de Peter Handke

Embora a peregrinação coletiva (e inexplicável) – como migrantes de causas enigmáticas – seja o mote principal do filme, Handke apenas ocasionalmente desloca a sua câmera, ao realizar lentas e curtas panorâmicas. Na maioria dos casos, quando os seus personagens andam e caminham, a câmera permanece estática enquanto os quatro peregrinos atravessam o quadro, e, quando, ainda em *off*, escutam-se seus passos, chega o corte. Cada plano, aos poucos, assemelha-se a uma página. Uma página após a outra, como se, numa sobreposição de planos (e páginas), elas remetessem à justaposição dos passos e, assim, o velho espanhol afirma que o mais importante é alcançar os lugares caminhando, sempre caminhando, passo a passo, e nunca chegando subitamente. “Se tem pressa, apressa-te sossegadamente”, como diz logo no início da sua saída de casa, quando despede-se da sua esposa (Jeanne Moreau).

A primeira parte do filme acompanha esses gestos de abandono. Nesses gestos, a peregrinação conota esse afastamento do lugar – não apenas o urbano – mas também dos lugares que possuem sentidos, ritmos e cercas cotidianas delineadoras dos caminhos dos sujeitos. Como um guia do quarteto, o velho espanhol afirma que o importante é encontrar os lugares vazios, mesmo aqueles que já foram, há muito, ocupados, mas que hoje sequer ruínas abrigam. Essas trajetórias – rumo à lugares ermos – assemelham-se a um relato que se anula, nos termos de Certeau, para desmanchar os lugares, repletos de significados, e encontrar espaços puros, ausentes de sentidos, de uma ausência que conote paz e silêncio. Esse, no entanto, parece ser o motivo concreto, e individual, apenas do velho espanhol – um abandono pleno – enquanto os outros três acompanham-no, por razões mais misteriosas e enigmáticas.

Além de ser um guia, o personagem espanhol é quem porta a palavra – o verbo – e induz ao andar. No entanto, num dos seus mais longos trechos declamados, ele acaba

realizando um soturno enaltecimento ao silêncio, que, para ele, seria a fonte de todas as imagens, de onde toda a fantasia nasce. Por outro lado, os gestos barulhentos, que quebram a quietude – comum no mundo moderno, nos entrelugares de carros ruidosos, que o filme sempre capta – são encarados por ele como o ato dos piores bárbaros, justamente por exterminarem o último silêncio da terra. O personagem do velho espanhol é uma clara homenagem a Dom Quixote. No entanto, ao invés de procurar o mundo mítico das cavalarias, procura o silêncio e anda para esvaziar-se, para anular os lugares e redescobrir os espaços. Aos poucos, ele passa a ser o único que realmente acredita no sentido e nos motivos da peregrinação. Os demais, são mais céticos, mais desconfiados da espiral fictícia e de contos de fadas que o filme e o personagem ensaiam e engendram.

No entanto, é o velho espanhol quem, subitamente, desaparece, mais próximo do final do filme. De tanto andar e de tanto acreditar na sua escolha e sina da peregrinação, ele acabou por sair do plano, do quadro e do filme. Em alguma medida, esse mote de completo abandono de um personagem lembra a dramaturgia de *A Aventura* (1960), de Michelangelo Antonioni, e com roteiro de Tonino Guerra, quando logo no início do filme a protagonista Anna (Lea Massari) inesperadamente some para nunca mais aparecer e nem sequer ser mencionada. Handke, contudo, não apenas abandona o personagem (ou seria o personagem quem abandona a ficção?) como faz os demais passarem a procurá-lo. É ausente; quando some, o personagem, de forma paradoxal, torna-se ele mesmo ficcional. Ao final do filme, depois de longas elipses, com paisagens entre o inverno e outras estações do ano, os personagens do filme encontram-se à beira de uma bela praia e lá a esposa do velho espanhol, prepara a 'festa da ausência', transformando, talvez, a inquietude da ausência do marido numa ausência que instila paz. Ao final do filme, vemos duas pegadas estáticas na areia da praia, e a onda leva, e a onda traz, e, aos poucos, os passos ausentes, outrora presentes, serão naturalmente apagados pelo ritmo corriqueiro do mar. Fim.

Fim? De todos os filmes de Handke, esse é sem dúvida aquele que flerta mais diretamente com as paisagens ermas, vazias, com planos gerais que conotam a insignificância da escala humana. Curiosamente, é ao tornar o seu protagonista ausente, que Handke nos possibilita experimentar outra camada das paisagens, outros aspectos sensoriais, sensíveis e perceptíveis. Se antes, na primeira parte do filme, as paisagens cresciam, paulatinamente, no decurso do abandono do lugar às descobertas de espaços, ermos e utópicos, Handke, ao largar o guia espanhol para fora do quadro, acaba sugerindo paisagens puras, amplas, mas que, também, nas diástoles entre a presença e a ausência, não são simples evocações nem meras

descrições dos espaços e lugares. Mais do que o seu último filme, *A Ausência* sintetiza, no cinema, a guinada na obra de Handke, em que o espaço passa a ocupar a centralidade da prosa, do verbo, da imagem[13]; quando, dos anos oitenta em diante, ele oscila entre uma literatura descritiva e geológica, que descobre espaços, para uma outra, quase metafísica, que inventa lugares[14]. No ritmo da andança, entre os passos dos peregrinos, a câmera do filme descobre espaços e inventa lugares místicos, inexistentes, espaços e lugares que se alcançam apenas caminhando – trânsitos que são puras ficções ou simplesmente ficções puras.

5.5 As paisagens e o simulacro: entre a biopolítica e o sublime tecnológico

Na sua vertente mais mística e natural, as paisagens seriam resultados de um olhar para algo já posto, dado e existente. É claro que o gesto da criação subverte essa contemplação em estado quase puro que ocorreria, por um lado, num olhar e num ponto de vista praticamente utópico. O que gostaríamos de salientar nessa seção, ainda que de forma incipiente e propositiva, seriam paisagens agenciadas por imagens deliberadamente técnicas – num padrão visual que cria imagens por simulações em vez de inscrições visuais em suportes físicos. Nesse sentido muito peculiar, o que descobriremos nas obras de Harun Farocki e Olafur Eliasson são imitações de paisagens para criar espaços críticos e, paradoxalmente, também encantadores.

Foquemos em *Serious games VI: imersion*. Como um documentário clássico, Harum Farocki mostra o seu ambiente. Ele filma o *Battle Stimulation Center*, um local do exército dos EUA destinado a lidar tanto com o treinamento de soldados quanto com a recuperação psicanalítica dos traumas de guerra. Na tela esquerda, em *off*, ouve-se a voz da psicanalista, que é especializada em *post-traumatic stress disorder*. Sabe-se que o jogador-paciente já passou por aquela etapa e que aquele momento do jogo foi especialmente moldado para superar o seu trauma. O soldado, portanto, joga. Ele está ao lado da sua analista e os

---

[13] Também é importante lembrar que *A ausência* ganhou um formato em livro após a realização da filmagem. Ver (HANDKE, 1985) Ele já havia feito algo semelhante no trânsito do filme ao romance, em *A mulher canhota* e *Movimento em Falso*, tendo, nesse último caso, por ser uma adaptação do romance de Goethe, optado por publicar um roteiro.

[14] Desde e *A repetição*, publicado em 1986, o trabalho de romance, viagem e paisagem de Peter Handke passou por uma forte imersão ao espaço e à cosmologia espacial da Eslovênia. Essa investigação, contudo, foi aprofundada a partir do meio e do final dos anos noventa, quando eclode a guerra de Kosovo. Foi nesse contexto que Handke publicou um diário de viagem ao ambiente, pelo *Süddeutsche Zeitung*, que sugeria criação mítica e literária da "nona pátria". Polêmico, seu diário foi posteriormente publicado. Ver (HANDKE, 2000). Nos nossos objetivos, vale ressaltar como a as paisagens revelam, nesse estágio, um afã de criar uma utopia que, pelo espaço, passa além dos episódios políticos. E é a literatura e o teatro e o cinema que são capazes de criar esses espaços. Ver (PARRY, 2000, p.220).

espectadores acompanham momentos triviais, ordinários e cotidianos para um contexto de guerra. Do lado direito, o espectador acompanha o jogo. Numa imagem virtual, típica de videogame, vê-se: um jipe com dois soldados (sendo um deles o avatar desse que está jogando e sendo documentado). Eles andam no deserto – ou numa paisagem algorítmica que mimetiza e simula uma paisagem do deserto. No canto direito inferior da tela, vemos diversas armas que eles podem utilizar. Dessa forma, temos, de um lado, uma imagem documental e, de outro, uma construção tipicamente virtual, tal como numa parataxe, onde não haveria uma hierarquia entre as imagens. Uma complementa, completa e, ao mesmo tempo, anula a outra.

Serious games, Harun Farocki, 2010

Subitamente, ocorre um atentado. O carro, visto na perspectiva subjetiva virtual, simplesmente explode. Logo após o acidente, morre um dos soldados que está ao lado do nosso jogador-soldado. Eis o trauma: a morte do outro soldado, a impotência simbólica e prática do protagonista desse curta-metragem perante a morte do colega que estava ao seu lado. Um pouco antes víamos os perigosos inimigos: iraquianos maltrapilhos, com armas precárias, mas que são representados com precisão pelos códigos binários do game. Curiosamente, a hora do trauma torna-se lúdica, onírica e mesmo surreal.

O jogo de linguagem tecido por Harun Farocki tende a criar um estranhamento às práticas virtuais destinadas a superar traumas de soldados na guerra. Observamos imagens descontextualizadas e assimétricas cuja única função é remediar e atenuar o contato com o horror real de guerra. Um horror individualista, experimentado exclusivamente por aquele soldado. Habilmente, Farocki desarma as engrenagens de uma eficiente máquina subjetiva de verve psicanalítica, a qual serve não apenas para atenuar gestos questionáveis, como também para retroalimentar as constituições subjetivas que induzem a gestos como a guerra.

Em *Serious Games* não resta dúvida de que esses jogos pós-traumáticos revelam máquinas subjetivas típicas de uma sociedade de controle, na qual os jogos de linguagem

teimam em reconduzir rumo a reterritorializações desprovidas de crítica e baseadas num questionável discurso de vitimização. Ainda assim, por meio de uma parataxe, Harun Farocki mostra as assimetrias que separam o trauma do soldado do choque das vítimas. No ínterim dessas assimetrias, no espasmo desses jogos de linguagem, revela-se um importante questionamento ético.

O interessante, aqui, é ressaltar como há um jogo com paisagens criadas de forma artificial. Não vemos apenas a cartografia do Iraque e sua forte presença espacial. Há, ali, espaços para deslocamentos afetivos do sujeito, tal como num videogame, que conduzem a padrões de visibilidade e que visam, não por acaso, criar agenciamentos para comportamentos normais. É claro que estamos diante de uma paisagem que, num primeiro momento, acolhe os sujeitos para em seguida formatá-lo – intento este totalmente diferente das paisagens que ressaltamos anteriormente. Ainda assim, são paisagens.

Waterfall, Olafur Eliasson, 2008

Os gestos estéticos de Olafur Eliasson que flertam com as paisagens são completamente diferentes. O artista visual dinamarquês tornou-se célebre por criar jogos perceptivos, na tradição do *trompe l'oeil*, que oferecem aos espectadores uma nova paleta de espaço, distância, cor e luz. Seus trabalhos transitam por uma forte pesquisa ótica, interações com diversas tecnologias e, principalmente, uma experimentação na forma de perceber o local, o terreno e suas visualidades. Como se ele procurasse as dobraduras do espaço na sua transmissão pela luz, suas paisagens, assim, são menos o seu ponto de partida do que a convergência dos seus esforços.

Em 2008, ele coordenou um projeto ousado. Patrocinado pelo Public Art Found de

Nova York, essa obra custou cerca de 15 milhões de dólares e transpôs a rupestre experiência visual de uma cachoeira para o seio de uma das maiores metrópoles contemporâneas. Sua *Waterfall* foi montada debaixo da *Brooklin bridge* e lá ficou entre os dias 25 de junho e 13 de outubro daquele ano. Trata-se, é claro, de uma instalação que brinca não apenas com a mescla entre paisagens urbanas e paisagens mais bucólicas, mas nos convida a descontextualizar o olhar mistura visualidades marinhas com outras característica das águas doces. São espaços e localidades inexistentes e aparentemente impossíveis, mas que se revelam prováveis frente aos olhos de quem observa.

The weather project. Olafur Eliasson, 2003

Com sua *Waterfall*, Olafur Eliasson nos convida a redescobrir amplidões típicas da natureza - e das paisagens – em espaços fugidios, desgastados, que não permitem acolhimento algum. Primeiro, essa imagem retira-se do espaço virtual, da tela, para criar sensações de natureza no meio do espaço urbano. Um deslocamento semelhante é feito no *Weather project* na Tate Gallery, obra na qual ele simula um pôr de sol dentro da galeria. O jogo de luz, o tempo, e todas essas relações buscam mimetizar, num nível propriamente virtual, um fenômeno cotidiano que o ritmo acelerado da metrópole, não nos permite buscar. O interessante em Eliasson é como ele prima pelo encantamento e, por meio das suas paisagens virtuais, também ensaia um mimetismo de um sublime natural.

O que gostaríamos de chamar a atenção é como essas paisagens virtuais de Eliasson, no seu afã de criar um sublime impulsionado pela tecnologia, distanciam-se das críticas aos dispositivos visuais feitas por Harun Farocki. São outras formas de perceber o agenciamento do sujeito quando envolvido por paisagens virtuais. Formas, contudo, que não se anulam, e que, todavia, sequer complementam-se. Mas traçam trajetórias e objetivos paralelos.

O importante é perceber que há um desdobramento e uma atualização dessa estética das paisagens, bem marcada na cena artística e alemã dos anos setenta. Desde o teatro pós-dramático, passando pelo cinema novo alemão e pela literatura de Handke e Sebald, o que destacamos é um convite ao olhar que tenta partir da materialidade espacial para, a partir dali, buscar dramaturgias, narrativas, uma paleta de cores topográfica e compor afetos e gestos estéticos que traduzam essa força que emana do local. Seja nos espaços que nos evoquem memórias, e seus espectros; seja nos espaços transitórios e fugidios, nas molduras que os *road movies* alargam, nas diversas formações possíveis hoje – o que vemos são cartografias possíveis que nos permite traçar pontos comuns entre linguagens e mídias bem diferentes e distintas.

Para o fim deste capítulo – e o início do próximo –, pensamos que é interessante evocar paisagens que não são vistas, mas ouvidas e imaginadas a partir de outros afetos. Por isso nos remeteremos a John Cage. Não aos seus experimentos dadaístas ou às suas provações frente ao silêncio musical das plateias. Entre 1939 e 1952, Cage compôs quatro séries de *Imagniary landscapes*, que mesclavam trechos de rádio, com outros instrumentos que eram tocados ao vivo, diante da plateia. A *Imaginary landscapes n.4*, 1951, concatena 12 rádios distintos. Frenéticos, os rádios apenas ocasionalmente param em uma estação e parecem constantemente buscar outras frequências. Mais do que imaginárias, as paisagens de Cage provocam um choque de sensações diversas e distintas aos ouvintes. O fluxo das ondas de rádio gera um contraponto ao fluxo musical e, o que Cage quer ressaltar, é como as ondas mesclam espaços e tempos distintos e como seria a fluidez dos sons o que gera harmonia e certa coerência auditiva.

A ambiência auditiva das paisagens sugere e torna evidente lugares ficcionais, que não estão presentes. As paisagens de Cage instalam-se não apenas entre os intervalos musicais, mas entre os hiatos dos sons quando produzidos, gravados – ou arquivados, transmitidos e sentidos. A cada transição, brotariam outras e distintas paisagens. Ficcionais e imaginárias, as paisagens portanto, ocorreriam justamente naquilo que não cabe no arquivo – ou nas inscrições internas aos meios de reprodutibilidade técnica – e que a transmissão não transmite. Numa palavra, a aura das paisagens vibra sugerindo vibrações que não estão, de fato, contidas no arquivo, mas que precisam dele para trilhar um caminho, imaginário, ficcional, que conduza o ouvinte a imagens e paisagens possíveis. Nessa rota – e na contramão das paisagens de Cage –, encontraremos as visualidades que estão no arquivo, mas que, pétreas, indecifráveis e potentes, ainda não aconteceram para os olhos. Nessa senda, já flertamos com o tema e o debate das espirais dos arquivos.

6 AS ESPIRAIS DOS ARQUIVOS: *LANGSAME HEIMKEHR, CASTING A GLANCE* E *KALI*

Haverá pois um mundo assim
que posso reger de uma sorte independente?
Um tempo que ato sem cordas de sinais?
Um existir que ordenar posso em permanência?

Alegria da escrita.
O possível perdurar.
Vingança da mão mortal.
Wislawa Szymborska

A duração não existe na pedra
antiquíssima e eterna,
mas sim no transitório,
no que é brando e sensível.
Peter Handke

seria – sentido?...
seria? de algo -

num círculo de poeira invisível -

da essência e do ar-vocábulo

e do mundo-vocábulo

que se dilata! -

e ao qual não é dado definir
nem lugar:

nem imagem.
Guenádi Aigui

No decorrer desta pesquisa acerca das colaborações entre Peter Handke e Wim Wenders encontramos um roteiro que não foi filmado e talvez esse tenha sido o motivo por que não foi analisado na bibliografia acadêmica sobre essa parceria. Trata-se de *Langsame*

Heimkehr, que, em 1982, Wim Wenders escreveu sozinho, adaptando a obra homônima de Peter Handke. Esse "achado" – junto com essa ausência de interpretações – nos levou a perguntas mais específicas em relação ao papel de um roteiro não filmado – ou de uma genealogia de "roteiros invisíveis" – dentro da narrativa que compõe uma certa história do cinema. Mais; fomos pouco a pouco conduzidos sobre o que significaria e qual seria o valor de um roteiro como um arquivo, histórico ou narrativo, de um filme inexistente.

O roteiro de Wenders representa uma primeira aproximação que visava adaptar uma tetralogia de Peter Handke composta pelas seguintes obras: *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) e *Über die Dörfer* (1981). As quatro obras possuem formas e linguagens distintas como, respectivamente, um romance de retorno (com um linguagem próxima dos tons míticos e epopeicos da *Odisseia* e do romance de formação alemão); um ensaio permeado por uma viagem e uma *ekphrasis* da obra de Cézanne; um relato autobiográfico da experiência de Handke como um pai solteiro; e, por fim, um poema dramático, como Handke chama a sua peça que descreve, narra e concentra um conflito familiar em torno da herança da mãe de quatro filhos e do futuro do povoado de onde eles vieram. De todo o material pesquisado sobre esse roteiro há somente uma rápida menção de Wenders numa entrevista na qual ele refere-se à complexidade do trabalho do filme, da adaptação e de como muito do seu esforço migrou para *Paris, Texas* (1984), seu filme subsequente:

> Se tivéssemos conseguido realizá-lo, *Langsame Heimkehr* [*Lento retorno*] teria sido um filme revolucionário. Eu inseri nele muito das descrições cênicas de Peter [Handke], principalmente as do Alasca e de São Francisco, onde eu realmente queria filmar. O roteiro, no entanto, era um catatau e a primeira versão tinha trezentas páginas. Ele terminava com as cenas de *Über die Dörfer* [o poema dramático de Handke]. Mas eu só recebi respostas negativas quando procurei financiamento e quando eu menos percebi eu estava diante de uma enorme pedra numa montanha. Esse me causou muita mágoa, ter apostado tanto tempo no projeto, mas percebo que tampouco teria valido a pena continuar insistindo na busca de financiamento por mais alguns anos. Com mais energia ainda, eu me lancei na adaptação dos *Motel Chronicles*, de Sam Shepard, e que mais tarde tornou-se *Paris, Texas*.
>
> Para as cenas da parte do *Über die Dörfer* eu queria inserir um terreno, no palco do teatro [referente à encenacão de Salzburg], próximo às paisagens austríacas, sem outros adornamentos. E, de fato, coloquei pouco mais no palco, adicionando somente a barraca e, mais tarde, o muro [do cemitério]. E, claro, o céu com nuvens [em cinemascope]. Mas voltando à sua pergunta: eu queri algo simples, direto, como eram as frases de *O medo do goleiro*, que influenciou a encenação, e o trabalho com aquele roteiro apontava para outra direção. O *Medo* também foi um plano, como se o Peter (Handke) tivesse escrito um filme. (WENDERS apud PEKTHOR & KASTGEBER, 2012, p.157-158, tradução nossa).

Curiosamente, *Langsame Heimkehr* significa uma guinada mais radical a uma estética das paisagens tanto na obra literária de Handke quanto nos filmes de Wenders. Desde o início,

portanto, ambas as obras – a tetralogia e o filme – já flertavam sobre essas relações entre a descrição de uma paisagem; entre a contemplação de um local, como experiência visual e fenomenológica pura, utópica, e sua leitura, sua tradução em sensações e palavras. De maneira intrínseca às essas obras e aos seus contextos, decidimos trilhar essa relação entre arquivos literários – ou arquivos de mídia escrita – com a experiência estética das paisagens, como arquivos que combinam a experiência da natureza e o seu registro em mídias que buscam fixar e reproduzir uma imediaticidade da imagem. São muitas as consequências dessas relações e elas serão salientadas na primeira e na segunda parte deste capítulo, onde elaboraremos algumas reflexões sobre as noções de arquivo, evento e acontecimento cinematográfico juntamente com uma brevíssima genealogia da história institucional do cinema.

Na nossa análise da importância da paisagem na obra de Peter Handke, percebemos uma aproximação desse autor a certas tendências da Land Art, justamente por radicalizar a experiência da viagem, do deslocamento – literário e visual – a lugares ermos, desprovidos de significação, e por ensaiar produzir uma presença do local aos seus leitores. A Land Art também traduz uma interação com princípios geológicos, minerais e privilegia uma relação sensível com as formas e os materiais da natureza. A obra, como matéria e sensação, brota da relação com o espaço e é permeada por configurações midiáticas. Essa temática nos levou a filmes de James Benning, sobretudo ao filme *Casting a glance* (2007), o qual acompanha, ao longo de trinta anos, as transformações da obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, artista central para as experimentações da Land Art. A segunda parte deste capítulo analisará brevemente esse filme, como uma forma de trazer as dinâmicas entre arquivo, paisagem, e Land Art dentro do quadro cinematográfico. Nesse aspecto, passaremos de uma relação entre o arquivo, como elemento histórico, para o arquivo ou os dados da natureza que engendram tanto aspectos de uma geofilosofia quanto processos múltiplos e imprevisíveis de uma transformação natural.

Bastante instigados pela leitura de *Mal d'archive*, de Jacques Derrida (assim como pela atualização dessa discussão feita por Mary Ann Doane, mais concentrada sobre o arquivo cinematográfico e fotográfico), pensamos ser importante sintetizar esse debate e ressaltar uma relação entre escrita, registro e as forças de supressão e repressão que, como Derrida afirma, caracterizariam os manejos de arquivo. Nessa lida, a era das mídias – ainda no prenúncio da consolidação das mídias digitais – anunciam agenciamentos estéticos e formas diversas de escrever entre arquivos e de combinar sentidos e sensações entre as inscrições transportadas pelos sentidos múltiplos que estão arquivados. Dentro desse panorama, o arquivo não é

restrito a um suporte ou mesmo a uma materialidade, mas ele carrega consigo movimentos paralelos, ambivalentes, que ora criam e abrem um mundo, ora fecham-se em si mesmos e, opacos – sem brilho ou sem existência, tornam-se um negativo de um arquivo possível.

Consideramos esses movimentos de supressão e repressão do arquivo um bom ponto de partida para compreender o roteiro de *Kali*, um romance que Handke gostaria de ter levado à tela, mas não conseguiu obter recursos para esse desejo. O roteiro data de 2003, alguns anos após o seu envolvimento com as polêmicas que cercaram a guerra da Iugoslávia, com a qual a imagem midiática de Handke foi frontalmente denegrida e influenciaram a percepção da opinião pública frente ao Handke, como autor, escritor e *persona* pública. O arquivo de Kali, portanto, representaria uma força de supressão histórica, uma força de censura prévia que não cria espaço para um diálogo cinematográfico.

Juntamente a esse aspecto, compartilharemos, de maneira breve e introdutória, uma plêiade de roteiros de artistas diversos que foram compilados pelo livro *Antologie du cinema invisible* e como, por esses arquivos textuais-cinematográficos, totalmente diversos e caóticos, podemos vislumbrar a possibilidade (epistemológica) de alçar voo junto a uma história espectral do cinema. Se as páginas desta tese realçam um caminho paralelo entre o cinema como um refúgio da escrita literária, esse refúgio, efêmero, talvez conflua para os mistérios que envolvem a temporalidade dos arquivos, cujos textos já não são mais literatura, mas tampouco chegaram ao devir que almejam: de criar um acontecimento nas telas.

Chamamos cada uma das três partes deste capítulo como “espirais” dos arquivos. O título não é fortuito e inspira-se deliberadamente na obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, que será analisada na segunda seção. Entretanto, enfatizamos, sobretudo, a materialidade e a mediacidade (MULLER, 2008) inerentes ao manejo dos arquivos que revisa e talvez amplie a acepção do *archiv effect* como atualmente vem sendo abordado nos estudos de cinema e, em especial, na seara dos documentários de *found footage* (BARON, 2013). Como figura geométrica, a espiral nos permite captar uma temporalidade de concentração e de escape[1], assim como uma indefinição, um devir, uma forma de abertura e interação que se instala dentro do próprio ato fundador e de inscrição do arquivo. Prenhe de uma complexa temporalidade, a espiral engendra, simultaneamente, um instante de aparição com outro de

---

[1] Há muitas formas possíveis de compreender as espirais. O caso de Robert Smithson concentra-se principalmente nas espirais logo-rítmicas, como um movimento matemático engendra pontos de espacialidade. Nos seus estudos sobre figuras do limiar, Joseph Campbell também ressalta como as formas de serpente podem, como metáfora, se desdobrar em espirais ou contorções similares (CAMPBELL,1986, p.65-95). Por fim, nessa rede de associações e metáforas, vale lembrar o romance *Avalovara*, de Osman Lins, no qual a narrativa engendra uma espiral diante do quadrado mágico Sator-Arepo, datado de 79. D.C., e que foi encontrado entre os restos vulcânicos de Pompéia. Ver (LINS, 1995).

sumiço, de desaparição e abandono, e contorcendo-se sobre si mesmo não hierarquiza esses instantes de descoberta e de escapes. Ambos são equivalentes e possíveis, no mesmo grau. As espirais, portanto, engendram elipses temporais, autônomas e indeterminadas, que nos convidam a compreender o tempo e a historicidade do arquivo mais distante de um ciclo hermenêutico ou interpretativo, já que no movimento das suas curvas emerge uma rota obscura, um sumidouro.

Múltiplo, imprevisível e como um apelo latente à sua atualização, o arquivo, como uma espiral, também desdobra-se sobre si mesmo e cria, entre intervenções históricas específicas, outros riscos no tempo, outros rasgos nisso que chamamos como história. É nesse aspecto material e temporal que o arquivo nos impulsiona a um movimento de encadeamento de sensações de sentidos e de (des)ordenamento de percepções; um movimento que não é o ciclo hermenêutico e que tampouco se adequa às oposições da dialética.

6.1 Primeira espiral: *Langsame Heimkehr* e a topologia dos andarilhos sem sombras

"Estamos no Alasca, sobre o Yukon. É outono. A câmera movimenta-se devagar sempre profunda captando a paisagem que se espalha pela luz do sol poente". Essas são algumas das primeiras descrições de Wim Wenders, quando ele imagina a ambientação para a sequência de abertura de *Langsame Heimkehr*. No roteiro, até hoje inédito e não filmado, Wenders descreve um pouco mais as locações até a câmera alcançar Sorger, o protagonista, um geólogo, que está dentro de um laboratório carregando um caderno de desenhos[2]. Valentin Sorger, diz o roteiro, "é um homem entre os 30 e 40 anos, que à distância, mostra-se ausente. Sua roupa não o revelaria como um geólogo. Sorger também não é um intelectual. No bolso da sua jaqueta está um bloco de desenhos" (WENDERS, Arquivo, p.5). Ao seu lado, vê-se Lauffer, outro geólogo e colega de Sorger, que, ao longo da narrativa, comenta e interpreta os desenhos do protagonista. Se fôssemos escrever uma sinopse sucinta de *Langsame Heimkehr*, afirmaríamos que esta é a história de um personagem ausente entre espaços presentes ou de lugares presentes diante de um personagem que se desloca diante de um recurso de retorno. O filme, contudo, seria bem mais complexo que essa primeira sinopse.

1982. A data do roteiro também demonstra uma evidente proximidade temporal entre a

---

[2] Por uma questão de metodologia optamos por narrar o roteiro em vez dos quatro livros, separadamente, para, em seguida, descrever os gestos de adaptação de Wenders. Certamente, faremos, quando necessário, uma apresentação dos enredos literários, mas pensamos ser mais proveitoso frisar a visualidade e o fluxo narrativo que o filme propõe, já que, embora haja uma tetralogia, os livros possuem autonomia e os vínculos de enredo e forma estão, sim, implícitos, mas Wenders acaba por coligá-los de forma livre e autoral.

escrita da tetralogia, por Handke, e a súbita intenção de Wenders em levar narrativas às telas, em condensá-las num filme ousado, original – e caro. Complexo e com uma variação de estilos, o roteiro revelaria certa inquietação de Wenders em sintetizar os quatro livros com uma ênfase mais clara nos dois momentos principais e mais narrativos que abarcam o romance *Langsame Heimkehr*, na expedição do geólogo Sorger pelo Alasca, até o seu retorno a um povoado no interior da Áustria, que é narrado no poema dramático. De forma instigante, o filme faria o movimento crescente e contrário à saída e ao abandono dos lugares urbanos, como fizeram os personagens de *A ausência*, filme de Handke que analisamos no capítulo cinco. Nesse *lento retorno*, como podemos traduzir o título do roteiro-filme, Sorger inicia a sua trajetória totalmente imerso numa sensação de abandono e vai, pouco a pouco, regressando pelas desventuras da vida urbana e dita como civilizada.

Há anos Sorger vive apenas entre as paisagens, diante das suas investigações geológicas, seus desenhos, relatórios, suas pesquisas nos laboratórios, suas viagens. Convive apenas com índios, geólogos, crianças e animais (como um gato com quem, várias vezes, conversa ao longo do roteiro). Há anos não possui contato com o seu filho, o qual, seja no romance, seja no roteiro, só aparece como imagem onírica, como a emulação de presença em cartas, imagens e cartões postais. Há anos não estabelece um contato com a Europa.

Se dividirmos o roteiro em atos, o primeiro teria o mesmo nome da primeira parte do romance, denominada *Die Vorzeitformen*[3] (As formas antes do tempo) e na qual Handke e Wenders mostrariam o ofício de geólogo de Sorger como uma prática direta e intimamente vinculada à descrição de imagens *(Bildbeschriebung)*. Numa das poucas palavras que Sorger pronuncia nessa primeira parte, ele diz: "Também o meu ofício não é uma pesquisa, mas principalmente uma descrição de imagens" (WENDERS, Arquivo, p.17, tradução nossa). Por isso, essa sensação de abandono da primeira parte não é conotada – tanto pelo romance como pelo filme – a partir de um ponto de vista de desconforto, de angústia ou acompanhada por outros dissabores similares. Pelo contrário. Sempre ausente, como é retratado, Sorger sente-se, nesse estado de torpor, totalmente integrado ao *ethos* da descrição. É nesse gesto, ético e estético – e permeado por um abandono dócil e necessário – que descobrir *a forma das formas* incide sobre um ponto de vista do, para e com o mundo: um ponto de vista que não insere o sujeito nem totalmente fora, nem apenas interno às paisagens, mas entre e dentre elas. Uma perspectiva que abre um mundo e nele abriga-se.

O ponto de virada – e simultaneamente o ápice – dessa relação de abandono crescente

---

[3] Handke retirou esse belo título inspirado nas suas leituras do geólogo alemão Herbert Wilhelm e do seu livro *Geomorphologie in Stichworten*.

rumo à natureza é uma carta que Sorger recebe do seu irmão, vinda direto da Áustria, na qual contém a notícia da morte do seu pai. Sorger a lê enquanto pega o avião dos correios, o único que faria a ligação entre o remoto povoado indígena, onde estava hospedado para realizar a sua pesquisa, e alguma cidade norte-americana maior, como San Francisco e Los Angeles, por onde passou antes de retornar à Europa. Podemos ler, todo esse longo instante do retorno, como o segundo ato do filme, que, no livro é denominado como *Das Raumverbot* (a proibição do lugar). Aqui, como já salientamos, exerceremos o percurso inverso: do espaço aos lugares. Iremos deslindar a forma das formas, puras e voláteis, às formas urbanas, cheias de regras, ritmos impostos de fora para dentro do mundo, de horários, humores e regras, que, ao olhar de quem estava imerso no Alaska, parecem um tanto absurdas. É nesse recorte – sensível e visual – que parte da rota assemelha-se à passagem de um espaço puro, e utópico, rumo aos desconfortos inerentes aos não lugares urbanos, que não abrigam e que privilegiam do efêmero à contemplação. No roteiro, uma das imagens que sintetizam esses desalojamentos é quando, na rua Muholland Drive, em Los Angeles, Sorger observa um índio pai com o seu filho, um pequeno índio, de mãos dadas, andando sobre o asfalto quente. Mais do que aculturada ou descontextualizada, essa pequena família está simplesmente fora de lugar, vagando, como se seus passos não pudessem aderir à fricção com o solo.

O terceiro ato do filme de *Langsame Heimkehr* seria justamente o retorno de Sorger à Áustria, após uma ausência de décadas, ao pequeno povoado onde ele passou a sua infância e o instante em que reencontra a sua família. Além dos debates sobre o regresso e a herança, o principal desalojamento sensível – e espacial – desse instante aloja-se nas ruínas da casa dos pais, abandonada, e na construção de uma rodovia de alta velocidade, que transforma, alterna e interfere no fluxo sensível da paisagem de outrora. Por isso, a terceira parte ganha um tom, de fato, estático, com a câmera que se desloca menos, a ausência do narrador dos dois primeiros atos e uma proeminência da voz poética e epopeica (como veremos mais adiante). No romance *Langsame Heimkehr*, o nome mais próximo para traduzir esse instante seria *Die Gesetz*, o julgamento, e não por acaso esse título sintetiza com perfeição alguns dos conflitos entre os irmãos Hans e Sophie, que marcarão os diálogos emotivos com Sorger até o final do filme e obterão nuances poéticas a partir da voz de Nova[4], a qual Wenders, de forma deliberada, insere ainda nos trechos dos Estados Unidos.

Se realmente dirigido por Wenders, *Langsame Heimkehr* seria um filme genuinamente

---

[4] Como veremos mais adiante, na parte em que analisaremos a peça *Über die Dörfer*, Nova é uma personagem que articula várias instâncias narrativas do drama do pequeno povoado na Áustria. Contudo, ela é marcada por uma forte voz poética.

sensorial, cheio de percepções sutis, que ocorreriam em espaços e instantes transitórios: entre o personagem, a natureza que o cerca – e a câmera; entre cidades, povoados do Alaska e da Europa; entre instantes de abandonos e outros de reencontro; e, finalmente, entre linguagens, nos trânsitos da apreensão científica às maneiras como elas são transmitidas às paisagens, às localidades. Como já ocorre em boa parte dos filmes e dos livros de Wenders e Handke, o projeto de *Langsame Heimkehr* aconteceria não apenas nas passagens desses entrelugares, como instalaria acontecimentos fronteiriços entre a narrativa e a descrição, e conotaria os conflitos de Sorger entre os espaços, os lugares; entre as suas viagens, nos aviões, barcos, carros, táxis. São movimentos entre lugares que encadeiam um lento momento de retorno, como o movimento, descritivo e narrativo, que guia o filme como um todo[5].

As duplicidades, por exemplo, de espaços e lugares entre o Alaska e a Europa, entre as metrópoles norte-americanas e o povoado da Áustria, estão entre os casos mais notáveis desse roteiro (e, em alguma medida, dispersas na tetralogia). No Alaska, Sorger observa as barracas desoladas dos índios, seus cemitérios tranquilos, e a maneira como as pequenas crianças brincam, à vontade, naqueles espaços. Quando na Áustria, após o seu retorno, ele observa aspectos similares: as ruínas da casa dos pais, o cemitério um tanto abandonado do povoado, onde estão enterrados os seus antepassados, e o filho de Hans, seu sobrinho, que brinca, de forma, talvez, próxima à que seu filho brincaria. Em termos temáticos, Sorger não lida apenas com a herança, como pode ser lido o fato dramatúrgico da morte do pai, mas é ele mesmo, no meio dos intervalos e entrelugares do seu abandono e isolamento, como condição existencial da sua escolha, quem lega abandono ao filho, gerando uma orfandade trágica, inevitável e prenhe de retornos emocionais.

É por isso, por exemplo, que vemos, no final da primeira parte do filme (entre o primeiro e o segundo ato), quando Sorger deixa Nova York para finalmente retornar à Europa, um hiperclose de um rosto de criança, que surge, autônomo, independente e inapreensível, que emerge como imagem. Como num trauma não resolvido – entre fugas, abandonos e retornos – as imagens são as instâncias que coligam os Estados Unidos à Europa. Imagens que ocorrem como sonhos despertados por cartas e cartões-postais como o que Sorger recebe do seu filho, quando pousa em Los Angeles e entra no hotel que ficará hospedado. É, no entanto, ainda na parte final, antes de embarcar para a Europa, que Sorger visita uma exposição no

---

[5] De todos os filmes de Wenders, é *Alice nas cidades* (1974) o que mais se assemelha a esses movimentos entre os continentes, entre os EUA e a Europa. No entanto, afora ser um sentido similar, Philip Winter parece fugir, mesmo da Europa, nada reencontra e acaba no trânsito, em movimento. *Langsame Heimkehr* aprofunda de forma mais trágica essa sensação de retorno e conota, à chegada de Sorger no seu povoado, os movimentos das formas que se inscrevem na topografia do povoado, por mais estático que ele possa soar.

Metropolitan e se depara com a pintura *O homem de braços cruzados*, de Paul Cézanne (e aqui há uma alusão ao ensaio que Handke dedica ao pintor). E assim, o narrador da primeira parte do filme compartilha as seguintes palavras:

> Para ele, a Europa soava como um labirinto, escuro, noturno, por onde ecoavam buzinas. Ele viu a grande caligrafia, na qual a sua vida era descrita, e leu, nela mesma uma frase [a qual era oriunda de outra escrita, clara, organizada]: Era, uma apenas uma vez, era ele, o espelho, o nada e a gravidade – todos tocando-se. (WENDERS, Arquivo 02, p.97, tradução nossa)

Ao que Sorger comenta e adiciona: "Este sou eu. Isto é agora". E parte. Seus traumas e suas imagens, portanto, instalam-se nessa fronteira do sujeito, entre imagens que escapam e pinturas que duram. Entre a leveza do efêmero e a gravidade do instante presente. Como descreveremos nas próximas linhas, as desventuras de Sorger são narradas entre a descrição do que está ao redor, são descritas entre uma narrativa que conduz o observador a depreender sentido frente ao ambiente e as paisagens mudas, estáticas e estéticas, tais como a proximidade das pedras. Feita esta primeira e breve apresentação do enredo e da forma de *Langsame Heimkehr*, podemos adentrar de forma mais específica ao material do roteiro e do filme, das asperezas inerentes a um arquivo provisório e incompleto. Para esta jornada será preciso um pouco de paciência.

6.1.1 O roteiro como um entrelugar

O primeiro ponto interessante do roteiro é como ele mesmo explicita o processo de adaptação e mostra-se, nas suas reflexões iniciais, extremamente consciente dos riscos da leitura e da transferência das obras para um filme.

> Há a história de *O homem com os braços cruzados* [vinda do quadro de Paul Cézanne] que nos conduz a um conjunto, mesmo quando a narrativa é composta de forma tão heterogênea, ela deve narrar. Então, dado o tamanho desse empreendimento, essa narrativa deve ser ela mesma a procura por uma forma, em direção a uma nova arte que vá além da experiência descrita. (WENDERS, Arquivo, p.1-2, tradução nossa)

Desde a sua primeira página, o roteiro desdobra-se como o antetexto de uma adaptação, ainda em processo, a qual dialogaria com a procura das formas como um possível ponto comum dos quatro livros[6], uma adaptação, portanto, em que se juntariam livros e textos

---

[6] A história do homem de braços cruzados torna o filme narrável, já que ela aborda uma abertura ao mundo e porque esse devir do mundo, ao abrir-se, é também, quando ocorre, um dos momentos mais felizes do cinema. (WENDERS, Arquivo, p.2).

literários dispersos para unificá-los no fluxo da experiência cinematográfica[7]. Mais adiante, Wenders comenta como ele mesmo procura, entre o roteiro e a filmagem, uma forma que suscite uma abertura do mundo, como uma estética das paisagens, que seria (e, nas palavras do autor, será) transportada do livro às telas. No entanto, é importante salientar como Wenders procura instalar uma síntese poética – no sentido de *Dichtung*, de compressão - da(s) obra(s) de Handke para as telas. Uma história de um sujeito prenhe de abandonos, um filho órfão, sem pai, para quem ele quer voltar[8]. Simultaneamente a essas instâncias da adaptação, os outros dois livros da tetralogia, *Die Lehre der Sainte-Victoire* e *Kindergeschichte*, surgiriam apenas como imagens potentes e uma *ekphrasis* mais explícita ao quadro *O homem com os braços cruzados*, de Paul Cézanne, o qual Sorger verá numa visita a um museu antes do seu embarque de retorno à Europa[9].

Homem de braços cruzados, 1899 , de Paul Cézanne

Como já ocorria na primeira versão do roteiro de *Der Himmel über Berlin*, cujos alguns trechos foram analisados e compartilhados no capítulo quatro, Wenders sempre lida com o ato de escrita para um filme vindouro como um instante de visualização, de busca e de procura das imagens, uma a uma, quando fragmentadas, e pela ambiência do conjunto do filme, quando o captamos numa perspectiva mais sintética. Nesse viés, seu estilo de escrita de roteiro é mais ensaístico e distancia-se de uma peça técnica que visaria rodar ou montar um filme numa linguagem próxima à técnica industrial. É dentro desse recorte que, logo nas

---

[7] Como veremos, um dos pontos mais evidentes dessa junção é a forma como o nome e o personagem Sorger tornam-se um só no filme, enquanto nos livros o protagonista de *Über die Dörfer* é Georg.

[8] É interessante destacar como o tema da orfandade é uma temática constante também na filmografia de Wenders, como, por exemplo, *Alice nas cidade* (1974) e *Paris, Texas* (1984). Ver (BUCHKA, 1987). Em *Asas do desejo* (1986), o olhar das crianças não é exatamente o de um órfão, mas de sujeitos pequenos e desolados frente ao passado e ao presente da cidade.

[9] É importante ressaltar as relações entre roteiro, adaptação e a *ekphrasis*. Tanto nos aspectos teóricos quanto nos seus desdobramentos práticos. No caso específico do roteiro de *Langsame Heimkehr* a *ekphrasis* de Cézanne de Wenders é uma adaptação da *ekphrasis* de outras pinturas feita por Handke.

palavras da apresentação do roteiro, Wenders afirma:

> Isto não é um RO-TEIRO, com todas as informações necessárias, para conduzir a um filme. Este texto é uma etapa intermediária, à deriva, entre os quatro livros e um filme possível, uma rota rumo a uma forma para essa narrativa. (WENDERS, Arquivo 02, p.3, tradução nossa)

É nesse entrelugar que Wenders situa esse instante da escrita do filme, no qual o roteiro, como uma forma que procura uma outra forma, não deve tratar a narrativa original como uma pré-escrita ou uma imagem prévia, mas deve descobrir, pelo próprio processo de filmagem, as imagens e os sons que inventam uma nova narrativa[10]. Por isso Wenders, ainda nas suas notas inicias, concentra-se para evitar uma forma que apenas crie imagens que ilustrem palavras e fia-se, assim, em buscar a força das imagens para ver e vislumbrar como elas pulsam por elas mesmas. Diante dessas preocupações iniciais, Wenders dividiu o filme em duas partes distintas. A primeira tem o Alasca, Los Angeles e Nova York como cidades onde o protagonista Sorger trabalha e perambula, em locações que alternam paisagens puras com descrições das formas naturais e das formas das cidades. Nessa parte, há muitos descolamentos, e a câmera que Wenders descreve deveria interagir com a inquietação espacial do geólogo que é protagonista o filme. Na segunda parte, a câmera torna-se fixa e explora a oralidade das falas entre os irmãos de uma família e, aqui, Wenders enfatiza como a narrativa e a *mise-en-scène* devem elaborar uma unidade de tempo e espaço. Nesse recorte, é importante detalhar um pouco de cada parte, compartilhar algumas cenas, e elaborar algumas reflexões sobre a estrutura do roteiro, assim como o devir narrativo que o filme almeja despertar.

6.1.2 O mundo em abismo: entre cartas e aparições

Chamada de *Die Vorzeitformen* (como também ocorre no romance de origem), o primeiro “ato” do roteiro narra as expedições de Sorger, Lauffer e um índio que os acompanha pelo Alaska. No livro, há muitas descrições geológicas, mais científicas, mas a principal inquietação de Sorger é encontrar as “formas das formas” a partir da observação, do desenho, da análise técnica do espaço e das suas experimentações com as configurações topográficas da locação. No Alaska e com Sorger, encontrar as formas das formas passaria por uma relação

---

[10] “E a narrativa também não deve ser copiada ou ilustrada, mas deve-se projetar em imagens e sons que serão inventados, criados, sem propiciar danos. Assim, mantém-se a narrativa igualmente na imagem e no som para alcançar uma nova narrativa” (Wenders, Arquivo 02, p.05).

estética com as paisagens. Com constantes sutilezas, Sorger insere-se entre as paisagens como uma forma de *In-der-Welt-sein*, uma maneira de estar no mundo, na qual, entre o olhar e a natureza, num processo de constituição do ser – que não é prévio nem posterior – abrem-se também, simultaneamente, o mundo natural e o ficcional no mundo do personagem, traçando uma contiguidade afetiva e sensorial entre o mundo interno e o externo. No roteiro, Wenders traduz parte dessa abertura do mundo dentro e pelas paisagens com as seguintes palavras:

> Havia, na paisagem, um lugar específico, o qual Sorger, todo dia desenhava. Um lugar, na promissora história do mundo, onde nada de violento ou abrupto poderia ocorrer. Aos seus olhos esse lugar, mundo, revelava-se, inteiro. Situava-se no meio da linha da paisagem, escolhido diante de um local que vivenciou um terremoto e atrás, longe, viam-se relvas fragmentadas. (WENDERS, Arquivo 02, p.7, tradução nossa)

A câmera estaria sempre atrás do sujeito – de Sorger, no caso, que observa – e da ampla paisagem que o circunda. Ao destacarmos a primeira parte do roteiro, encontramos diversas cenas, sequências e características interessantes. Wenders constrói um ponto de vista, uma forma de a câmera encadear o olhar – num equilíbrio narrativo e descritivo –, que oscila entre o olhar de Sorger, o olhar às paisagens, os desenhos do geólogo protagonista, assim como a forma que ele observa Lauffer, o seu amigo, os índios e, óbvia e novamente, as mesmas paisagens. Assim, a câmera sobrepõe nuances e camadas de percepção da paisagem, como se em cada forma de descrição e percepção gerasse lentes e visões distintas; como se cada alteração de lente, num caleidoscópio sensível, reconfigurasse a mesma imagem e propiciasse formas diferentes de ver e rever a mesma paisagem. Se filmada, essa primeira parte do roteiro de Wenders seria certamente um dos pontos altos da sua estética descritiva, já que ele, dialogando com a novela de Handke, traduziria uma descrição geológica para outra literária; uma descrição entre letras para outra, num antetexto, numa anteimagem; uma descrição entre a câmera, a cena e o olhar do personagem e geólogo. É dentro dessa toada, por exemplo, que vemos Sorger comparando os seus desenhos com os objetos que ele mesmo desenhou (p. 5). Ou quando ele está dentro de um barco, de manhã, e vê as primeiras cores da aurora como se fossem coisas vivas, autônomas, e não apenas imagens[11].

Nesse amálgama de sensações, a paisagem traçaria uma linha limítrofe entre o sujeito e o mundo. Trata-se menos de uma representação da natureza do que de uma forma de imersão e de uma maneira de estar no mundo. Radical, a paisagem transforma-se na linha que

---

[11] "Além disso cada coisa surgia mais próxima e as quais – possivelmente dada a sua habilidade científica de esquematização e de perambulação – ele desenhava, linha por linha. As primeiras cores da paisagem apareciam como se fossem objetos: uma pedra avermelhada, um movimento azul de fumaça, uma página amarelada, um selo esbranquiçado." (WENDERS – HANDKE, 1982, Arquivo 02, p.9, tradução nossa).

elide e coliga o sujeito com o mundo – e tanto a descrição de Handke quanto a forma como a câmera de Wenders seria instalada, traçam uma linha de contiguidade entre o olhar do sujeito e o sujeito do olhar. Assim, perceber as formas das formas passaria por descontrolar quem controla o olhar, como se entre mídias, entre instâncias de representações, se alcançasse uma transcendência, intermedial, do sujeito nas paisagens e das paisagens no sujeito.

Em *Langsame Heimkher* a relação com o espaço não é apenas central ou intrínseca à geologia[12]. O espaço também habita entre intervalos, entre locais distintos: geleiras, florestas, pequenas aldeias, povoados remotos, grandes cidades, como Los Angeles, Nova York ou as referências às montanhas e às pedras de Aix-en-Provence. Assim como na tetralogia de Handke há uma viagem entre locais, um retorno de Sorger, que é austríaco, para a Europa, para um pequeno vilarejo. Tanto no roteiro como no livro, esse retorno é anunciado por uma carta, que Sorger recebe quando está no Aslaska, mas que ele lê – e compartilharia a mensagem da carta com o espectador – somente mais tarde, quando se desloca entre Los Angeles e Nova York. A carta é lida no avião, diante de um deslocamento (e de um desalojamento) de volta. A carta aqui atua como uma mídia, que conecta mundos distantes, opostos, quase excludentes. Curiosamente, a carta – como elemento preciso de conexão e disjunção espaço-temporal – já estava presente no livro *Kurze Brief zum lange Abschied*, no qual Handke narra a separação e a viagem de um casal jovem, que, de forma inusitada, comunica-se entre cartas deixadas nos hotéis. Assim, as cartas transformavam-se em pistas, em rastros e vestígios de uma presença já passada, de uma ausência que evocava o desejo de reavivar uma presença perdida. Com a mesma força que coliga e comunica, a carta separa, disjunta, cria um mundo paralelo e ficcional, entre locais e movimentos muitas vezes contraditórios.

A segunda parte do romance é intitulada *Das Raumverbot* e, embora não explicitamente, ela coliga-se com a primeira alteração de ritmo no roteiro e no filme que seria realizado. Engendra-se, ali, o início do deslocamento de Sorger, que, após receber a mensagem do seu irmão, e oriunda da Áustria, decide deixar o Alaska e iniciar um retorno, lento, distenso no tempo, estendido por espaços distintos, paisagens envolventes, mas que, tampouco, geram formas acolhedoras. A proibição do espaço, como podemos traduzir o *Raumverbot*, anuncia a inadequação do personagem, como se um deslocamento externo impulsionasse e engendrasse, simultaneamente, os desalojamentos introspectivos do

---

[12] É interessante, nesse ponto, lembrar a geofilosofia, de Gilles Deleuze, assim como do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Anöuiz, no qual o protagonista é o Geólogo que não aparece no filme e de quem só ouvimos a voz.

personagem. Como se da sensação do espaço puro das paisagens aos não lugares das cidades, o sujeito fosse expulso do mundo. Diante dessa situação, Sorger inicia sua série de voos. Pega o avião dos correios na manhã seguinte em que recebe a notícia da carta e, assim, a paisagem que antes tinha a altura do sujeito que a olha, torna-se uma paisagem aérea, dispersa no chão como se já fosse um mapa sem índice, pois em constante deslocamento. É assim, sem chão, em instante de flutuação, que Sorger e o narrador compartilham as seguintes reflexões:

> não estava apenas sozinho no mundo, mas sozinho e sem mundo; e olhavam-no, num tempo errático, as estrelas e as nebulosas, como se olhos tivessem. Ele não era abandonado apenas pela linguagem, mas também por cada possibilidade sonora; por isso, internamente, permanecia mudo, sem que som algum reverberassem do seu corpo, nem mesmo um estralo. Apenas pela imaginação seria possível mover a imagem de uma pedra para apanhar uma pedra; na realidade cita-se a carne como nossa fraqueza. (HANDKE, 1984, p.102, tradução nossa).

Como um romeiro, como um cigano, o geólogo Sorger desprende-se inicialmente do seu ofício, no qual controla e observa paisagens para, em seguida, exercer o descontrole das paisagens sobre o seu retorno, lento, gradual, vagaroso. Mais do que sozinho no mundo, ele sente-se sozinho, sem mundo. Mais do que abandonado, ele percebe como ele mesmo torna-se parte de uma paisagem que olho algum veria, capturaria, registraria. Uma força visual sem pátria, sem suporte, solta num mundo que não gera mundo. O sujeito, assim, coisifica-se, ele mesmo, como imagem e narrativa e tira dessa reificação radical as suas consequências poéticas. É dentro desse fluxo de sensações que Sorger compartilha a informação dramática e central: o seu pai morreu e ele está só no mundo. Mais do que órfão, Sorger parece perder o prumo das suas referências. Mais do que livre, ele parece flutuar, sem chão, sem possibilidade de coordenar o seu ritmo emocional e os seus vetores geográficos. Essa perda do pai remete, não por acaso, também à perda da pátria e, de forma extensiva, ao desligamento do sujeito tanto às suas escolhas quanto à sua comunidade e ao seu povoado original. Essa condição de *Vaterlose* e *Heimatlose*, como veremos, torna-se um dos eixos de tensão que guia a chegada de Sorger ao povoado da Áustria.

No roteiro, é justamente a passagem da primeira para a segunda parte que permite a percepção do desenraizamento de Sorger. Se, seguindo os capítulos da novela, Sorger, em *Die Vorzeitformen*, está junto aos índios e às formas geológicas, lidando com aspectos fora e distantes do seu eixo cultural, são de fato esse distanciamento e esse afastamento que dilatam a temporalidade. A partir da segunda parte, *Das Raumverbot*, ele situa-se num constante entrelugar e esse deslocamento é conotado por não lugares urbanos, como os bares, os aviões, os aeroportos, os hotéis, as ruas vazias. Como se o personagem descesse da imensidão vazia dos alpes, na recorrente figura dos *Alpentraumen* alemães, para pousar e plainar, perdido e

indeterminado entre a vazia imensidão das grandes metrópoles, das ruas largas, das avenidas que não acolhem ninguém e repulsam o (re)conforto dos sujeitos. Assim, nesse trânsito sutil de entrelugares distintos, a segunda parte do roteiro estabelece pontes e conexões entre continentes longínquos, distantes; continentes, contudo, que já não são um refúgio e que sequer hospedam um abrigo.

Como se sabe, essa indeterminação do sujeito no espaço é uma tônica constante em outras obras de Handke ou de Wenders. Em *Alice nas cidades*, por exemplo – filme de Wenders que dialoga diretamente com *Breve carta para um longo adeus* (BRADY, 2011; MALAGUTI, 2008) – temos uma foto e um *jukebox* como os elementos midiáticos que conectam as paisagens visuais e sonoras de um continente a outro. Wenders, assim, enfatiza contiguidades sensíveis entre os espaços, os objetos, as músicas, as lojas, os indivíduos. O *blues* que toca no norte da Alemanha é o mesmo que Phil Winter ouviu perto das suas perambulações ao lado do Mississipi. A foto que Alice carrega, ainda no aeroporto de Nova York, transforma-se numa imagem sem índice, que não é suficiente para guiar um reencontro, um retorno e um acolhimento da menina órfã à casa dos avós. Em *Langsame Heimkehr*, Sorger também recebe cartas enquanto está num hotel – como um não lugar no qual conecta-se o deslocamento entre continentes, cidades e paisagens – e com isso insere essa mídia do movimento, como pode-se ler o atributo narrativo das cartas, ao caminhar existencial do personagem. Vale a pena seguir a descrição da cena como Wenders a imagina, nas suas palavras, no seu roteiro:

> **Quarto de hotel em Los Angeles / Visões dos anos nazistas / Interno. Noite.**
>
> As cartas estão juntas com os envelopes vazios, na mesa de vidro, e um par delas posiciona-se como se fosse parte de um conjunto de cartas. Pelas cortinas surge algo como um movimento que direciona-se ao espectador. Todo quarto surge como se um muro fosse demolido e o alcançasse. Lá fora, um alerta de fogo. O quarto continua mudando. Para lá da cortina, surgem passos militares. Um grito: 'Heil' vindo de um grande número de pessoas. Sorger vai até a janela: lá fora vários marcham, eles estão com emblemas nazistas. Quando Sorger volta-se ao quarto ele vê, dentro, um encontro social, um cocktail, de oficiais da SS e políticos vestidos com o uniforme do partido, eles bebem e conversam. Sorger também está vestido com um uniforme, e mistura-se na festa.
> Ele deixa o quarto, passa por um portão, até chegar num hall, enorme, vazio, entre arcadas. Indeciso, com medo, ele para um tempo por ali; em seguida ele caminha até uma mesa, num canto. (WENDERS, Arquivo, p.55, tradução nossa)

Seja no filme, seja no livro, o percurso que Wenders e Handke querem ressaltar é intervalado, um lento processo de estar sendo (*seieden*), e situa-se numa fronteira, entre a contemplação das paisagens, como lugares que impõem presenças e sensações, e deslocamentos, desarranjos emocionais, agudas inadequações entre o sujeito e o espaço.

Muitas das imagens da sequência acima não estão originalmente no livro de Handke, como, por exemplo, a "aparição" do emblema nazista ou da menção mais explícita de palavras como "*Heil*". Aqui, a carta acabaria evocando (e anunciando) o passado e o trauma da segunda guerra mundial – que é um dos temas das conversas entre Sorger e os campesinos da Áustria (ou os trabalhadores da obra viária), que viveram e testemunharam as duas guerras mundiais. Simultaneamente, a ênfase na carta já na primeira parte do filme estabelece uma conexão midiática – espaço-temporal – assim como um gesto de adaptação que coligaria aspectos esparsos da tetralogia literária e original, já que no livro de Handke a carta e o seu conteúdo só seriam revelados no início da peça *Über die Dörfer*. Potente, ambivalente e enigmática, a carta coliga as andanças do personagem com as necessidades de fixação; continentes antagônicos como a América e a Europa, as inovações voláteis e as tradições, juntam e dispersam instantes de observações científicas – quando a paisagem reverbera como percepto puro – com o tempo do reencontro, do diálogo sobre o passado.

Por outro ângulo, é realmente importante ressaltar como as "aparições", na adaptação de Wenders, transformam-se num recurso constante. Numa das sequências da primeira parte, por exemplo, Sorger sonha com o seu filho, e a imagem da criança (que possibilitaria uma forma de coligar os livros *Langsame Heimkehr* e História da Infância) é também uma imagem pura, de reativação de um passado e que ocorre num presente sem fala, sem código, sem um significado dramatúrgico que seja, ao final, explicado ao telespectador. Aqui, Wenders, como de praxe nas suas outras adaptações, traz para o campo do sensível e da imagem, com a sua potência afetiva e enigmática, algo que no trabalho original de Handke seria permeado por longos capítulos, frases complexas, elaboradas e permeadas pela ênfase de uma prosa sofisticada.

É como aparição – que oscila entre o fantasma e o espectro[13] – que Wenders sublima, inclusive, a precisão da observação de um geólogo, o qual representa justamente uma ciência e um controle da observação das formas naturais. Informes e disformes, as aparições são imagens que sublimam uma imagem precisa, matemática, bem descrita e, assim, de forma sutil, o roteiro de Wenders faz das aparições uma força que ultrapassa uma simples coligação entre novelas distintas (e complementares) da tetralogia de Handke; mais: as aparições são imagens potentes que sublimam as imagens naturais, são elementos psicanalíticos que (re)surgem, autônomas, como repetições insistentes e anunciam tanto um passado, recorrente,

---

[13]Diferenciamos o fantasma como um acontecimento que já ocorreu e que retorna. Por outro lado, o espectro aponta para fantasmas autônomos, sem corpo e vindos de um passado, mas que criam aspectos imagéticos e discursivos novos.

como a necessidade de um regresso ao território de origem. Assim, as aparições evocam o trauma do retorno, o trauma das guerras na Europa, a inscrição em Sorger, o sujeito-cientista e deslocado, que anda como um andarilho sem sombras, mas cujos rastros, cujas pegadas, ecoam da terra à sua mente. É como aparição que a imagem evoca a dissolução do Sorger, como sujeito e como uma imagem; elas, as aparições, clamam por um espaço mais definido, preciso, pedem por uma casa[14].

Há, também, o rosto de uma criança que se transforma em outro recurso recorrente que conota a junção e a separação entre a América e a Europa, entre o devir do personagem e o seu passado, ou as suas raízes. Sabe-se que Sorger tem um filho pelas fotos que ele vê ainda nas suas andanças pelo Alaska, por um sonho que, como mais uma aparição, essa criança invadiria a tela. Essa imagem da criança – que se coliga à imagem como criança – também multiplica-se no filho do índio do pequeno povoado do Alaska, que Sorger e a câmera observam e descrevem com cuidado, ou já na parte final do filme, quando a criança que é filha de Hans senta-se ao lado de uma velha, em frente ao pequeno cemitério do povoado. A criança replica-se como uma aparição sem voz, como um presente imediato, como um espectro recorrente, que coliga mundos incomunicáveis, passado e presente, mundos intocáveis. Em alguma medida, essa ênfase de reaparições constantes de rostos de crianças foi uma escolha de Wenders de uma forma de evocar a *Kindergeschichte*, que seria um dos pilares da tetralogia. É, contudo, na cena final da primeira parte do roteiro (e/ou do filme) em que se percebe o uso mais explícito desse recurso evocativo, que, de tão sutil, torna-se implícito.

6.1.3 Do roteiro ao filme. Do filme ao arquivo.

Ainda na primeira parte, um dos elementos mais curiosos do roteiro é o uso constante de *voice over* e de um narrador ou de uma narrativa mais explícita que coliga a adaptação dos trechos literários com a visualização das cenas. Não por acaso, o modelo de roteiro escolhido por Wenders coteja as imagens do lado esquerdo com as palavras do lado direito – num formato de roteiro bem próximo ao televisivo. Como um roteiro que ensaia sua visualização e uma adaptação interna, ou intrínseca à roteirização, Wenders utilizou-se deliberadamente desse formato para testar o trânsito entre palavras e imagens ou o seu revés, o vaivém entre

---

[14] As aparições são acontecimentos visuais recorrentes em outros filmes de Wenders: *Paris, Texas; Nick's movie* e até mesmo *Pina* – e elas estão sempre vinculadas à imagem cinematográfica. A aparição, nessa leitura, é sempre uma relação de arquivo.

imagens e palavras. Há, portanto, vários trechos que são transcritos da novela original de Handke e com os quais Wenders buscar tecer um diálogo de captação e tradução visual. Como o próprio Wenders frisa nas suas palavras iniciais, a utilização do narrador visa principalmente estabelecer uma ponte entre a novela, o personagem, a câmera e as paisagens. Mesmo que onisciente, o narrador seria, talvez, suscetível ao desaparecimento, já que ele criaria um contraponto ao profundo silêncio de Sorger, quem vemos falando, no formato do solilóquio ou do monólogo, apenas numa cena. Na primeira parte do filme – e nesses primeiros tratamentos que analisamos – o narrador seria uma primeira aproximação, gradativa, que faria a coligação entre a novela, a sua adaptação, as descrições visuais e literárias, a sensação das paisagens e que, de forma diversa, culminariam no antetexto engendrado pelo roteiro-arquivo.

Sutilmente, o narrador de *Langsame Heimkehr* dialoga com recorrentes usos da figura do narrador em outros filmes de Wenders e, sintomaticamente, na forma como a dramaturgia de Handke lida com essa instância. Em filmes como *Movimento em falso* (1974), por exemplo, o narrador está sempre em primeira pessoa, é subjetivo, e revela uma instância que se inscreve enquanto o filme é escrito ou narrado. Mesmo que delineie uma *voice over*, uma voz sobreposta às imagens, o narrador – e a narrativa – não se instala como uma arquinarrativa, acima dos fatos, acima das cenas. Contudo, ele é paradoxal, já que sempre conduzido por um ponto de vista agudamente subjetivo, como se o narrador em primeira pessoa dialogasse com um discurso indireto livre, o qual, por sua vez, fosse conduzido mais por sensações ou percepções do que pelo encadeamento de fatos ou acontecimentos dramáticos. O narrador transforma-se, assim, numa entidade que medeia, modula e comenta, um amálgama de observações visuais. Em *Até o fim do mundo* (1991), por exemplo, o narrador é também um escritor, que conta e comenta os fatos que envolvem a separação de Claire (Sloveig Dommartin), a sua ex-esposa, assim como passa a escrever a história enquanto ela é descrita[15]. O narrador, em síntese, concretiza-se como uma voz real, presente e ausente, uma voz que tenta instalar-se num equilíbrio preciso e não hierárquico entre a descrição e a narrativa.

Sensivelmente presente em *Langsame Heimkehr,* e nas outras obras da tetralogia de Handke, a *Ich-form* do narrador – próximo ao que classificamos como o narrador em primeira pessoa – é também uma escolha estilística recorrente dentro do panorama da obra romanesca,

---

[15] Em *Cathedrals of culture* (2014), um dos seus filmes mais recentes, Wim Wenders cria o mote de uma voz do espaço, em primeira pessoa, que ecoa como narração entre os diversos monumentos arquitetônicos, como se fosse evocada uma visão interna do espaço. O filme é um projeto coletivo e conta com a participação de cineastas como Karim Aïnouz, Michael Glawogger e Robert Redford, entre outros. Foi realizado em 3D.

dramática e cinematográfica de Handke. O narrador, assim, faria pontes e oscilações entre o mundo interno e o mundo externo, numa zona de contiguidade sensível e perceptível, numa forma de elidir o sujeito e o objeto, as paisagens, as imagens e a percepção do mundo. Se há um *seieden*, um devir do ser no seu processo, ele é fisgado e engatado pela narrativa, como se os personagens ganhassem presença física pela vocalização, como onda sonora que gera contatos, fricções e imagens. Assim, a *Ich-form* do narrador também cria um contraponto ao agudo e constante silêncio dos personagens, como se o fluxo de pensamentos e de percepções desencadeasse um conjunto sensível que simplesmente acontece. Nas peças teatrais de Handke, essa *Ich-form* começou a surgir em *Über die Dörfer* e foi encarnada, de forma preponderante, na personagem Nova, como veremos mais adiante, ainda neste capítulo. Contudo, essa *Ich-form* é uma constante na tetralogia e cria modulações nas vozes dos personagens, entre o subjetivismo, a autobiografia, a percepção e a inscrição das paisagens. O sujeito, assim, transforma-se ele mesmo, numa peculiar metamorfose de Coisa-Imagem-Escrita (*Ding-Bild-Schrift*), sendo personagem, pessoa, imagem e escrita.

Dentro desse amplo panorama da *Ich-form* na tetralogia de Handke (e na sua obra dramática subsequente), compreende-se melhor o uso, a adaptação e a modulação do narrador quando este depara-se no roteiro de *Langsame Heimkehr*, assinado por Wenders. O diretor, ali, preserva a ênfase da *Ich-form*, mas acaba por inscrevê-la trocando os seus lados e os seus polos. Na primeira parte do filme, ainda no Alaska e nos Estados Unidos, o narrador é evidente, como voz, como uma materialidade que está dispersa no recorte espacial, temporal, descritivo e sensível do filme. Enquanto, num contraste, na segunda parte do filme, quando Sorger volta e chega à Europa e à Áustria, esse mesmo narrador silencia-se, como se, assim, resignado, ele pudesse dar voz à voz de Nova – uma voz que junta, aspira e intercala muitas vozes simultâneas, aglutinadas. Uma voz epopeica, que brota da terra, que nasce do chão e que dissolve a instância narrativa, de descrição e de narração, pelo poder evocatório do verbo. Ao encadear tais modulações da voz narrativa, a adaptação acaba por dissolver os rastros da voz do narrador, tece um trajeto próximo dos desarranjos espaciais e temporais de Sorger; anuncia, percorre e apaga o caminho e o roteiro de um andarilho sem sombras. É pela topologia do personagem que a voz do narrador, ainda que incipiente, revela-se no seio desses tratamentos da adaptação de *Langsame Heimkehr*.

No nosso objetivo, vale salientar, aqui, como o roteiro de Wenders e o livro de Handke propiciam inúmeras conexões possíveis entre paisagem, literatura, cinema e artes visuais, que, mais do que artes distintas, nessa temática – entre paisagens e arquivos –, nos colocam diante da relação entre materialidade e estética. Na obra literária de Handke essa relação com as

paisagens produz uma presença do espaço ao leitor, como se fosse uma locação de cinema e uma pintura. Ou, como ele mesmo diz, no seu ensaio *Die Lehre der Sainte-Victoire*. É a força da produção de presença da montanha de Cézanne que fascina Handke e, assim, permite uma materialidade que não separa as coisas, a imagem e a escrita *(Ding-Bild-Schrift).*

Nesse recorte, as paisagens se inserem dentro de um contexto de guinada performática que atravessa o teatro, as artes visuais, a música e o cinema. No entanto, o ponto comum entre todas essas linguagens é o modo como essa estética das paisagens estabelece uma relação de luta com o fato do arquivo, ora incorporando-o ao seu processo, ora apostando em sublimá-lo. Mais do que a representação de um local, busca-se suscitar a presença do espaço. No teatro, fala-se muito em peças-paisagens, em que a própria noção de palco mistura-se com a centralidade da locação. Na música, as experimentações de John Cage, nos anos sessenta e principalmente a partir da série *Imaginary Landscapes*, vão justapor ruídos e sons gravados (como *found footage*), que, na montagem, misturam locais ou fontes sonoras de origens diversas. Na literatura, numa toada similar à de Handke, W.G. Sebald mesclará sua descrição do local com fotos minuciosamente escolhidas e inseridas, tornando turvas as relações entre o ensaio, a narrativa e a emergência do espaço.

Todas essas experimentações com a paisagem estabelecem pontes entre a materialidade do local e as especificidades midiáticas. Vale, assim, seguir os apontamentos de W.J.T. Mitchell, para quem as paisagens evidenciam, de forma estética, a própria mediação, já que é o material que passa a sugerir sensações e significações. O interessante de todas essas experimentações é como esses artistas e escritores recuperam o campo tradicional das paisagens interagindo diretamente com um panorama das mídias técnicas, onde a experiência fenomenológica das paisagens interage com um tempo cinematográfico. Nessas confrontações, as paisagens tornam-se mais imagens em movimento do que pinturas estáticas, mais mediadas por índices que forjam uma presença ausente e que buscam reativar uma redenção do espaço.

Os acontecimentos – estéticos, visuais, ou narrativos – tornam-se, pouco a pouco, contaminados por acontecimentos cinematográficos. É esse tipo de diálogo que o roteiro de *Langsame Heimkehr,* sobretudo na sua primeira parte, busca propiciar. Enquanto filme e adaptação literária, Wim Wenders realiza diversas remedialidades[16]. No entanto, ao inserir as paisagens como tema central do roteiro, ele acaba por elaborar uma remedialidade, na qual, a

---

[16] Sobre o conceito de *remediation* ver (BOLTER & GRUSIN, 2000), sobretudo as etapas e os processos de *Immediacy* e *Hypermediacy*, nos quais a remediação é compreendida como um processo de atualização, tradução e transformação da mídia e do sentido original.

cada instante, sente o espaço não apenas pelos olhos de geólogo de Sorger, mas a paisagem é mais do que vista, é produzida, (re)produzida e repetida, entre instantes e trânsitos midiáticos, diante de enigmas e ruídos, entre sua sensação e sua decifração formal.

6.1.4 Por dentro da espiral: o mal do arquivo

A primeira espiral desses arquivos – ou desse roteiro-arquivo – nos conduz às forças e ambivalências da escrita, daquilo que ela resguarda, daquilo que ela dissimula. Contudo, o que um roteiro como *Langsame Heimekr* proporciona é menos uma única espiral do que uma multiplicidade de formas de observar, ou de inscrever e descrever as observações. São espirais simultâneas que ora convergem, ora, tal como fractais, geram fugas ou pontos de escape. Há, inicialmente, a curva interna à narrativa de Handke ou mesmo à adaptação escrita de Wenders. Assim, nessa curva inaugural, o personagem Sorger inscreve e arquiva paisagens; condensa, revela e suprime formas topográficas, geológicas e visuais. Múltipla, a escrita comprime formulações matemáticas, visuais e literárias; sem uma hierarquia entre essas instâncias, dialogando tacitamente com a tradição dos mapas na pintura holandesa do século XVIII. O fenômeno de *Langsame Heimkehr* – como um livro-roteiro-arquivo – conduz a desvelar imagens implícitas que se tornariam explícitas. Desde o seu ato de instauração, portanto, ainda na obra literária, o afã por um impulso de arquivamento já é visto e representado como intermedial; numa intermedialidade latente, possível e, até então emergente e restrita ao ato da leitura, ou no ponto exato que une e separa a intertextualidade da intermedialidade.

Antes de refletirmos sobre as relações entre roteiro e arquivo – que talvez seja a principal espiral que pretendemos observar –, precisamos delinear aspectos próprios do arquivo, nos debates ontológicos que ele engendra. Nesse aspecto, é inevitável retornar às primeiras reflexões de Jacques Derrida em seu ensaio *O Mal de arquivo,* de 1995, no qual retorna à Freud (como o próprio subtítulo anuncia, *uma impressão freudiana*) para ressaltar como toda a prática analítica da psicanálise incorpora, renova e atualiza uma tradição judaica de recorrer ao arquivo como força de impressão e de liberação. Simultaneamente, a própria trajetória de Freud – e da sua “ciência judaica” – acabaria por elucidar um ciclo de inovação, descoberta e institucionalização que lidaria diretamente com novas formas de arquivo, as quais se tornariam, eles mesmos, forças constringentes de um arquivo opressor.

Ambivalente, o arquivo derridiano está diretamente vinculado ao vocábulo grego da *arkhe*, que enuncia um local de autoridade com forças de iniciação e de comando

(*commencement et le commandement*). É o aspecto topográfico desse arquivo, de um lugar fundador que sempre aponta para outro lugar, que Derrida percebe os cerceamentos patriarcais que o circundam. Assim, o arquivo sintetiza forças de supressão com outras de liberação, inscrições do visível que também engendram invisibilidades e, entre essas antinomias, acaba por confluí-las nas formas simultâneas de abertura e dissimulação. É por meio desses aspectos tensos dos arquivos que Derrida enfatiza como a escritura e a diferença também seriam formas de lidar com combinações e valorizações de uma ampla noção de arquivo.

> Como esse status, os documentos, que não são sempre escrituras discursivas, não são guardados como título de arquivo, mas em virtude de suas *topologias* privilegiadas. Eles se alojam nesses lugares particulares, esse local de eleição, no qual a lei e a singularidade se cruzam dentro do privilégio. O cruzamento entre o topológico e o monológico, do lugar e da lei, do apoio e da autoridade, numa cena de domicilização, tornam-se, simultaneamente, visíveis e invisíveis [...] para se abrirem e se dissimularem. (DERRIDA, 1995, p.13, tradução nossa).

Pétreo e etéreo, sintético e disperso, o arquivo seria uma ampla impressão (já que Derrida evita abordá-lo como um conceito) que agregaria e articularia linguagens. É por essa toada transversal do arquivo que Derrida elucida a importância pioneira de Freud numa prática de escrita, numa ética moderna da arquivação, que passa pela psicanálise. Freud, o arquivologista das pequenas insignificâncias do indivíduo. Freud, que transpõe um ciclo interpretativo entre a arquivação do sujeito – pela memória, pelo sonho e pelo discurso – com a arquivação da análise. Se, em *Escritura e diferença*, Derrida já elucidava as contradições da prática de escritura de Freud, em *Mal de arquivo* ele mostra como o impulso pela escrita e pela interpretação passa por uma forma moderna de transpor, ou talvez remediar, a prática judaica com o arquivo, indo da circuncisão à impressão e daí culminando na prática da psicanálise, que tanto marcou o século XX e que caracterizaria a psicanálise como uma ciência por excelência judaica. Assim, o objeto teórico da psicanálise passaria por relações que investem dentro de “modelos de representação do aparelho físico, como do aparelho de percepção, de impressão, de registro, de distribuição tópica dos lugares de inscrição, de cifras, repressão, deslocamento e condensação” (DERRIDA, 1995, p.31 – 32, tradução nossa). Há, dentro da psicanálise, uma renovação conceitual, prática e tecnológica de lidar com o arquivo que anteciparia, embora num invólucro de uma lógica distinta, o papel central que os arquivos desempenham numa certa ontologia das mídias digitais (e/ou contemporâneas).

Indo além de Freud, ou de suas implicações teóricas, Derrida ressalta como o arquivo, como lugar de uma autoridade patriarcal, é também uma instância que funda e institucionaliza uma prática de arquivação. “Um ciência do arquivo deve incluir a teoria dessa

institucionalização, ou seja, considerar a fé na lei que começa a se inscrever ali e o direito que a autoriza" (DERRIDA, 1995, p.15). O que Derrida, portanto, chama como os *Archons* dos arquivos acaba por engendrar possibilidades restritas – pois previamente guiadas por um conceito "naturalizado" de arquivo – de organizar, divulgar e analisar os arquivos. É aqui, nesse instante, que o arquivo coliga-se com a casa, não apenas como o espaço da autoridade patriarcal, mas sobretudo como o local que gera uma ponte unívoca entre o privado e o público. É aqui, nesse recorte institucional, que Derrida passa a desconstruir a casa de Freud; ou melhor, passa a perceber os alicerces institucionais e os *Archons* dos arquivos que criaram um Freud todo poderoso, como o pai da psicanálise, onde todos os seus objetos, todos os seus arquivos ganham nuances metafísicas e de idolatria. Essa exaltação excessiva da memória perpassaria a força de criação e reprodução de arquivos cadenciada pela institucionalização de arquivos.

> Trata-se de outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hypnomésica, em geral, não é apenas o lugar de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável, passado, que existiu. De tal forma, que, sem eles, ainda cremos que algo foi ou teria sido possível. Não. A estrutura do conteúdo do arquivo arquivador determina também a estrutura do arquivo arquivável, mesmo no seu surgimento e na sua relação de devir. Essa é também a nossa experiência política diante das mídias ditas de informação. (DERRIDA, 1995, p.34, tradução nossa).

Haveria, segundo Derrida, uma ordenação institucional dos arquivos que valorizam o que é considerado digno e legítimo de arquivação. Haveria, ainda nessa linha, uma força de arquivação que produz, assim como registra, o evento – e assim os conceitos de acontecimento e do seu registro, do seu arquivo, também passariam por uma rede de discursos de legitimação institucional. Violenta e instrutora, essa forma de ordenação de arquivo também produziria as fronteiras dos conteúdos dos arquivos. Ao voltarmos para o debate do roteiro como arquivo – nessa primeira espiral dentro da espiral de *Langsame Heimkehr* – desvelamos todas essas ambivalências captadas por Derrida. De um lado, as forças inerentes a um arquivo qualquer: a sua (in)visibilidade, o seu impulso à revelação e à dissimulação, esse vínculo constante entre forças que criam e condensam um acontecimento. De outro, o aspecto institucional, já que, como vimos nos capítulos anteriores, as formas de roteirização são sempre contaminadas por práticas de industrialização que ora geram forças que impulsionam a criação por meio do roteiro, ora acabam por desconsiderá-las, transformando o roteiro num objeto arquivado.

Se continuarmos nessa ontologia do roteiro-arquivo, ou do arquivo-roteiro, veremos como ele também desdobra-se em aspectos singulares da escrita (e da arquivação)

cinematográfica, assim como interage diferentemente com a história e a prática de roteiro dentro daquilo que podemos chamar de "instituição cinema". Se o roteiro, como nos lembra Pasolini, é um texto que não quer mais ser um texto, ele acaba, como um arquivo híbrido e anteintermedial, que possui, ontologicamente, pesos que oscilam, que alternam campos, entre a tradição da arquivação literária e o surgimento dos arquivos audiovisuais. Fronteiriço, o roteiro carrega consigo tempos antagônicos. Ora pode ser restrito ao arquivo de um filme – acabado, editado e que reatualiza o roteiro, um filme que já aconteceu nas telas. Ora expande-se e aponta para o futuro – como o próprio Derrida realça ser o futuro um aspecto inerente ao arquivo – e, similar ao desempenho do texto de uma peça de teatro, o roteiro poderia ontologicamente gerar uma série infinita de filmes possíveis, já que resguarda e sugere um conjunto dramatúrgico, técnico e visual que pede por um acontecimento concreto. Assim, compreender o roteiro como um arquivo passa por enfatizar tempos passados e devires possíveis, arquivações textuais e cinematográficas que dialogam e interagem com arquivos audiovisuais.

Num passo adiante, talvez seja o próprio campo institucional dos estudos de cinema que leem e inventam os processos de arquivamento, de valorização dos arquivos e, consequentemente, mesmo o conteúdo daquilo que é considerado e conceituado como "arquivo audiovisual". É pela história da história do cinema que percebemos uma grande aproximação, e uma espiral de mútua legitimação, entre o papel das cinematecas e as revisões históricas, críticas e acadêmicas que ela possibilitou. Não há, assim, como dissociar o esforço de compilação de Henri Langlois – para ressaltar apenas o exemplo e o caso francês, talvez o mais conhecido – com a criação de uma rede de processos de registros, coleção, catalogação, distribuição, repressão, deslocamentos e condensação da plêiade possível e perdida dos arquivos dos primeiros cinquenta anos de cinema. E se a história dos discursos que ordenam os arquivos passa, inevitavelmente, por seleções, a cronologia histórica das cinematecas e dos *film studies* é marcada por um privilégio restrito ao arquivo audiovisual (em detrimento, talvez, ao arquivo textual). É dentro desse recorte que se instala o cânone crítico, que emerge o chamado "cinema de autor", que a linguagem e a história (da história) do cinema ganham uma ênfase de análise de trechos, de cenas, da busca por estilos cinematográficos, assinaturas que enfatizariam a encenação, a narrativa audiovisual e o papel autoral do diretor. Há, aqui, mais do que uma peleja entre arquivos visuais e escritos – ou arquivos audiovisuais e arquivos *paper based* – pois descobrem-se, nessa genealogia histórica dos *film studies*, as forças de uma organização de arquivos que privilegia a projeção e o instante da experiência

audiovisual[17]. A história da ordenação dos arquivos audiovisuais, portanto, gera, ela mesma, todo o conteúdo possível de uma hermenêutica do cinema.

Não é preciso gastar muita tinta para perceber como os roteiros não obtiveram a valorização de um arquivo de relevância dentro da história do cinema, seja o contemporâneo, o moderno, o clássico, o mudo e mesmo o *early* cinema. É como um arquivo marginal, ancilar e com rara presença dentro dos *film studies*, que os roteiros desdobram-se, histórica e ontologicamente, como se fossem arquivos sem *Archons*, sem forças que o organizam, sistematizam, e sequer geram um processo narrativo de uma certa história espectral do cinema, possível e invisível que os roteiros podem anunciar, desvelar e compartilhar. Sem *Archons*, o roteiro transforma-se num protoarquivo. As práticas de publicações de roteiros são algumas das maiores evidências dessa ausência de *Archons*. Embora sejam raros, os roteiros publicados são sempre de filmes de sucesso que compilam fotos dos *takes* originais, como se o ato de ler um roteiro levasse a um instante de rememoração da projeção e da experiência cinematográfica. Os livro-filmes (*Filmbuch*), por exemplo, fazem algo ainda mais evidente: eles compilam as imagens e as palavras do filme, como se ali, no texto que o filme mostra – que é sempre uma leitura de um roteiro prévio e sua interação com a filmagem e a edição – fosse possível captar uma espécie de aura do instante cinematográfico. Ambos os exemplos, por outro lado, apenas realçam que o roteiro, quando ocasionalmente compreendido como um arquivo, torna-se relegado à sombra da experiência da projeção. Nesses casos das suas parcas tradições de publicações, o roteiro restringe-se ao seu aspecto passado, como se fosse o espelho de um filme que já existiu. São raras as publicações de roteiros sem filmes, de roteiros de filmes inéditos[18]. São esparsas e inconstantes as edições que apostam no roteiro como um devir dramatúrgico-visual, numa peça que poderia, conceitualmente, gerar infinitas releituras e refilmagens[19].

Dessa forma, alcançamos uma certa tendência dos *film studies*, na qual, por meio da análise fílmica, destaca-se, descobre-se, revela-se e compartilha-se um *roteiro implícito* ao filme, como se houvesse um texto oculto, um texto literário, dramatúrgico, cênico e visual que

---

[17] Ver (Rodwick, 2007). Na primeira parte do livro, ele descreve o contexto de surgimento dos *film studies* e como eles estavam atrelados a uma concepção de arquivo que é essencialmente diferente do "problema do arquivo" no contexto da convergência digital.

[18]Steven Price faz uma boa recapitulação dos formatos de publicação dos roteiros, a partir dos anos setenta em diante. Segundo ele, a edição sempre tomou a liberdade de retirar aspectos técnicos e indicativos do roteiro para tornar a leitura mais fluída, como se buscasse uma máxima aproximação ao momento de ver um filme. Ver (Price, 2013).

[19] Curiosamente, a maior parte das refilmagens de obras já conhecidas não se baseiam no roteiro, mas ainda no filme. Um dos exemplos mais instigantes, provocadores e reveladores desse gesto é o filme *Psycho* (1998), no qual Gus Van Sant, seu diretor, refilma o clássico de Hitchcock praticamente imitando cada um dos seus *frames* e enquadramentos.

reivindicasse um ciclo de interpretação e canonização. Por outro lado, o que queremos ressaltar nessas linhas é a força e a possível e complexa contribuição de compreender *o roteiro como material autônomo*, que, longe de ser um arquivo à sombra da projeção e do acontecimento cinematográfico, nos sugere linhas possíveis de captar o processo de consolidação de uma estética literário-visual, num devir. Enfatizar o processo de roteirização, que é amplo e dinâmico, recai menos na compreensão de uma obra definida e acabada e abre portas para entrarmos na afluência de uma escrita labiríntica, intermedial, fronteiriça entre a palavra e a imagem, uma escrita encarada também como uma mídia. Nessa ênfase, afastamo-nos da tradição hermenêutica de um *roteiro implícito* e deixamos de compreender o seu potencial de arquivo como um arquivo menor que estaria à sombra do *Archon* e dos arquivos que passam pela projeção, pelo instante em que o cinema ocorre no espectador. Ao desarquivar o roteiro, como um arquivo que engendraria novos *Archons* aos *film studies*, abrir-se-iam, de forma inerente ao seu fenômeno, novas espirais, antes invisíveis à história estética, sensível e tecnológica do cinema[20].

É no seio desse percurso, intrinsecamente curvilíneo, que chegamos, enfim, ao papel dos roteiros não filmados, das peças cinematográficas que ainda não obtiveram uma realidade em frente às câmeras, que, embora potentes e possíveis, furtaram-se a acontecer diante daquilo que se considera um acontecimento cinematográfico. Devemos, assim, ressaltar, compartilhar e investigar uma série de perguntas encadeadas. Qual é o valor – dramatúrgico, estético e histórico – de um roteiro que ainda não foi realizado? Quais são as formas possíveis de organização e de interpretação de um roteiro que (ainda) não aconteceu? É possível compará-lo com textos teatrais que, como arquivos cênicos, geram outras peças e outros fenômenos teatrais aos espectadores? Seria possível aproximar o roteiro às práticas de composição da música clássica, cujos arquivos escritos geram incessantes acontecimentos acústicos e melódicos?

Na maioria dos casos, dentro da bibliografia acadêmica, em que roteiros inéditos são analisados, eles interagem com contextos bastante específicos, contextos autorais e geralmente se referem aos textos – e, claro, roteiros – de diretores que não foram levados às telas. São poucos os trabalhos que enfatizam os roteiros inéditos de autores-roteiristas ou que, durante a análise dessas peças, elaboram uma reflexão mais conceitual e processual sobre o

---

[20] Dentro da história dos *film studies*, um dos casos mais interessantes é justamente a redescoberta de arquivos do *early cinema*, que permitiu, numa linha que vai dos experimentos com *found footage* de Ken Jacobs aos trabalhos de Musser, Gunning e Gadreault, uma revalorização de arquivos e experiências com o cinema que antes eram consideradas e tidas como “pré-históricas”, pois anteriores à consolidação da narrativa de Griifith.

valor dos roteiros inéditos. Um caso, contudo, que vai na contramão dessa tendência – e que deve ser ao menos mencionado e compartilhado aqui - é o de Ian W. Macdonald, visto que no seu recente livro, *"Screenwriting Poetics and the Screen Idea"*, ele analisa o roteiro de *Nostromo*, que David Lean escreveu, em parceria com outros colaboradores, no final dos anos oitenta e teria filmado caso não tivesse morrido antes. Ao descobrir, desengavetar, analisar e valorizar a série de arquivos que compilam o roteiro de *Nostromo*, Macdonald ressalta aspectos do trabalho em grupo *(The Screen Idea Work Group)* e aproxima-se da crítica literária genética, a qual procurar enfatizar principalmente o processo de criação e, assim, acaba por deixar a interpretação da obra acabada num segundo plano (MACDONALD, 2013, p.23). Influenciada pelas distinções de Roland Barthes entre texto e obra, a crítica genética sugere o inacabamento literário, a construção intra e intertextual de uma plêiade de textos que, tal como os palimpsestos, geram incessantes diálogos e continuidades com textos do passado e textos do futuro.

Ao descrever o conjunto de arquivos encontrados referentes à adaptação de *Nostromo*, Macdonald salienta como esse diálogo entre textos já ocorre desde o seu instante inaugural, quando a adaptação literária dialoga diretamente com outro texto, o roteiro, que, por sua vez, como já lembramos, é um texto que não quer mais ser um texto[21]. Paralelamente, Macdonald compartilha o conjunto de textos e arquivos que foram compilados e organizados. São tratamentos e diferentes versões do roteiro, escritas primeiras, (re)escritas, compressões e supressões de cenas, personagens, diálogos e outros detalhes. De um lado, Macdonald percebe como o próprio trabalho da organização desse material de roteiros passa pela organização, pela classificação e pela sistematização do conjunto de textos encontrados. Essa dinâmica não visa estabelecer um texto definitivo e publicável (quando o trabalho do arquivista dialoga com as práticas da edição), mas permite, ao pesquisador, compreender o próprio delineamento temporal e narrativo do processo de escrita.

Por outro lado, Macdonald observa como a escrita engendra outras escritas, cujo inacabamento e a própria matriz revela-se como inerente ao processo de criação cinematográfica. Sobreposta, palimpséstica e prenhe de sofisticados contrapontos – literários,

---

[21] É preciso enfatizar um pouco a relação entre os estudos de adaptação e os Screenwriting Studies. O roteiro, assim, qualifica a adaptação. Também lembro como o próprio projeto de *Langsame Heimkehr* é uma adaptação de uma tetralogia e o interessante desafio metodológico que ele nos coloca é como podemos refletir sobre uma adaptação que ainda não aconteceu, que não virou imagem e assim, como texto e antetextos, o filme ainda não acontece, como obra de análise, diante de uma ilustração da adaptação. Em alguma medida, o leitor de um roteiro – mesmo de um roteiro de adaptação – é sempre um diretor em potencial ou um espectador sem telas.

visuais e cênicos – a escrita cinematográfica seria ontologicamente processual[22]. Mesmo o tratamento final não pode ser compreendido como o texto definitivo de uma obra cinematográfica, já que ele passará, inevitavelmente, por mais uma camada sensória, por outro *layer*, visual e cênico, que acontecerá na tela. Nesse recorte, o antetexto, como Macdonald chama o *final draf*– e que talvez seja mais próximo do texto definitivo de uma peça de teatro –, também refuta um instante definitivo da escrita cinematográfica, já que passaria necessariamente por outras camadas, como o *storyboard*, a cena, a edição etc.[23] O caso de roteiros não filmados, como o de *Nostromo*, de David Lean, deixa essa indeterminação e esse inacabamento ainda mais evidentes. Incompleto, o antetexto e o *final draft* são praticamente lidos, imaginados, narrados e compartilhados pelo desarquivamento inerente ao processo da pesquisa. É dentro desse percurso, em meio a uma espiral de arquivos – ou de arquivos que geram palimpsestos de outros arquivos, que Macdonald elabora a seguinte reflexão.

> Roteiros, nos seus primeiros tratamentos, não estão incompletos no momento em que são escritos, e talvez, dependendo da ocasião, demonstrem expressões mais satisfatórias da ideia fílmica do que o próprio filme – e esta seria mais uma razão porque não devemos aceitar o filme como a versão final ou correta. A imaginação, ali, ainda trabalha, na página do roteiro, antes que estejamos atados à concreta emulação do real. (MACDONALD, 2013, p.213, tradução nossa)

Embora seja inaugural, instigante e ofereça uma excelente metodologia de análise de um roteiro não filmado, o capítulo do livro de Macdonald alinha o processo de escrita do roteiro como o índice daquilo que ele conceitua como sendo a *Screening Idea*. Nesse sentido, ele almeja despertar sobretudo a visualidade latente, as descrições técnicas e como o conjunto do processo e do trabalho em grupo, de Lean com a sua equipe, nos permitiria capturar a ideia geral do filme. De certa forma, Macdonald retorna à análise de roteiros específicos, para um único filme, e compreende os arquivos como um índice de uma ideia geral, anterior e posterior, que ordena e coordena, ética e esteticamente, o processo cinematográfico que ela desencadeia.

Ao longo das linhas desta tese – e mais especificamente neste capítulo – procuramos

---

[22] É claro que há, por meio dos conceitos estéticos de uma obra, infinitas formas de lidar com esse processo, e essas ênfases são percebidas de maneira distinta das combinações possíveis entre os papéis do roteiro, da encenação e da edição. No entanto, o que a análise de roteiros nos revela, principalmente quando à luz dos *genetic studies*, é como o processo já é inevitavelmente incorporado à feição do roteiro, cujos tratamentos sobrepostos são um dos maiores exemplos dessa tendência.

[23] Essa sobreposição de arquivos frente a arquivos textuais torna-se ainda mais complexa quando nos deparamos com o cinema produzido após o advento da tecnologia digital, principalmente na sua interação com a animação digital, onde os cenários e até mesmo a atuação interagem com a programação e instalam uma outra relação entre o acontecimento e a encenação.

tornar mais soltos e dispersos os fios que atravessam os roteiros (ainda) não filmados. Se Macdonald propõe uma análise sincrônica do roteiro de *Nostromo* – o que lemos como inédito e inaugural – sentimo-nos, num contraponto, mais curiosos em perceber uma possível genealogia desse tipo de roteiro, nos quais, mesmo que dialogando com a *Screening ideia*, ainda gerariam uma complexa rede de fatos e acontecimentos cinematográficos vindouros. Dentro dessa linha genealógica, seria preciso ampliar a noção de temporalidade do roteiro não filmado. Não restringi-lo, portanto, a um tempo historiográfico de reconstituição do roteiro que culminaria na ideia ou no filme. Tampouco abordá-lo isoladamente, já que, de forma diversa, um roteiro não filmado também interage com outras obras, outros textos, outras mídias. Há uma possível dilatação temporal, ontológica e inerente ao roteiro não filmado, que permite vislumbrar os espectros dramatúrgicos-visuais desses roteiros com tempos passados e tempos futuros. Uma genealogia dos roteiros não filmados, portanto, permitiria apontar para escoamentos, ora dispersos, ora sintéticos, de uma rede intercalada; um diálogo tácito, uma história invisível, mas que, de forma subcutânea, influenciaria e engendraria toda uma história paralela do cinema.

Numa palavra, e em síntese, Macdonald não compreende os roteiros como arquivos. Nem ele, nem os demais autores do *screenwriting studies* que transpõem a metodologia da análise de obras, literárias e cinematográficas, para a análise de roteiros e antetextos. Não há demérito nisso. Pelo contrário. No entanto, se as espirais dos arquivos nos levam a uma dinâmica processual entre a visibilidade e a invisibilidade de obras cinematográficas, elas também podem nos conduzir a distintas percepções da história cinematográfica, seja a narrativa latente, seja a dramatúrgica; a visível ou a invisível, mas existente. Trata-se de uma temporalidade dinâmica de história, de fatos que ainda não ocorreram apenas na rede de classificação do que compreendemos, hoje, como um fato histórico e cinematográfico. Afinal quem pode afirmar que um roteiro – quando escrito e acabado – ainda não prenuncia e concebe um filme pré-existente? Quem pode afirmar que já não há ali uma frequência da obra por vir? Quem poderia determinar que a história do cinema só ocorreria durante a projeção? Seriam apenas textos acabados que gerariam obras acabadas? Ou será que as versões, primeiras ou finais, de um roteiro já não indicam filmes pré-existentes? Será que esses roteiros não criam, endossam e repercutem, ainda quando não filmados, dentro da complexa rede que denominamos obra? De forma um tanto tortuosa, essas espirais dos arquivos acabam por revelar a força de discursos – conceituais e institucionais – que determinam o que ainda hoje compreendemos por arquivo(s) cinematográfico(s). E se a espiral gera forças de escape e de imersão, é hora, entre as contradições dessas dinâmicas, de desentranharmos os *Archons*

dos arquivos que geram arquivos arquivados, arquivos desencontrados, arquivos deslocados, sem pátria, órfãos, errantes – arquivos sem *Archons*.

6.1.5 As vozes do território

A segunda parte do roteiro de *Langsame Heimkehr* realiza uma adaptação do poema dramático *Über die Dörfer*, obra teatral peculiar, já que antecipa uma guinada temática e formal na dramaturgia de Handke. Contudo, essa junção (de uma novela e uma peça) e essa quebra (em duas partes), já torna evidente uma inquietação transversal e intermedial de Wim Wenders. Mesmo quando se leem as duas obras em sequência, a leitura conjunta não permite obter e criar o mesmo fluxo sensório que o roteiro engendra e sugere – e que o filme certamente concretizaria. O interessante é perceber como o projeto de *Langsame Heimkehr* torna mais evidente uma recorrência formal de Wenders de narrar e tecer uma dramaturgia visual encadeada por duas partes radicalmente distintas e opostas. Funcionam de forma análoga, por exemplo, os dois continentes em *Alice nas cidades*; a parte muda e a falada de *Paris, Texas* ou, ainda, os trechos em que o anjo permanece etéreo (e preto branco) e, após a sua metamorfose (colorida, vermelho carmesim), quando ela torna-se "humano", como ocorre em *Asas do desejo*.

O segundo ato de *Langsame Heimkehr*, que também seria a última parte do filme de Wenders, está prenhe dessas interrupções dramáticas mais abruptas. Ao contrário da escassez verbal do primeiro trecho do roteiro-filme-arquivo, temos, aqui, uma descrição e uma narrativa permeada pelo diálogo, por falas, declamações e uma presença verbal que enfatiza como a palavra possui um halo telúrico. Ao contrário da constante movimentação de Sorger pelo Alaska e várias cidades dos Estados Unidos, quando ele chega à Áustria, ele torna-se estático, e a câmera, como Wenders enfatiza, privilegia uma *mise-en-scène* sem corte, que segue os personagens. De forma contígua, há, também uma preferência por poucos cenários – como a construção de uma casa e o pequeno cemitério do povoado onde a família está enterrada. Por fim, há o contraste entre um devir constante, transmitido pelo fluxo sensório das paisagens da primeira parte, e uma força gravitacional que traz o personagem, queira ou não queira, à sua terra de origem. Nesse sentido, *Über die Dörfer* relata sobretudo as forças discursivas de um passado que ainda se faz presente, que cria forças de tensões entre, dentro e pelos personagens.

O poema dramático de Handke é composto pelos seguintes personagens: Nova, que reverbera como uma instância central, como uma voz narrativa de evocação e junção de

sensações dispersas; Gregor (ou Sorger), o protagonista, que retorna após um longo período de ausência, e que Wenders mescla com o personagem Sorger, de *Langsame Heimekher;* A advogada da obra que está sendo construída – obra, aliás, que possui uma importância seminal para o *pathos* trágico da peça; Hans e Sophie, que são os irmãos de Gregor; uma velha senhora, que conduzirá a parte final do poema dramático, na porta de entrada do cemitério; e, por fim, o filho de Hans, que é uma criança, além, obviamente, de Anton, Ignaz e Albin que são os colegas de trabalho de Hans. É dentro desse amplo escopo dos personagens do povoado que Gregor (ou Sorger) é acolhido ou repelido; é atravessado pelo tempo do regresso e confronta-se no seu retorno à terra natal com as raízes e as mudanças do povoado onde nasceu.

Assim, a primeira parte da peça ocorre diante da obra em construção, que ruma ao progresso, frente à casa materna em ruínas, abandonada – uma casa perdida, apagada e abafada pelo tempo que remete à condição de *Heimatlos*, de despatriamento, vivida na pele do protagonista. Num contraste, a parte final intercala o cemitério – talvez como "um último arquivo", uma casa dos mortos – e a velha senhora comporta-se como uma guardiã de um portal para um mundo imaginário, festivo, cheio de sugestões fantásticas. O tempo e os atos dramáticos do retorno revelam tanto um passado inacabado quanto uma abertura para o mistério; tanto uma intenção de voltar a buscar um diálogo já perdido quanto os dilemas éticos (e estéticos) que permeiam o gesto de Gregor (ou Sorger) de tentar pertencer novamente a uma comunidade que já não lhe vê mais como um par. É dessa forma que a angústia individual do despatriamento transmuta-se com as heranças históricas, espectrais e fantasmáticas, que originaram o revés do abrigo. Em *Über die Dörfer*, numa palavra, Handke remete sobretudo aos traumas tácitos (mas presentes, evidentes) do passado da primeira guerra mundial e como eles, direta ou indiretamente, acabaram por desalojar os campesinos desse povoado remoto, como se os expulsassem de um paraíso utópico e já perdido. No tempo presente ao retorno diegético de Gregor (ou de Sorger) esse desalojamento transforma-se no progresso da construção de uma estrada que também alteraria, de forma radical e violenta, a paisagem original do povoado onde o protagonista nasceu.

Assim, se a primeira parte de *Langsame Heimkehr* almejava revelar as paisagens naturais visíveis e as formas das suas formas, a partir de *Über die Dörfer* o que vemos é um anseio do protagonista em recuperar e preservar – ou mesmo volta a ver – paisagens perdidas, formas naturais e humanas já destruídas, seja pelo fantasma da guerra, seja pelo espectro do presente. Complexa e dinâmica, a temporalidade do retorno desliza com maior clareza pelos diálogos entre Gregor e a advogada ou pelas farpas e as carícias trocadas entre Gregor e

Sophie. Nesse jogo de espelhos, a advogada acaba por representar o ente que entrelaça o progresso da cidade e, mesmo tendo sido uma amiga de infância de Gregor, quer levar o povoado ao estilo de vida de uma grande cidade. Num polo próximo, vê-se Sophie, que é uma gerente de loja, uma cidadã comum, que foi, na infância, apaixonada por seu irmão, numa espécie de incesto prenhe de admiração. Contudo, ao perceber a arrogância do irmão, ela torna-se a primeira personagem a expulsá-lo, a afirmar, com uma veemência dramática, que, ali, naquele povoado, não há mais lugar para ele.

Hans, por outro lado, revela-se como o irmão afetivo, que, mesmo sendo um humilde trabalhador, compartilha gestos de carinho e de acolhimento com Gregor. Hans é um trabalhador braçal, que possui uma linguagem rude, festiva e mundana com os demais trabalhadores da obra viária; enquanto, num contraste, Gregor carrega consigo o desprendimento com a terra de origem assim como a incompreensão, do ponto de vista campesino, frente ao teor real do seu trabalho intelectual. Seja entre Hans, Sophie ou a velha senhora, que revelam polos do passado, seja entre a advogada, a criança e Nova, que apontam para um futuro atemporal (e utopicamente inalcançável ou inapreensível), *Über die Döfrer* articula, dramática e sensivelmente, as contradições da herança, as ambivalências de um passado ainda aberto, presente, e de um futuro ainda incerto. É dentro desse amplo contexto que torna-se clara a influência de uma profunda leitura de *Antígona*, de Sófocles, que Handke obteve ao escrever seu poema dramático[24]. Como se sabe, a filha de Édipo carrega, durante a tragédia, o fardo da trajetória do pai. Carrega-o como herança e precisa resolvê-lo dentro de um contexto de *hybris* política, dos exageros de Jasão, da proibição do enterro do pai[25]. Antígona, assim, desdobra-se como a herdeira e a personagem que deve tanto atualizar quanto sublimar esse fardo indesejável e por demais pesado. É essa ampla e complexa temporalidade – do retorno que não permite um retorno – de um passado que não pode mais, ontologicamente, criar alicerces ou qualquer outra sensação de conforto que acabam por coligar Antígona e Sorger.

Ambos os personagens lidam com as ambivalências que oscilam entre o retorno, a fuga e o abandono; entre a família, como tradição, e a atuação individual, autônoma; a

---

[24] Essa evidência ficou mais clara quando encontrei a referência e a leitura dessa obra nos cadernos de anotações de Handke, cujas datas de leitura (e tradução do original grego) coincidem com a data da escrita do poema dramático.

[25] É curioso observar como o drama (ou o mito) de *Antígona* circunda o imaginário das letras e do cinema alemão do pós-guerra. Num filme, por exemplo, como *Deutschland im Herbst*, Heinrich Böll colabora criando um drama de Antígona que estaria sendo levado à televisão, o qual, por sua vez, comentaria uma certa dificuldade de enterrar os cadáveres de Bader-Meinhoff. É como um tabu das contradições de herança, como os fantasmas e fardos indesejados da herança do holocausto da Segunda Guerra Mundial, que podemos, talvez, compreender esse recorrente interesse pela história de Antígona.

herança patriarcal, como ato de fundação da casa de origem (pecado original do arquivo, se continuarmos com as sugestões de Derrida), e o deslocamento à deriva, livre e perigoso, do sujeito no mundo. As contradições da herança, em alguma medida, desdobram-se nas tensões inerentes ao arquivo, quando os sujeitos aventuram-se, sem pátrias, *Heimatlos,* e transformam-se em andarilhos sem sombras. É dentro desses complexos movimentos de construção de personagem, que Handke opta e enfatiza o poema dramático, como uma voz, física e dramática, encarnada por Nova, que aglomera, dissipa e mescla, num redemoinho de sensações diversas, e atravessa personagens e narradores. Embora esse jogo de vozes já fosse uma recorrência constante em outros trabalhos dramáticos de Handke (como suas *Hörspiele*), em *Über die Dörfer* as vozes brotam do solo, do chão, das camadas geológicas mais profundas. Como se essas camadas do passado – vindas da distância histórica da Grécia antiga – percorressem um amplo caminho para, como musa, mídia e arquivo, alcançar os ouvidos da plateia, a câmera de Wenders ou as páginas do seu roteiro.

> *Über die Dörfer* investiga formas antigas de festejo e invocação de musas – Hinos, falas de oráculos – uma busca de tornar futuros viáveis, assim como o fluxo e a maldição de figuras antigas, como o velho sábio, que, na peça, atribui-se uma presença contemporânea. (POLT-HEINZL, 2012, p.141)

Essa busca por uma oralidade epopeica, antiga e greco-romana, acaba por aproximar as apostas dramatúrgicas de Handke a algumas experimentações, dramatúrgicas e vocais, do cinema de Straub-Huillet. Desde *Moises e Aron* (1975), passando por *A morte de Empédocles* (1986) e *Antígona* (1992), todo o esforço dos Straub é justamente o de reavivar a força das imagens (ausentes e presentes) dessa voz epopeica. Nesse sentido, essas são vozes atreladas ao terreno, que não se desvinculam do território e que compõem um contraponto às paisagens, não sendo anteriores nem posteriores às imagens. Declamatória e enunciativa, a fala trágica, ali, encarna a voz das musas que é captada pela câmera minuciosamente precisa dos Straub-Huillet. Se em *Moises e Aron* a ênfase no verbo resvala numa negação da imagem – numa *Bildverbot*, segundo a tradição judaica (KOCH, 1992) –, nos filmes que dialogam com o passado greco-romano o verbo carrega consigo uma imagem, e é dele, e é dela, indissociável.

No roteiro, Wenders mostra-se extremamente ciente e respeitoso dessas escolhas estilísticas de Handke e das implicações que elas teriam no seu filme. É dialogando com esse contexto, portanto, que ele opta de fato por valorizar o verbo e, assim, com uma câmera que privilegiaria a unidade espaço-temporal, os planos sequências mais longos e um minimalismo do corte da edição, Wenders acabaria criando um espaço para o verbo – essa voz oracular, que mescla hino com poesia – para, assim, pelo verbo, já autônomo e independente, fundar um

espaço próprio, um mundo singular entre o ambiente, os protagonistas e as paisagens do pequeno povoado da Áustria. Agudamente consciente dessas suas escolhas, Wenders anuncia-as, no seu roteiro, com as seguintes palavras:

> **UNIDADE DE ESPAÇO E TEMPO.**
>
> Este será um princípio mantido assim como um estilo ou uma forma até ao fim do filme. Quando há pouca informação disponível para o trabalho de câmera do lado esquerdo abaixo, o leitor pode supor que a câmera estará sempre em movimento, não necessariamente na ação. Enquanto, na outra linha, as indicações para a fala alcançarão a sua própria maneira e forma, autônomas. (WENDERS, Arquivo 02, p.108)

6.1.6 O arquivo entre o palco e a tela

É justamente aqui, com essa percepção da importância da atuação – e da voz – para essa parte do filme que encontramos o que pode ser chamado de um "problema" do roteiro-arquivo *Langsame Heimkehr*. Como há sobretudo uma compilação das falas da peça – e um minimalismo descritivo do comportamento da câmera –, o filme implícito que o roteiro anunciaria torna-se extremamente lacônico e esbarra num perigo especulativo. Se, por um lado, a aposta de Wenders da *mise-en-scène* revela aspectos formais do devir do filme, por outro, essa mesma ênfase, impõe um limite ao vislumbre possível que o roteiro, como arquivo e filme potente, engendraria. Contudo, e não por acaso, o próprio Wenders compartilha nas suas notas iniciais do roteiro como muitas das decisões da *mise-en-scène* dialogariam justamente com a sua direção teatral, apresentação e estreia de *Über die Dörfer* no festival de teatro de Salzburg, em oito de agosto de 1982.

O vínculo com o teatro é anterior e chega mesmo a atravessar o instante de escritura, criação e formulação do roteiro *Langsame Heimkehr*, nesta versão de Wenders que por ora analisamos. Wenders, inclusive, comenta, nas notas do seu roteiro, que trabalharia com um elenco bem próximo do que atuou na estreia da peça, que teve Martin Schwab como Gregor, Rüdiger Vogler como Hans, Else Quecke como a velha senhora e Libgart Schwarz, ex-esposa de Handke, como Nova. A referência, explícita e implícita à experiência com o teatro, torna mais complexa, e instigante, a movimentação engendrada por essa instância do roteiro-arquivo. Como se a encenação teatral anunciasse fiascos potentes da encenação cinematográfica. Como se a voz e o verbo, atualizados pelos atores no palco, ainda reverberassem, ora mantendo-se ora modificando-se, diante das lentes da câmera de Wenders.

É nessa hora que um arquivo desdobra-se em outro, num encadeamento serial que

refuta a possibilidade de uma unidade. No nosso processo de pesquisa e de compilação de arquivos, percebemos que apenas uma filmagem da estreia da peça de *Über die Dörfer* compartilharia pistas de como a encenação teatral de Wenders reverberaria na futura direção cinematográfica do filme. Contudo, descobrimos que não há um registro integral da peça, mas apenas a filmagem de trechos, feitos pela televisão austríaca (ÖRF), que acabaram sendo editados para uma reportagem sobre a estreia de *Über die Dörfer* em Salzburg. Esta constatação nos colocou diante do problema sobre a integridade do registro da peça. Encontramo-nos, assim, um pouco mais distantes de uma filmagem da íntegra da peça (como ocorre, por exemplo, com o registro de *Publikumsbeschimpfung*, sob a direção de Claus Peymann). Um arquivo dessa natureza nos levaria a um debate sobre as diferenças entre o acontecimento teatral e a sua tradução, midiática, para a tecnologia e a linguagem audiovisual. Seria este o campo, que por meio das características do registro e do arquivo, conduziria ao debate sobre as fronteiras e os diálogos entre o cinema e o teatro. Ou, de forma mais ousada, sobre a narrativa de uma história (e memória) do teatro e das forças de inscrição e registro que a filmagem de uma peça, ainda no instante da sua estreia, é capaz de propiciar.

O caso da filmagem da estreia de *Über die Dörfer* – ou o caso do registro e do arquivo possível de ser recuperado e atualizado – conduz a arquivos incompletos, imperfeitos, que não possibilitam uma visão do conjunto da peça. Ao assistirmos a filmagem para a reportagem da peça, não encontramos apenas mais algumas camadas de distanciamento e de atualização, mas também uma intrínseca relação – prática, empírica e conceitual – entre as musas teatrais e os seus estratos intermediais. Feita com dois cenários distintos para realçar os seus dois atos, *Über die Dörfer* apresenta um diálogo tácito com a linguagem cinematográfica ou com figurações visuais e cenográficas que sugerem uma imagem fílmica do mundo fora do palco. Na primeira parte, por exemplo, vê-se uma construção enquanto Gregor chega ao povoado, carregando uma mala e buscando alguma sensação de reconforto. A construção, ali, quer soar como uma locação cinematográfica, no sentido de que os sons, o ambiente e os índices sensoriais do local são tão importantes quanto as representações cênicas. Se há um efeito de presença, ele dialoga diretamente com a simulação da presença, fantasmagórica, da imagem cinematográfica. Na segunda parte, esse diálogo torna-se mais evidente, já que Wim Wenders insere, nesta que foi a sua primeira experiência com a direção teatral, um cenário largo, inspirado na bitola do *Cinemascope*, como se o espaço teatral se dilatasse diante do muro do cemitério que se impõe no meio do proscênio. Aqui, é uma forma de olhar, um hábito do espectador, que Wenders transpõe e explora. Como se o espaço do espaço cinematográfico fosse remediado e reconfigurado dentro do espaço (e do quadro) teatral e, assim, a plateia

buscasse um imaginário para conseguir ver na peça um filme potente, mas que de fato não existe.

Ainda que perceptíveis – e extremamente interessantes, essas escolhas de Wim Wenders apenas remetem a uma forma de especulação entre o arquivo da estreia da peça – do seu registro permeado pela reportagem – e o arquivo do roteiro. Será, nessa linhagem, que Wenders teria a intenção de filmar a segunda parte em *Cinemascope*? Ou isso apenas remete a uma ênfase no espaço fixo, unitário, que seria, como está no roteiro, a principal marca estilística da segunda parte. Incompleto e fragmentário, é com tais características que arquivo nos conduz a esse terreno misterioso de estratos de acontecimentos mediados e interrompidos os quais são permeados por hipóteses afetivas. Direta ou indiretamente, o caso do registro de *Über die Dörfer* nos leva a perguntar sobre as relações existentes entre o *arquivo* e as *mídias*.

O arquivo revela-se como uma instância ampla de registro e recuperação do evento, que na leitura de Derrida, inspirada em Freud, interagiria frontalmente com a pulsão de morte – no sentido de superá-la e pelos ruídos que não se arquiva, pela perda, acaba-se sucumbido pela própria força dessa pulsão pelo fim. Mesmo como sobrevivência, ou *Nachleben*, segundo a leitura de Didi-Huberman frente a Warburg, há algo do arquivo em sua relação com o fenômeno que é inevitavelmente dissipado. Assim, o arquivo seria transversal e ocorreria entre linguagens; não estaria, portanto, restrito à escrita ou à imagem, mas pode, recorrentemente, estabelecer pontes entre esses dois polos. Isso nos levaria ao instante inaugural do arquivo, à sua interação com o fenômeno, com o acontecimento. Todo ato de arquivação ocorre diante de um acontecimento – no mundo, na natureza – que ganha uma camada de registro, decifração e transmissão. Contudo, como a própria teoria da mídia observa, essa rede de captura e configuração do fenômeno no arquivo estabelece, dentro da sua gramática intrínseca, as formas de percepção do arquivo. Embora importante, esse foco na captura no evento pelo ato de arquivamento revela pouco sobre os ruídos, sobre o que escapou e sobre o que não foi possível configurar e emoldurar dentro de uma rede midiática.

Se há algo de fugidio – e se este ente inefável, aqui, nessas linhas, nos interessa – essa instância talvez seja mais facilmente perceptível nos diálogos estabelecidos entre o evento, as traduções, os arquivos e as mídias. Assim, todo registro passaria necessariamente por camadas de traduções, sucessivas e simultâneas, que vão do evento, do fato histórico ao seu afeto, arquivamento – no corpo ou em mídias – e que, tal como na espiral que sugerimos, abrem-se, novamente, numa outra configuração espaço-temporal quando são atualizados, remediados e percebidos ou novamente degustados. Entre o evento e o seu arquivamento, as traduções e remediações revelariam aberrações e atualizações que criam camadas espectrais e

intraduzíveis, que fogem, que saem da espiral, de forma tangencial e irretornável.

O interessante do caso da peça *Über die Dörfer* – e do estado do seu "arquivo audiovisual" – é como ele também conduz a uma reflexão sobre as dinâmicas entre a *performance*, a experiência teatral e o seu arquivamento. Em alguma medida esse debate está no cerne da estética performativa dos anos sessenta, onde os acontecimentos teatrais almejavam suscitar algo que não cabe no texto teatral, seja no seu teor de registro, seja na sua força de atualização e evocação. Em relação à história do teatro, o texto sempre atuou como uma força de inscrição e um arquivo ambivalente, que ora funcionava como o primeiro registro possível, ora como a única fonte de sobrevivência, mais imediata, de tradução – espaço-temporal – e atualização. O acadêmico francês Roger Chartier, por exemplo, possui um belo ensaio, no qual comenta como a prática de escrita (e de registro) das peças de William Shakespeare ocorreu tardiamente, dentro da sua obra e da sua biografia. Como Shakespeare era um ator, boa parte da escritura ou das decisões dramatúrgicas da sua peça ocorria diretamente no palco, durante os ensaios e era repetida de forma exaustiva antes – e, claro, durante – as suas apresentações no Global Theater. No entanto, um espectador, que sabia as peças de cor, começou a publicá-las e isso levou Shakespeare a perceber erros, omissões e alterações das suas rimas, dos seus diálogos e do encadeamento dramático que ele, como ator e encenador, criava, inscrevia e escrevia diretamente no palco (CHARTIER, 2002, p.43 - 69).

Esse caso específico de Shakespeare (tal como recuperado e narrado por Chartier) remete tanto a uma relação peculiar entre a performance e o arquivo quanto a uma força por uma autoria, pela circunscrição dos *Archons*, nos dizeres de Derrida, que institui uma referência ao arquivo. O importante é ressaltar como a escrita, como força de arquivo, sempre ocorre posteriormente à *performance*. Por menor que seja o intervalo entre a performance e sua arquivação e por mais que a arquivação se abra e possibilite performances futuras, a escrita não abarca a performance teatral, situando-se sempre fora das instâncias dessa musa ou buscando reavivá-las. Isso, obviamente, não impede a existência nem o surgimento de escritas dramatúrgicas ainda inéditas, que só ganhem concretude e aconteçam após um texto original[26].

No fundo, sempre retorna-se à consideração da estrutura de sentimento, tal como

---

[26] O que Roger Chartier mostra é como essa prática entre escrita e encenação possui oscilações históricas, ora o texto vindo antes, ora vindo depois. Além disso, ele enfatiza como essa relação com a escrita teatral também é perpassada pelo ensaio, pelo convívio diário e repetitivo do escritor e ator no palco. Como se o registro da cena fosse uma forma de torná-la perene, possibilitasse uma repetição incessante.

formulada por Raymond Willians nas suas reflexões sobre *performance*, conforme as quais, a cada fenômeno histórico teatral, haveria um reordenamento alternativo e que criaria novas instâncias, entre o *texto*, a *performance*, e a *recepção* da plateia. Assim, seguindo Williams, as musas teatrais recombinam-se historicamente, criando diferentes feições ou formas geométricas e sensíveis ao interagir com esse tripé. O que valeria agregar – e como tentaremos fazer na conclusão desta tese – é como essas relações passariam, sobretudo após o advento da era das mídias, às formas de interpelar e de lidar com esses arquivos. Se a escrita engendra eventos e arquivos – ou cria arquivos que engendram eventos – como essa instância instituitiva, numa via de mão dupla, interage com os arquivamentos técnicos, midiáticos e audiovisuais? Como se sabe, essa pergunta é uma das principais inquietações das cenas pós-dramáticas, performativas e do seu subsequente debate teórico nos quais as próprias configurações midiáticas mesclam-se às musas do palco. É como corpo, é como corpo midiático, é como paisagem entre, e dentro de, mídias que não se produzem apenas traduções e remediações, mas ecos que não são captados, ressonâncias que os ruídos dissolvem.

Voltemos a *Über die Dörfer* – e ao eco que a direção teatral de Wenders gostaria de transportar às páginas do roteiro, e às telas, ao devir do seu filme. A comparação é válida, já que Wenders inscrevia a sua direção de forma parecida à prática teatral de Shakespeare; ou seja, havia, primeiramente, uma configuração e uma escritura cênica, que ocorria diretamente no palco, entre os atores, a qual, posteriormente, pudesse ser transmitida não às linhas do seu roteiro, mas sobretudo, às lentes da sua câmera. Como já vimos, foi o próprio Wenders, na introdução à segunda parte do roteiro, quem ressaltou a autonomia da encenação quando Sorger chegaria ao cemitério. Ademais, essa escolha coaduna-se a uma forma de inscrever e captar o verbo poético e dramatúrgico de Handke; como se fosse necessário primeiramente despertar a evocação – vocovisual – do verbo e mantê-lo vivo como uma voz divina, para, entre musas e mídias, transportá-lo diretamente – sem sequer passar pelo arquivo escrito, ou pelo roteiro – às formas de captação da câmera.

Extremamente ciente dessas transposições e reatualizações, a *Antigona* de Straub-Huillet acaba por explicitá-las desde o seu título, quando lembra que adapta um texto grego traduzido por Hölderlin à língua alemã e seguindo as indicações teatrais de Bertolt Brecht. Nesse encadeamento de camadas as musas originais transfiguram-se, como se estabelecessem um contraponto de camadas, entre estratos de novas máscaras: as musas, a tradução, a encenação teatral de Brecht, a câmera estática, numa radical unidade espaço-temporal, a câmera simuladamente neutra, muda, minimalista, que almeja tão somente, e num intervalo ínfimo, captar, registrar, arquivar, codificar – e transmitir essa metamorfose das musas. Assim,

Straub-Huillet realizam tanto uma mediação técnica das musas, como uma *museaficação*, viva, das mídias. É nesse inquietante entrelugar que a sua régia instala-se e acaba por diluir fronteiras (não de linguagens, mas de linguagens entre mídias, ou de formas de atualização e registros que recombinam-se e mesclam-se), compartilhando, assim, estilhaços dos ecos das traduções entre musas e mídias – estilhaços de uma experiência sensível, intensa e fugidia. Straub-Huillet inclinam-se de corpo inteiro para captar, filmar e espalhar justamente aquilo que a câmera, as mídias e os arquivos técnicos não conseguem arquivar.

Essas metamorfoses que salientamos em parte da obra de Straub-Huillet está, de forma sintomática, presente nas inquietações originais da escritura de *Über die Dörfer*, por Handke, e, como já vimos, seria transportada à adaptação fílmica de Wenders. Ambivalente, o movimento de retorno de Gregor é contraposto ao impulso pelo progresso da construção de uma rodovia futurista. Na segunda parte, quando o personagem ambienta-se ao seu povoado de origem, ele acaba expulso por sua irmã, como se o seu gesto de abandono e desprendimento gerasse uma força centrípeta de impossível pertencimento. Assim, o cemitério – como última escritura, como lápide que desafia e anuncia a pulsão de morte – transforma-se no portal de um futuro mágico, pois impossível, pois inatingível. É apenas o verbo – como força evocatória dos mortos, dos velhos e do passado que se torna presente – quem encarna uma linha comum entre ambas as partes.

De forma ímpar, os desarranjos espaço-temporais de Gregor (e/ou Sorger) rimam com os desarranjos dos arquivos encadeados entre o roteiro-arquivo e o arquivo, parcial e fragmentado, da estreia da peça, em Salzburg. Ao evocar um verbo epopeico, Handke intenta sublimar, pela tradição, o desenraizamento trágico e delicado do seu protagonista. Ao enfatizar uma unidade local e uma câmera sem cortes – assim como um cenário em *Cinemascope* – Wenders estava atento em gerar uma ambiência para que esse verbo epopeico tomasse o proscênio do espaço e fosse o protagonista ecoando de forma vibrante entre o espaço, a cena e a câmera. São, ambas, formas de inscrever e sublimar as circunscrições inerentes às forças limítrofes do arquivo. É por uma aposta em inscrever, captar e descrever os desarranjos da duração que o arquivo arquiva enquanto desarquiva-se. E se voltar para uma casa que já não torna possível o acolhimento por uma tradição ou um passado patriarcal, original e mítico – num afã de pátria, num eco de uma ansiedade vã, pois eivada por um nacionalismo bélico – os personagens de Handke e Wenders transfiguram-se, nesse compasso volátil, em andarilhos sem sombras, em peregrinos atônitos, sem rumo, incertos entre os rastros que se apagam, ou mesmo os vestígios que, de tão sutis, entre os voos sobre os povoados, sequer se inscrevem nos solos. Entre musas e mídias, ecoantes e titubeantes, os

arquivos desprendem-se do solo – decolam para talvez não mais voltar.

6.2 Segunda espiral: A Land Art em *Spiral Jetty* e *Casting a glance*

Spiral Jetty, de Robert Smithson

Por demais incerto, por demais tortuoso, os caminhos entre essas tantas espirais de arquivos nos catapulta para algo que está fora da arquivação humana, arqueológica, além das inscrições históricas da linguagem e longe de uma temporalidade cronológica, cuja contagem pressupõe nossa presença, biológica e existencial. Haveria, e talvez de fato haja, uma espiral impregnada por um tempo anterior e posterior ao olho humano, e é nesse estágio, próximo a uma duração cósmica (quando externa) e geológica (quanto interna) que se depreendem formas de resguardo, aglutinações e transmissões de informações – ou de afetos – que não estão restritas ao fenômeno antropocêntrico, mas que ocorrem de forma própria entre materiais, entes e corpos. É nesse entrelugar – ou nessa rede de trocas, devires e comunicações – que se descrevem formas de contato e transmissão entre coisas e corpos. Se há transmissão também haveria mídias?

Talvez. Ao iniciar as suas aulas sobre as mídias óticas, Friedrich Kittler faz, numa espécie de reverência, uma primeira menção ao Sol, já que, sem ele, o fenômeno da visibilidade certamente não nos seria possível e imaginável, ao menos na configuração que nossos órgãos e corpos – como entes históricos e biológicos – nos propiciaram. A mídia seria transformada em um canal físico, corpóreo e material; um canal que ocorre de forma autônoma, processual e, obviamente, a despeito da existência humana. Nascente e poente (tão longe, tão perto), o ritmo diário do sol também engendraria espirais temporais e como uma das mídias mais potentes de todas as mídias visuais (por nós conhecida e diariamente experimentada) o sol resguardaria consigo justamente o teor das nossas capacidades de

visualização. Vale, nessas linhas, lembrar a câmera de Tacita Dean, em *The green ray* (2001), registrando um lento pôr do sol, ou da conhecida intervenção de Olafur Eliasson, *The Weather Project* (2003), na Tate Gallery, que simula o crepúsculo dentro do espaço fechado do museu. Dialogar com o Sol, na esteira dessas experimentações artísticas, traduz uma inquietação estética que lida com os limites e a magia daquilo que nos possibilita o visível.

Se há uma característica peculiar das mídias visuais, isso se deve ao fato de elas nos transportar e nos remeter àquilo que (até então, antes dela) não víamos. Como se o ato de ver fosse intrinsecamente anacrônico e precisasse inventar novas aberrações óticas e perceptíveis para ampliar a possibilidade de simplesmente enxergar, ver e interagir com algo que posteriormente, num intervalo recorrente, chamaremos como imagem. É por meio desse amplo caminho – com uma rota ora precisa e ora incerta – que alcançamos as relações entre a Land Art, as mídias visuais e os arquivos escritos. Como um desdobramento das esculturas minimalistas, boa parte das inquietações da Land Art flertam com esse desejo de literalmente ultrapassar os espaços – físicos, locais e metafóricos – da galeria, do museu e de outras molduras inerentes ao espectador urbano. E se há um espaço nunca antes visto, e se há (sempre) um local inalcançável, a Land Art apostaria justamente em traçar e omitir as distâncias percorridas pelas mídias visuais – e naturais – ao olho humano. Embora enunciativa, encontraríamos uma primeira síntese da Land Art, já que ela lida constantemente com o limite e a extensão do olho – e dos passos humanos – frente ao que está antes, entre e depois da linha do horizonte. Se há transposição de lugares e espaços, e se há jogos entre as imagens, os conceitos e as palavras, também haveria, dentro do amplo campo das experimentações da Land Art, uma renovação das modulações entre *ekphrasis*, arquivos e paisagens?

Talvez. E seria supostamente por isso que a maior parte dos artistas desse movimento característico dos anos setenta tenha engendrado o ato de caminhar, uma recorrente peregrinação, hábitos de deslocamentos, improváveis, absurdos, que observam justamente o limite, os desafios de um rústico (tele)transporte, a linha que separa os locais e os efeitos visíveis dos invisíveis, como afãs de revelações visuais. Um artista como Hamish Fulton revela-se um caso único dessas dinâmicas. Em 1971 ele realiza a série de fotos intitulada *The Pilgrims' way*, com a qual percorreu a pé os 200 quilômetros que separam a catedral de Winchester da de Canterbury, na Inglaterra. Não por acaso essa é uma rota famosa, que abrigou os *Cantos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer e, segundo o poeta inglês, descreveria cada ser humano como um peregrino em potencial. A obra de Fulton é composta sobretudo por fotos da natureza, um tanto bucólicas e românticas, nas quais podemos ver as árvores no

meio de um caminho, os trechos estreitos da trilha, dos lugares que revelam rastros antigos de peregrinos, rastros impregnados no solo, mas que lentamente se tornam apagados. Essas imagens criam contrapontos recorrentes às palavras escritas, como se, sem essas "legendas" ou seus comentários verbais, o leitor-espectador não pudesse ser transportado da mesma forma. Palavras e imagens recombinam-se ali criando uma nova rota do olhar e seccionam os valores semânticos do verbo[27].

Série de fotos de *Whirpool – eye of the storm* de Dennis Oppenheim

Os problemas entre as instalações, os deslocamentos e as mídias visuais transformam-se num constante manejo da escala, seja do tamanho físico das obras e esculturas presenciais produzidas, seja na reconfiguração das suas molduras visuais. Ao contrário da imposição da presença física do minimalismo – em escalas que duplicam e negam a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2002), há, na Land Art, uma escala que escapa, que engendra e dissimula o seu manejo com proporções e tamanhos, o qual torna, de forma deliberada e autorreferente, aquilo realmente distante e virtualmente próximo. Há, por isso, um constante uso de mapas, inscrições cartográficas, criações de diagramas, usos de telescópios e de intervenções que cotejam imagens científicas – de satélites ou imagens aéreas – com fotos das instalações localizadas entre espaços ermos, que, de tão remotas, já parecem inscritas na natureza, tornando um tanto ínfima e irrisória, dada a proporção da escala, a violência da interferência na paisagem. Esse é o caso, por exemplo, da série de instalações de Dennis Oppenheim como *Cirlce x Branded mountain / Anthrax/ Dipheteria*, nas quais as inscrições, os traços, os desenhos e as linhas geométricas inscritas nos solos e na terra deveriam gerar formas visíveis somente a partir de imagens satélites e aéreas – imagens, contudo, que pressupõem um deslocamento midiático. No caso de *Whirpool – eye of the storm*, Oppenheim realiza uma

[27] Numa instalação mais recente, de 1996, Hamish Fulton realiza o inverso e dilui e omite as imagens de uma peregrinação de 21 dias na costa japonesa para construir um poema concretista, como se o caminho fosse revestido por pedras. De uma forma similar às inscrições do verbo nas esculturas de Ian Hamilton Finlay, o ato da escrita insere-se sobretudo no local, dentro dele e é o leitor que precisa se deslocar. Não o contrário. Como veremos na parte final desta espiral, Peter Handke acaba exigindo do leitor um índice de deslocamento similar, que se inicia principalmente a partir do romance *A repetição*.

instalação feita com dois aviões, em que um desenha no céu círculos entrelaçados que sugerem uma tempestade e o outro fotografa o evento que, de tão alto, só poderia ser visto dentro de um segundo avião. Abaixo, bem abaixo, vê-se uma linha rochosa de um conjunto montanhoso[28].

De forma diversa, a Land Art pressupõe uma constante interação entre o artista, a natureza, as mídias e as tecnologias. Como se um conjunto de linhas retas fosse traçado na contramão de uma perspectiva renascentista – onde o pequeno é simulado com outro tamanho para compor uma ilusão de profundidade. Na Land Art a profundidade ganha de fato uma concepção espacial e os deslocamentos dos passos, dos olhos e das mídias já não são suficientes para tornar as obras e as coisas pequenas ou grandes. É nesse sentido que ocorre uma remodulação das linhas – retas ou tortuosas, mas linhas – da perspectiva com pontos de fuga que já não cabem mais no quadro, na foto e nem mesmo no ato de caminhar e de se aproximar da obra ou da instalação.

Embora inusitada, minha argumentação nessa parte do capítulo busca enfatizar como ocorrem, no seio dessas relativamente recentes remodulações, dois movimentos simultâneos e paradoxais que acabam por traçar novas potencialidades expressivas entre o espaço e o arquivo. Há, de um lado, um impulso pelo artista que também cria arquivos ou que se expressa pela ordenação de arquivos de outros indivíduos como uma forma de conduzir imagens, narrativas, traços sensoriais e biográficos. Há, por outro lado, uma reconfiguração da forma como a inscrição – de símbolos escritos ou visuais – interage com ampla noção cartográfica, geológica e topológica – e científica – do espaço. Como turbulências distintas ambas pulsões parecem confluir com força ímpar no trabalho de Robert Smithson, o qual foi captado com maestria por James Benning.

Num artigo de 2002, Hall Foster foi um dos primeiros ensaístas e pesquisadores a chamar a atenção para o recorrente uso dos arquivos pelos artistas contemporâneos, assim como para os debates conceituais que esses usos nos convidam. Influenciado pelos conceitos de pós-produção de Nicolas Bourriaud, Foster mostra como esse impulso de diversos artistas-arquivistas iria além de uma vontade ou de um desejo de estabelecer uma nova *database* ou de lidar com aspectos da fragmentação alegórica. Mais instrutivo do que destrutivo, esse impulso pelo arquivo revelaria uma inquietação por uma materialidade dos objetos, de índices do cotidiano e por uma forma de coleta, interação e observação – do material e do arquivo –

---

[28] *Non-sites* de Robter Smithson remete à obra de Francis Alys, na qual o artista belga, no seu video *Tornado* (2000), joga-se no olho da tempestade, dialoga com essas experimentações, do deslocamento improvável, a fuga, o perigo, o limite.

que remete a incessantes recombinações espaço-temporais, entre complexas justaposições de textos e objetos, índices do cotidiano os quais suscitam um novo conjunto de possibilidades afetivas, sensoriais e estéticas. Nesse recorte, Foster chama a atenção para alguns trabalhos de Tacita Dean (na sua relação entre materialidade, coleta e visualidade em uma obra como *Girl Stowaway*) assim como do Thomas Hischorn que, em 1999, apresentou, em Zurich, a instalação *Ingeborg Bachman Kiosk*, a qual coletava objetos, textos, imagens e criava uma cabine que propiciava e simulava uma imersão no universo da escritora austríaca. Tanto a ordenação dos objetos como o recorte do quiosque conduzem o espectador a uma sensação – ficcional e interno a ficção do museu – de proximidade com a escritora e é esse remanejo e esse deslocamento de uma nova combinação e disposição dos arquivos que permite tal amálgama sensível. O espaço do quiosque acaba por remeter a novos deslocamentos dentro do museu e pelo museu, dentro do arquivo e pelo arquivo.

> Mais uma vez, este não é um desejo de totalizar tanto como é de relacionar – provar um passado deslocado, corelacionar seus diferentes signos (às vezes, com paradigmas, às vezes de forma paródica), asseverar o que deve permanecer no presente. Ainda assim, esse desejo de conectar não está isolado para distinguir esse impulso pelo arquivo do impulso alegórico atribuido à arte pós-moderna, por Craig Owens: para esses artistas a fragmentação, alegórica e subversiva, não pode ser, certamente, contraposta a uma autoridade simbólica, totalizante (ainda que associada a uma autonomia estética, hegemônica e formalista, de um cânone moderno ou de uma dominação masculina). Alguns que tomaram esse impulso não são anômicos na maneira, ao menos, despertada no trabalho de Gerard Richter e outros como Benjamin Buchloch: as polêmicas de arte, aqui, não projetam uma ausência de afeto. Ao contrário, assume-se uma fragmentação anômica como uma condição não apenas de representação, mas para trabalhar e propor novas formas de associações afetivas, ainda que parciais e provisórias, ao fim, mesmo que isso registre o absurdo e as dificuldades desses empreendimentos. (FOSTER, 2002, p.21, tradução nossa).

Influenciada por W.G. Sebald, Tacita Dean enfatiza um manejo de arquivos que histórica e sensivelmente recombinam-se e são reatualizados com outros arquivos os quais sugerem olhares inusitados e estabelecem um jogo de percepções entre um passado ainda incompleto e um futuro sempre aberto. É no seio de um manejo complexo e conciso que os arquivos suscitariam um constante encadeamento anacrônico e um deslocamento espacial, intrinsecamente ficcional e virtual. Curiosamente – e dentro dessa linha de tradição e diálogo artístico –, alcança-se o livro, a instalação e o filme *Two Cabins*, que remete a um *work in progress* de James Benning iniciado em 2012 e ainda aberto. De forma provocativa, Benning reconstrói e combina as moradias e os arquivos de Henry David Thoreau vislumbrando similaridades propositivas e arquitetônicas entre a sua cabana e a de Ted Kaczynski, o Unabomber. Benning compartilha os arquivos recônditos desse “criminoso” e “terrorista doméstico” divulgando inúmeros textos, como as mais de 35 mil páginas de diário, que ele

teria escrito nos anos em que defendia que era preciso destruir a sociedade tecnológica antes que a tecnologia arruinasse com a sociedade. Entre esses gestos, Benning acaba por (des)arquivar os arquivos do Unabomber e complexificar as atitudes de desobediência civil, coligando formas tradicionais, como a casa reconstruída, com práticas informacionais e oriundas de diversas mídias de justamente mediar arquivos, entre livros, fotos, instalações e exposições. É como uma casa impenetrável que a própria cabana original torna-se um local remoto no espaço, cuja foto mostra algo próximo a uma cela ao ar livre, paradoxalmente bucólica. Esse amálgama de arquivos recombinados por Benning, portanto, nos remete a uma viagem temporal, no sentido histórico de um Thoreau, e espacial, no aspecto de uma moradia remota – e bizarramente idílica – de um terrorista norte-americano que possui uma certa áurea de gênio matemático, jovem e inconformado.

Two Cabins, 2012, de James Benning

Embora linear e retilínea, essa forma de recombinação de arquivos – de Benning, Dean, Hirhosch e tantos outros artistas contemporâneos – abre uma outra fenda frente ao fenômeno da aura e da cópia, para ficarmos com Benjamin, ou do remanejo de informações, se nos remetermos a algumas formulações de Flusser[29]. O arquivo, nesses gestos de combustão entre a tecnologia e a mídia, é transmidiático, incerto, e imprevisível. Ele visa justamente despertar o descontrole onde haveria uma circunscrição semântica, ou uma aura de um sentido original canônico. Desarquivar, rearquivar, criar e escrever entre arquivos já dados e reconectar acontecimentos estéticos entre eles seria, em última instância, uma forma salutar de perverter a aura original que o arquivo consigo resguarda e transmite, para além de si mesmo[30]. Sintomaticamente, é essa incipiente tendência de manejos que acaba por combiná-lo com as rachaduras das casas originais – institucionais ou midiáticas – e os arquivos criam

[29] Ver (Flusser, 2008). Há, nas suas formulações, uma passagem da cópia à informação, talvez numa releitura ao ensaio de Benjamin. Deve-se, contudo, cotejar mais detalhadamente as diferenças entre essa informação, próxima à eletrônica, e o aspecto do arquivo, que, na esteira de Derrida, é tão arcaico quanto próximo às tendências da convergência digital.

[30] Analisei essa perversão do arquivo no recente *The Guests* (2014), de Ken Jacobs, no qual ele pega um desconhecido arquivo dos irmãos Lumière para com eles exercer um efeito 3D combinado com o uma subversão do efeito Pfulrich.

outros espaços, possíveis, utópicos, claustrofóbicos, espaços que convidam a novos movimentos dos sujeitos, seja dos que atuam dentro do arquivo, seja dos observadores. Os arquivos permitem, em alguma medida, uma confluência de turbulências, que engendram espirais e escapam de geometrias lineares, sensíveis e interpretativas, projetando figuras curvilíneas diversas e interconectadas.

É aqui, dentro desse campo artístico e teórico, que a nossa argumentação desdobra-se numa dinâmica entre arquivo e espaço, entre arquivo e Land Art e, principalmente, encontra a forma de intervenção na natureza e de uma certa *mise-en-scène* no espaço que marca, como uma assinatura característica, a obra de Robert Smithson. Contudo, as inquietações de Smithson ultrapassam a circunscrição do arquivo como acontecimento histórico – por onde o *archive effect* costuma recair com mais frequência – e ensaiam sobretudo uma interação com formas de comunicação inorgânicas, de dinâmicas da matéria que se recombinam de maneira autônoma e geram formas visuais únicas, propiciando ao olhar humano o seu próprio instante como uma força de percepção, detenção e arquivação. Desde os seus *Nonsites*, em 1968, Robert Smithson começou a elaborar essas relações e dinâmicas entre as imagens tridimensionais, abstratas, e o lugar real que elas representam. De forma inversa, Smithson coleta e exibe fragmentos do espaço da obra cotejando-o com fotos, com dinâmicas cartográficas, como diagramas. Assim, a parte física, num contraponto às imagens, acaba criando um conjunto de transposições onde "a terra ou solo do sítio é colocada na arte *(nonsite)*, em vez de a arte ser colocada no terreno". (BRISSAC, 2010, p.95). A estratégia dos *sites-nonsites*

> possibilitou a Smithson postular, conceitualmente, dois princípios fundamentais para o desenvolvimento posterior do seu trabalho: o da *contenção*, base dos projetos com materiais não consolidados, e o *dos processos intrínsecos de organização da matéria*, do relevo terrestre, que lhe possibilitaria operar com grandes escalas, geológicas, de espaço-tempo. (BRISSAC, 2010, p.98)

Extremamente complexa e com constantes diálogo com a ciência e as práticas industriais, a obra de Robert Smithson lida com uma profunda interação com o solo, com formas de intervenção na natureza caras às chamadas ciências errantes – como a metalurgia, a carpintaria, a perspectiva e o levantamento topográfico (BRISSAC, 2010, p.78) – e, assim, numa aposta ousada, o artesão-itinerante transforma-se no homem do subsolo. É entre esses feixes de inquietações que Smithson passa a flertar com a geologia, para descobrir os estratos sobrepostos de camadas geológicas que para ele revelariam algo próximo a um "museu remexido". Desordenado, desestruturado, feito de afloramentos assimétricos. Diante desse tumulto, desmoronam as abordagens gestálticas, as tentativas de estabelecer distinções. O

geólogo, nas suas prospecções, só encontra um caos de matéria (BRISSAC, 2010, p.63).

> É o que permite dizer que a obra de Smithson desenvolveu esse tipo de singularidade, essa capacidade de se relacionar com as especificidades e movimentos do meio, mais do que praticamente qualquer outro artista dos tempos modernos. Agregar-se ao relevo, encarnar a persona de um agente geológico, em que o homem na verdade se torna parte desse processo em vez de dominá-lo. Virar mineral, um catalisador do processo geológico, seguir o *phylum* maquínico. 'Você apenas acompanha e desse modo algum tipo de construção pode acontecer'. (BRISSAC, 2010, p.78)

De forma extremamente inovadora e ousada, Robert Smithson acaba por proporcionar uma *mise-en-scène* fronteiriça, que se situa num entrelugar, no limite que separa a interação da matéria, inorgânica, com a criação de um olhar, orgânico, presencial, humano. Antes dos arquivos há, portanto, as camadas geológicas, e entre elas o olhar das formas das formas, que desfilam, prenhes de uma neutralidade estética, cujas forças e linhas de afetação não delineiam sentidos nem puras abstrações, mas um conjunto caótico e equilibrado de dinâmicas das matérias que, por meio da obra, no seio da intervenção humana, passam a ser perceptíveis. Como um artista-artesão que transforma processos industriais desprogramando-os e convidando-os ao caos – numa acepção de natureza que é sempre tecnológica, pois permeada pela técnica – Robert Smithson desperta uma *mise-en-scène* neutra, ou uma encenação do e com o neutro (LOPES, 2012) que oscila entre o inorgânico, pelas dinâmicas da matéria, e o orgânico, já que é feita para o olhar. Ampla, a experiência estética situa-se no limite dessa linha, sem privilegiar a estética orgânica em detrimento da material.

Sites nonsites, de Robert Smithson

Pelo contrário, é a matéria, na força da sua dinâmica automática quem desvela uma poesia das formas, uma poesia geológica, desprovida de valores, sem sentido, que acontece, entre forças hidráulicas, atratores de turbulências, desenhando fractais, desequilíbrios, traçando pulsões divergentes e convergentes que se movimentam dentro, entre e fora de formas espiraladas. De uma forma ímpar, o conjunto de dispositivos despertados pelas intervenções e *earthworks* de Smithson lidam mais com *datums* e fluxos da matéria do que

com os arquivos, como circunscrições de uma história humana, e, ao captar as formas de movimentações dessas forças, revela-se uma encenação dos arquivos sem *Archons*, de formas de registros que não são valorizadas ou moduladas por olhos ou mãos humanas.

É justamente nesse ponto – dos arquivos sem *Archons* inerentes a um agenciamento geológico – que encontramos uma inusitada convergência e similaridade entre o trajeto histórico de *Langsame Heimkehr* e as propostas estéticas de Robert Smithson. Ao enfatizar essa ausência de *Archons*, ou esse comportamento *caosmótico* e a-histórico dos roteiros, vislumbramos uma história espectral e invisível, pois sem telas, latente, submersa, em camadas profundas, geológicas, talvez, mas interiores aos subsolos dos arquivos da história do cinema. Uma história que é apenas informação resguardada, potente, que está para acontecer e que, para tanto, precisa ser desvelada, recombinada, e estabelecer seus *Archons*, suas formas de inserção dentro de uma gama de discursos que transformem uma inscrição amorfa e marginal numa escritura histórica. É também nesse sentido, que a investigação das formas das formas, que pauta o geólogo Sorger, na novela e no roteiro, acaba por traçar um comentário irônico, pois casual e randômico, com os agenciamentos geológicos do artista Robert Smithson. De forma evidente, esse precursor da Land Art coloca-se nesse entrelugar das camadas museais da natureza para convidar e inventar um movimento, uma trajetória da natureza que só é perceptível pelo olhar. Aqui, com Smithson, os *datums* da natureza criam afetos perceptivos, os quais, por sua vez, geram arquivos entre o olho e o cérebro humano. Entre a matéria recôndita e a matéria viva, visível e pulsante, instalam-se gestos que se assimilam à intenção, num amplo senso, de desarquivar para rearquivar.

Contudo, há algo além, há um passo a mais que precisa ser dado. Ao analisar as afinidades eletivas entre os experimentos de Robert Smithson e as principais descobertas científicas dos anos setenta, Nelson Brissac ressalta como o artista norte-americano aproxima-se das teorias matemáticas dos fractais, principalmente daquelas que buscam compreender as formas geométricas complexas, irregulares, formadas em situações litorâneas, entre a costa e as forças hidráulicas. O curioso é que seria justamente a partir das regularidades incomuns dos fractais que se alcançariam as formas das espirais, as quais, como bem explorado pelas *earthworks* de Smithson, engendram dentro do seu jogo geométrico forças visíveis e forças invisíveis; forças finitas com cadenciamentos infinitos, forças, contudo, que oscilam, que se mesclam de forma não hierárquica (pois sem *Archons*) e engendram duplas espirais – numa imagem próxima, por exemplo, ao atrator de Lorenz – que propiciam um jogo de diferenciação e de repetição.

As espirais, portanto, não são um elemento místico, mas um comportamento inerente a

uma dinâmica irregular, diferencial e complexa da matéria – que gera uma matemática similar – e o que estamos tentando salientar é como o manejo desses materiais de Smithson, deliberadamente inspirados nas espirais, podem abrir caminhos interessantes para desvelarmos a duração e a formas de arquivos sem *Archons* ou de formas de escrituras (pré-)midiáticas, que não apenas imitam – segundo o parâmetro da *mímesis* – mas interagem direta e sutilmente com os comportamentos naturais da matéria. Na obra de Robert Smithson, a obsessão com as espirais consubstanciou-se e obteve uma tradução perfeita na *earthwork Spiral Jetty*. Realizada em 1970, a escultura consiste numa espiral de 460 metros, formada por cristais de sais, basalto, e, por estar diante de um lago, interage constantemente com a água. A espiral do título não é casual, já que essa figura geométrica revela-se de fato como uma obsessão nas demais esculturas de Smithson[31]. A espiral revelaria a passagem de uma condição equilibrada, de característica cristalina, cujas mudanças estruturais e termodinâmicas possibilitariam a ruptura de uma simetria interna que gera uma forma visual também cristalina. A ênfase na espiral, portanto, enfatiza uma dinâmica entre equilíbrio e transformação que ocorre diretamente pelas relações entre os materiais, o ambiente, seus depósitos e sedimentos.

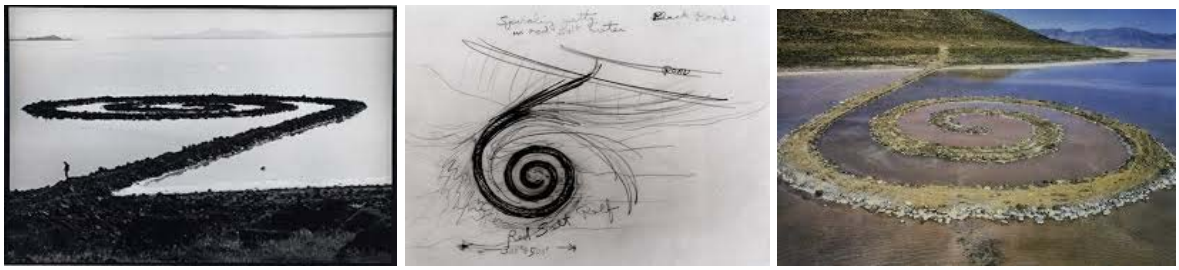
> A possibilidade do *Spiral Jetty* emerge desse espaço giratório. É uma espiral logarítmica, com três curvas se desenrolando para a esquerda – inversa, portanto. As espirais logarítmicas variam em intervalos na medida em que crescem para fora. Uma espiral logarítmica - ou crescente – é um tipo particular de espiral se desenrolando para a esquerda – inversa, portanto. As espirais logarítmicas variam em intervalos na medida em que crescem para fora. Uma espiral logarítmica – ou crescente – é um tipo particular de espiral, frequente na natureza, dotada de propriedades matemáticas únicas: o tamanho da espiral aumenta, mas a sua forma permanece, inalterada a cada sucessiva curva. A espiral logarítmica diferencia-se da espiral de Arquimedes pelo fato de que as distâncias entre as curvas da espiral logarítmica aumentam em progressão geométrica, ao passo que que as espirais arquimedianas giram a uma razão constante para fora do seu centro. Espirais logarítmicas são congruentes: alterar a escala delas resulta no mesmo que notar essas formas […]. A espiral estabelece um vetor para fora e, ao mesmo tempo, flexiona para dentro. É uma figura em que todos os pontos do espaço são ocupados simultaneamente por acumulação ou distribuição. Opera uma ocupação turbilhonar do espaço. Não faz contorno: configura-se um espaço vetorial, formado por uma linha em variação contínua de direção. A espiral favorece o aumento do tamanho: cresce acumulando espaço. Ela incorpora o espaço próximo à sua área relativamente reduzida, com o menor dispêndio de energia, o que lhe proporciona maior estabilidade. Ao fazer com que a fronteira se amplie constantemente, a espiral engendra uma complexa interação, sustentada no ponto crítico, entre o dentro e o for a. A espiral é a forma mais estável em condições distantes do equilíbrio [...]. O *Spiral Jetty* espirala toda a paisagem, da estrutura das moléculas de sal até o horizonte. (BRISSAC, 2010, p.258 - 261).

Ao realizar o estudo do local, no *Salt Lake* em Utah, Robert Smithson calculou um

[31] Robert Smithson também inspirou-se na espiral em trabalhos que lidam diretamente com a matéria como as *earthworks Amarilo Ramp* e *Broken Circle*.

instante crítico, cerca de duas décadas depois da sua instalação inicial, quando a sua escultura feita de terra, sal e água seria totalmente inundada. No entanto, ao invés de Smithson alterar aspectos do terreno para que a obra perdurasse de forma indefinida e “eterna” – e sintomaticamente reforçasse uma interação humana que se coloca acima da natureza – o artista norte-americano opta por situar a sua *Spiral Jetty* dentro da dinâmica do solo, da água, do espaço e, claro, das constantes mutações da paisagem. Mais do que uma intervenção do efêmero, *Spiral Jetty* elucida e poetiza tanto as dinâmicas da desaparição como o fenômeno do ressurgimento.

É aqui, nesse ponto de intersecção, entre o único e o que é repetido – uma cadência conceitual que remete à do eterno retorno de Nietzsche – num encontro entre o visível e o invisível, o finito e o infinito, o perceptível e o imperceptível, o atual e as ruínas, que Robert Smithson acaba criando algo bastante raro na história da arte; ou seja, uma concepção dinâmica de obra que não almeja uma eternização de si e de sua configuração espaço-temporal. E se a febre do e com o arquivo está sempre flertando e negando a pulsão de morte – para voltarmos à leitura derridiana do arquivo e da sua influência vinda de Freud –, Robert Smithson passa, por meio da sua elaboração do artista-artesão imbuído da entropia, a aprender a morrer não para deixar de morrer, como falsamente profetiza a sublimação do impulso pelo arquivo, mas para transformar o fato da morte de uma obra ou da sua finitude em algo completamente irrelevante e supérfluo. Ainda assim, as forças da criação retornam, recombinam-se diante das forças entrópicas que são por elas engendradas e destruídas.



Desenhos e fotos da Spiral Jetty, de Robert Smithson

É por saber ser perecível que sua obra dura e instaura um fôlego longo e espiralado, um instante que se reatualiza de maneira autônoma. É por estar instalada entre dinâmicas de sedimentação e de transformação da matéria, que a *Spiral Jetty* é ela mesma escultura e ruína, vida e pó, começo e fim. Por isso, a espiral não é apenas uma forma matemática externa que gera uma figura visual numa obra. A própria espiral da *earthwork* delineia, circunscreve, atrai e repulsa os fluxos que ela engendra. Trata-se de uma escultura entre a natureza e o homem,

no espaço misterioso que nos torna parte e nos aparta do fenômeno da existência. É por saber desaparecer que as espirais de Smithson passam a estar num processo de transformação, emulativo, em ebulição, no qual a sua constante dissolução transcodifica-se numa evidência do "estar sendo".

Durante a instalação, a construção e a intervenção do *Spiral Jetty*, o próprio Robert Smithson acabou dirigindo um filme que registrava o processo, assim como expressava algumas das suas inquietações estéticas[32]. O filme inicia-se com imagens de mapas sobre o *Salt Lake*, compartilha aspectos da história natural do local e insere fotos de alguns dinossauros e lagartos que por ali passaram. Há, de forma recorrente, a imagem de um caminho de terra, percorrido por um carro, uma trilha no meio de uma paisagem erma, a poeira na estrada. Num dos poucos instantes mais metafóricos, Smithson mostra folhas de papel caindo (e sendo jogadas) sobre as pedras e afirma que as camadas geológicas são como um livro incompleto, com folhas e páginas que faltam. Em seguida, veem-se máquinas revolvendo o local, cavando para instalar as pedras do *Spiral Jetty*. Quando começa a surgir, a espiral da *earthwork* torna-se visível por uma tomada de helicóptero, cujos ruídos também ouvimos, e a direção do filme enfatiza, de forma recorrente, aproximações e distanciamentos, *zooms in* e *out*, nos quais a espiral, o lago e as pedras confundem-se entre a matéria, a forma, a imagem e a paisagem. Na sequência final, o helicóptero acompanha um indivíduo caminhando sobre a espiral (seria o próprio Robert Smithson?), do seu começo à sua ponta, ao limite que separa a terra da água e, quando aí chega, a câmera sobe, ancorada num helicóptero, propiciando um ponto de vista de cima e transformando a espiral numa figura e numa forma área completamente imersa e mesclada na tensão da superfície do lago.

A partir da obra e desse interessante filme, dessa escultura dinâmica que se transforma, passamos a outro filme, mais recente e próximo aos nossos interesses nestas linhas. *Casting a Glance* (2007), de James Benning. O primeiro fato que chama a atenção nesse filme é como ele mesmo pode ser considerado o registro, a interação e o arquivo fílmico da (e com) *Spiral Jetty*, de Robert Smithson. No entanto, não estaríamos aqui – seja na obra de Smithson ou na de Benning – diante de arquivos que forjam discursos históricos, como Derrida ressalta, mas interagindo e observando relações naturais, minerais, atmosféricas que criam dados, arquivos e mudanças sensíveis na paisagem do Saint Lake, em Utah, onde a *Spiral Jetty* foi instalada.

---

[32] Aqui é importante registrar que o próprio Robert Smithson iniciou uma série de filmagens sobre a instalação da sua obra. Esse filme pode ser visto nesse link: https://www.youtube.com/watch?v=VW0d6JtKkmc, acessado em 20 de novembro de 2014. Contudo privilegiamos a experiência de James Benning pelo aspecto temporal e de estética fílmica que ele desperta por serem mais adequados aos problemas abordados neste capítulo.

Se a obra de Smithson – e a Land Art – é marcada por esculturas terrestres *(Earthwork)* e dinâmicas turbulentas que afetam a paisagem e inserem uma escala de intervenção monumental no espaço, a obra de James Benning interage com essas turbulências criando uma longa elipse de trinta anos, numa radicalização temporal de viagem, filmagem e da relação sensível e perceptível com a obra. O que é preciso salientar é como saímos de um debate entre arquivo, mídia e paisagem (como representação) – um debate histórico e uma leitura humanista do arquivo –, para uma relação entre dados naturais que se grifam na própria matéria, desdobrando-se como uma inscrição midiática entre resíduos e suportes materiais (ZIELINSKI, 2002). Nesse sentido, os dados tornam-se mutantes, encarando um devir, e trazem à tona uma estética que não é humana (SHAVIRO, 2009).

Consciente dessa dinâmica, James Benning esperou, ao longo das três décadas que filma, captar justamente essas transformações, essas pequenas interações entre a escultura e o ambiente que a acolhe. Influenciado por Smithson, Benning também filma de maneira simétrica. Como estrofes com a mesma métrica, todos os planos de *Casting a Glance* possuem a mesma duração e são montados numa parataxe, pois nenhum instante, nessa narrativa neutra, transforma-se em mais importante do que o outro[33]. Assim, Benning filma a *Spiral Jetty* no inverno, no verão, em diversas configurações temporais; quando a obra some, pois inundada, e anos depois, surge novamente aos olhos do espectador. Discreto e preciso Benning tece uma forma de encenação que é bem próxima da de Smithson; ou seja, a câmera situa-se nesse entrelugar, entre o fenômeno e o olhar, não sendo nem maior nem sucumbindo à natureza e passa a registrar tanto os acontecimentos naturais fora e diante da escultura quanto a sua sedimentação e a sua transformação em ruínas aquáticas. O lugar do olhar é transportado para o lugar da câmera e a forma de observação é uma condução, uma mídia, uma mídia, uma mídia.

Mesmo antes e depois de *Casting a glance*, James Benning dirigiu alguns filmes extremamente simples e ousados que buscavam engendrar esses aspectos temporais, de captação, registro e observação aguda de detalhes praticamente irrisórios. Referimo-nos, aqui, aos filmes *Twenty cigarretes* (2011) e *Ten skies* (2004) ou mesmo *Ten lakes* (2004), cujos títulos já traduzem as intenções de Benning de apenas registrar, linearizar ou mesmo

---

[33] Lembro as considerações sobre triplicidade da duração em Bergson, tal como sistematizada por Deleuze: “sendo nossa duração [a duração de um espectador] necessária ao mesmo tempo como fluxo e como representante do Tempo em que se abismam todos os fluxos [...] há tão somente um tempo (monismo), embora haja uma infindade de fluxos atuais (pluralismo generalizado) que participam necessariamente do mesmo todo virtual (pluralismo restrito). […]. Em suma, não só as multiplicidades virtuais implicam um só tempo, como a duração, como multiplicidade virtual, é esse único e mesmo tempo”. (DELEUZE, 2008, p.65-66).

possibilitar um arquivamento de fenômenos naturais assim como de acontecimentos fortuitos, entre o homem e a natureza. No caso de *Twenty cigarretes*, por exemplo, ele filma vinte pessoas distintas, em contextos culturais e espaciais os mais diversos, captadas num plano médio, que apenas fumam um cigarro inteiro, do começo ao fim, embaladas por um silêncio contemplativo. O filme é primoroso em registrar, captar e sugerir – sem verbo algum – os gestos, os pequenos movimentos e a forma como expressa-se a áurea de uma personalidade cujos atos de tragar e expirar talvez revelem ou conotem aspectos, íntimos ou públicos, da existência daqueles indivíduos. São gestos humanos, demasiadamente humanos, olhados por uma câmera neutra, maquínica.

Já em *Ten Skys* ou *Ten lakes* vê-se o justo oposto. Benning instala a sua câmera como se fosse um pintor de paisagens naturais do século XVII ou XVIII. Ele quer captar, registrar, observar e perceber os menores movimentos da natureza que estão longes, distantes e só são alcançáveis aos olhos graças às inscrições midiáticas. Filma-se (e ouve-se) o vento, que sopra entre as nuvens e as turbulências da água, ou mesmo a sua calmaria. Filma-se o instante e a duração das configurações visuais, das paisagens naturais puras, nas quais o índice da presença humana desencadeia um jogo entre a presença e a ausência da câmera, a presença e a ausência do olhar, seja o maquínico, seja o humano. No entanto, a radicalidade temporal e de imersão dos fenômenos naturais e da percepção das paisagens nos conduz, mais uma vez, a esta dramaturgia do neutro, na qual o ambiente é captado como um conjunto de afetos orquestrados. Não há gestos nesses ambientes, entre o fluxo dessas paisagens, mas acontecimentos naturais, climáticos e atmosféricos, pequenos eventos, simples imagens e imagens simples.

A filmagem da *Spiral Jetty* de Smithson, ao longo de três décadas, interage diretamente com essas duas instâncias. De um lado, os fenômenos naturais que reivindicam uma mídia – no sentido de um transporte dos acontecimentos e dos sentidos – para ser perceptíveis. Aqui, as paisagens são distantes e próximas e os fenômenos da natureza, numa extremidade utópica, ocorrem a despeito da presença humana, assim como, paradoxalmente, tornam essa mesma presença como dado imprescindível da existência do fenômeno, já que sem arquivação não há imagem e já que todo olhar ocorre num instante anterior à arquivação, na iminência do afeto e do percepto. De outro lado, a obra de Smithson é a maior evidência de uma arquivação e de uma presença humana. Basta tirar uma foto aérea ou buscar uma imagem satélite do Salt Lake, em Utah, para tornar evidente como há, ali, uma inscrição no solo, de aspecto monumental, que, tal como numa cidade, risca-se e ergue-se no solo para almejar e alcançar uma presença pretensamente infinita. Como os cigarros que se inscrevem e se

dissolvem no ar, entre as cinzas das horas e a mediatização da natureza, a *Spiral Jetty,* da maneira como foi filmada por Benning, é uma intervenção humana que acontece pela natureza – pela câmera, atravessando-a – e, simultaneamente, dissolve-se e desmantela-se na própria natureza. O homem, assim, transforma-se num dado externo e interno, interior e estrangeiro, parte e expulso do olhar que gera, do olhar que implementa e estranha a própria natureza - do olhar que pressupõe e anula a sua existência, como ente e ser.

Em *Casting a glance*, o melhor dos gestos de Benning está em acompanhar não apenas as transformações naturais, mas em cotejar as inscrições processuais da natureza com a inscrição midiática da câmera. Nesse gesto de contrapor e neutralizar, de forma discreta e radical, a paisagem, a *earthwork* e a câmera de Benning inserem o olhar como o instante de arquivação. O ato de olhar, no título do filme, ocorre no intervalo entre a paisagem, sua fixação e sua transformação. Sempre mutante, sempre fixo, o olhar passa a funcionar como os dados segundo a filosofia dos organismos de Whitehead, nas quais a percepção e a transformação são cadenciadas por afecções estéticas.

Imagens de *Casting a glance* (2007), de James Benning

Dessa forma, Robert Smithson e James Benning – assim como diversos outros artistas da Land Art – estabelecem uma relação entre paisagem e arquivo que não é metafórica, mas metonímica. Há uma transferência de presença entre as mutações e fixações – da natureza com a *earthwork* – para a dinâmica do olhar, do ato de ver essas rupturas de simetrias. Essa dinâmica metonímica e paratáxica acaba por tornar o espectador o último suporte que arquiva a imagem. Nesse sentido também saímos de um acontecimento – e uma arquivação – que ocorrem dentro do quadro, nos sentidos das imagens-cristais tais como formuladas por Deleuze. Duplicadas, as materialidades das paisagens, da instalação e da câmera replicam-se no corpo do espectador, seja como afeto, seja como imagem. O que se capta não é o intervalo da montagem, mas o espaço, físico e temporal, duplicado, entre imagens, sons e sensações simultaneamente fixados e dissolvidos, num devir constante e incessante que, de alguma maneira acontece e ocorre, indiferente, neutro, a despeito do olhar humano.

6.2.1 O arquivo entre paisagens literárias: Handke e Sebald

Numa primeira e mais rápida impressão, as digressões das últimas sessões – que congregam e percorrem aspectos da Land Art, do impulso pelo arquivo, e as espirais materiais e fílmicas de Smithson e Benning – afastam-se totalmente dos diálogos roteiros não filmados e outros arquivos literários que são o principal mote deste capítulo. Contudo, há, sobretudo na obra de Peter Handke, uma preocupação em encontrar e engendrar narrativas a partir do espaço, do local, do percurso e da viagem que certamente possuem afinidades eletivas com as dinâmicas entre Land Art e do arquivo (ou o arquivo e a *ekphrasis),* num jogo entre palavras e imagens que abandona e passa além das molduras dos museus. O curioso é que esses percursos não são lineares, mas, pelo contrário, tortuosos, errantes, curvilíneos, prenhe de falhas, de desaparecimentos e ressurgimentos e, como veremos, apresentam algumas singularidades que acabam por afastá-los das memórias involuntárias de Proust tal como lidas por Benjamin. Voltemos, na outra ponta dessa espiral, aos lampejos evocatórios da prosa de Handke.

> O que o jovem de vinte anos vivenciara ainda não era uma recordação. E recordação não significava que o que havia sido estava retornando; e sim: o que havia sido mostrava, retornava ao seu lugar. Quando eu recordava, eu descobria: foi assim que se passou, exatamente assim!, e só com isso, então, a experiência passava a tornar-se-me consciente, definível, verbalizável, traduzível em palavras, e para isso a recordação, para mim, não é um mero relembrar, mas estar com as mãos na obra, e a obra da recordação atribui à vivência o lugar que lhe compete na sequência que a manterá viva, a narração, que sempre poderá passar para o relato aberto, para a vida maior, para a invenção. (HANDKE, 1988, p.61, grifo nosso).

É com essas reflexões que o escritor-narrador-personagem Filipe Kobal inicia a segunda parte do romance *A Repetição*, que Handke, de forma sintomática, escreveu depois da tetralogia de *Langsame Heimkehr*, que analisamos acima, e antes da sua colaboração com o roteiro de *Asas do desejo*. Em *A Repetição,* conta-se a trajetória de Filip Kobal que viaja em busca do resgate da narrativa do seu irmão desaparecido há um quarto de século, período, para ele, que parece ser semelhante ao de um dia. Com traços autobiográficos, o livro narra um personagem austríaco que tenta compreender a biografia dos seus antepassados eslovenos. Mais uma vez, como é comum nos deslocamentos temporais de Handke, a viagem de descoberta desdobra-se num retorno a um passado que não é lembrança, que não é representação, mas que gera, fricciona e constrói por si mesma o surgimento e a evidência de novas sensações. No trecho acima, Handke encadeia e compartilha as reflexões vindas da

descrição da casa do pai de Kobal; uma casa que ao ser novamente vista e percebida revela-se em ruína, abandonada, consumida pelo tempo e revigorada pela viagem, pelo contato, pela descrição literária, pelo ambiente que a circunda. Nesse instante, o personagem não relembra, não recorda, mas interage com o espaço para nele e por ele – como se penetrasse e despertasse o instante de um arquivo – desvelar e rever as imagens inscritas e resguardadas entre os detritos das ruínas.

Há, por isso, entre essa longa viagem pela Eslovênia, por paisagens ermas, cidades pequenas, vilas rurais e lá Kobal busca pela língua que escutava na infância, e tenta interagir com aldeões para redescobrir, pelo tempo que ainda sobrevive naquelas geografias e paragens, vestígios vivos do seu irmão. Kobal, um estudante secundarista, é influenciado pelo seu professor de história e geografia[34] e, em meio à sua busca, chega a perguntar-se "mas será possível uma narrativa em torno de uma paisagem?" (HANDKE, 1985, p.156). A resposta advém de uma epifania permeada pelo local, num estilo de aparição visual que, curiosamente, parece rimar com as aparições tal como descritas e filmadas por Wenders, em seus roteiros e filmes.

> Duas vezes, naquela época, também cheguei a ver o irmão desaparecido. Aquela noite no poço da ferrovia me havia ensinado que muitas vezes uma localidade só chega a constituir-se num conceito através da localidade ao lado – o túnel das torturas através do túnel pioneiro –, e assim então passei a evitar expressamente os povoados mencionados nas cartas do irmão, crente de poder esboçá-los com maior clareza explorando todas as suas redondezas. E os lugares da minha infância cujos nomes sem dúvida me soaram diariamente no ouvido, mas dos quais sempre só cheguei perto, não irradiavam eles uma imagem muito mais forte do que aqueles que eu realmente visitei? Por exemplo, na extremidade oriental da planície de Jaunfeld existia o povoado de Santa Luzia, pouco mais do que numa igreja isolada, frequentemente mencionada pelos pais porque nela haviam casado: nunca estive lá, mas eu o circundei por todos os lados e pelo fato de não ter visto nada de Santa Luzia, além de talvez um sulco de arado à beira de uma lavoura observado do interior do bosque, ou de ter escutado o repicar dos sinos ao entardecer e o grito de um galo, até hoje me parece que ali, a pouco menos de uma hora de caminhada de casa, começa um mundo novo. Assim, numa hora de sol, novamente diante de um restaurante de um desses povoados vizinhos, vi então meu irmão entrar pelo portal do pátio. Apareceu-me numa aglomeração de gente; pois a paróquia festejava sua quermesse e o pessoal de todo planalto cárstico havia peregrinado até aqui. Chegou realmente a entrar? (HANDKE, 1988, p.183)

A narração evocada pela paisagem seria, nessa aposta estética e filosófica, uma forma de superar o triste diagnóstico do declínio do narrador. Uma forma de escrita e contemplação que tenta compreender os murmúrios de história registrados no espaço e, assim, pétreos,

---

[34] Numa das conversas com o seu professor, este postula: "A história de um povo, achava ele, era predeterminada pela constituição do solo e só podia ser regularmente narrada na medida em que se levasse em conta cada uma das fases; a única historiografia verdadeira devia também dedicar-se simultaneamente à geologia" (HANDKE, 1988, p.157).

revelam-se tão enigmáticos quanto sugestivos. Pelo local, e como numa prece, o escritor tenta desvendar a narração, como “o mais espaçoso de todos os veículos, carruagem celeste” (HANDKE, 1988, p.195), que ali desfila e nos convida a traçar o mesmo trajeto de outrora. Nessa leitura, o ofício do escritor seria também o de redescobrir narrativas que repousariam ocultas numa escritura geológica, geográfica, nos rastros e gestos, prenhe de histórias, acenados pelas paisagens.

Como se percebe, essas paisagens, tal como pintadas e (d)escritas por Handke (e por W.G. Sebald que segue uma mesma linha entre espaço, arquivo e narrativa), evocam espectros de vidas, experiências, memórias e passados que, latentes, ainda vibram nas configurações materiais do espaço. Elas devem ser salientadas, pois há, em diversas obras contemporâneas, um agenciamento similar entre o espaço, a narrativa e os afetos espectrais que são evocados entre esses deslocamentos[35]. No entanto, Handke também flertou de uma forma um pouco distinta com as paisagens. Nessa lida, as paisagens não buscavam a repetição, pela narração, de tempos passados, mas primavam por criar agenciamentos instantâneos, ou um devir, um caminho sem um rumo certo. Muitas vezes, essas paisagens, agudamente presentes e contemporâneas, residiam no novo mundo e oscilavam entre os espaços ermos das *highways* e a imponência dos arranha-céus. Figuras e imagens que, àquela época, situavam-se longe da Europa. Em *A Repetição* essa viagem desdobra-se numa duração que passa tanto por explorar um local como por reinventar e reinserir a narrativa em outro local. Como se a aventura da narrativa também passasse por uma nova espacialização da história, entre dobraduras e curvaturas distintas, em vértices opostos das espirais, que se dobram entre si mesmas, e permitem uma repetição, uma duplicação, já outra, já diferente, mas de uma percepção grifada num evento do passado que se abre, pelo choque entre o local, o espaço e o arquivo para um futuro ainda incerto.

É nesse tipo de aposta (e de projeto) estético que deslindamos uma relação mais evidente entre o arquivo e a literatura; ou entre formas de visualização e de *ekphrasis* com forças de arquivação que dialogam com um escritor e um leitor ambientado com um mundo de exacerbação midiática. Seja na novela *Langsame Heimkehr*, seja em *A Repetição*, as imagens brotam do local para gerar um acontecimento visual, ausente e presente, virtual e real, que ocorre de maneira aberta e ampla, localizando-se no instante da leitura. Não são imagens ilustrativas, nem imagens alegóricas, miméticas ou representativas e tampouco

---

[35] Vale lembrar aqui o curta *A letter to uncle Boonmee* (2009), de Apichatpong Weerasethakul, que tenta desvendar os espectros visuais do tio morto a partir da casa, dos objetos, da realidade material com a qual ele conviveu quando vivo.

imagens que evocam lembranças ou memórias do espectador, na esteira bergsoniana, de Proust e Benjamin. São imagens que brotam de uma densa e profunda descrição do espaço, imagens sensíveis que surgem do arquivo – como o espaço que se torna o suporte da imagem que está por vir – para serem desarquivadas pelo narrador e rearquivadas pelo leitor, que, sintomaticamente, transforma-se no espaço último de arquivação.

A aposta na geologia e na viagem – nesses dois romances dos anos oitenta de Handke – remete a uma aposta do escritor austríaco em um tipo de fabulação imagética com contornos epopeicos – pois greco-romanos – com lapsos misteriosos de uma imersão imagética cara aos peregrinos da Idade Média. Há, em ambos os casos, o afã de sugerir e criar olhares pré-modernos, anteriores às constelações midiáticas que, paradoxalmente, tratam o ato da leitura como o instante que engendra uma engrenagem midiática. É como mídia, portanto, que o arquivo cria e engendra uma espiral, na qual o instante da imagem desdobra-se na tangência da leitura, no seu vértice, na sua atração e dobra-se entre imagens possíveis, ainda que momentaneamente invisíveis, pois essas seriam sempre imagens latentes, ainda que virtuais.

Atualmente em maior evidência, o escritor W.G. Sebald é diretamente influenciado por essa dinâmica epifânica e por essas *ekphrasis* que brotam de uma densa e minuciosa descrição do local. Mais: ao inserir personagens-narradores que são sempre viajantes, ele também bifurca-se no espaço e no tempo, engendrando uma narrativa em retrocesso em velocidade crescente e na antípoda do movimento linear da viagem que cria constantes escapes, digressões, associações imprevistas, caóticas, tais como fossem curvas de espirais possíveis. Ao inserir fotos, Sebald gera contrapontos entre os arquivos espaciais e os arquivos literários, nos quais as imagens fotográficas não são meras ilustrações das palavras e nem as palavras são tão desprovidas de imagens como se supõe.

Uma das metáforas que ajuda na elucidação desses movimentos – entre espaço, narrativa, *ekphrasis* e paisagens – encontra-se justamente no título: *Os anéis de saturno*, do próprio Sebald, no qual, logo na epígrafe, o autor nos apresenta uma definição da enciclopédia Brockhaus, que, por sua vez, sugere como os cristais de gelo do planeta saturno são, provavelmente, “fragmentos de uma antiga lua que, muito próxima ao planeta, foi destruída pelo seu efeito de maré” (SEBALD, 2010). Há uma metamorfose do tempo pulsante na imagem que, tal como numa mídia, é plasmada numa superfície espacial, seja ela qual for, uma lua, uma praia, um hotel antigo. Assim, o gesto narrativo de Sebald seria um esforço de redescobrir acontecimentos que estão cristalizados no espaço e, como imagem, revelam-se ao olhar sugestivo, especulativo e ensaístico de quem observa, organiza e tenta compartilhar essa experiência. Na terceira narrativa desse livro, ele nos mostra uma foto e inicia uma

interessante descrição:

> A pouco menos de dez quilômetros ao sul de Lowestoft, o litoral descreve uma ampla curva que avança ligeiramente terra adentro. Da trilha que corre pelas dunas cobertas de grama e pelos recifes baixos, é possível ver, a qualquer hora do dia ou da noite e em qualquer época do ano, como pude verificar em diversas ocasiões, todo tipo de abrigos em forma de tenda feito de varas e cordame, pano de vela e oleado, ao longo da praia de seixos rolados. Eles acompanham a orla de espuma do mar numa longa fileira e a intervalos bastante regulares. É como se os últimos remanescentes de um povo nômade tivessem se fixado ali, no extremo limite da terra, à espera do milagre almejado desde tempos imemoráveis, um milagre que justificaria todas as suas privações e andanças anteriores. (SEBALD, 2010, p.62)

Trata-se, como nos convidam foto e texto, de uma paisagem numa praia. Vemos pontinhos miúdos à beira-mar, uma rocha menor e um mar enorme que parece tudo abarcar. Esta paisagem possui uma escala não antropomórfica, o que, por si, já é extremamente curiosa. Logo em seguida, nesse mesmo trecho, o narrador nos revela como esses pequenos pontos são, na realidade, tendas feitas para pescar arenques e, daí, seremos apresentados a toda uma história da pesca nesse litoral que irá reverberar em fábulas bíblicas e diálogos entre Borges e Bioy Casares. O interessante, contudo, é o poder sugestivo e evocativo do espaço, da praia, das suas paisagens. Sua narrativa encontra-se oculta no espaço, que, primeiramente, eclode na e pela imagem. Por isso, talvez, as fotos na narrativa de Sebald tenham sempre essa magia evocatória tanto das histórias possíveis quanto daquelas que serão contadas. Essas fotos, portanto, não são meras ilustrações, mas nos acenam para perseguir os mesmos rastros, os mesmos vestígios para adentrarmos por suas bordas. Sebald quer que flertemos com os fantasmas ocultos, pulsantes e sobreviventes. Não nos convida apenas a uma imagem involuntária, mas nos sugere imagens possíveis, reveláveis, cujos acontecimentos foram abrigados por aquela topografia[36].

> Não me parece, disse Austerlitz, que compreendemos as leis que governam o retorno do passado, mas sinto cada vez mais como se o tempo não existisse em absoluto, somente diversos espaços que se imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá para cá como bem quiserem e, quanto mais penso nisso, mais me parece que nós, que ainda vivemos, somos seres irreais aos olhos dos mortos e visíveis somente de vez em quando, em determinadas condições de luz e atmosfera. (SEBALD, 2008, p.182)

---

[36] Para a versão final deste capítulo pretendemos aprofundar uma relação entre essas imagens oriundas do espaço, e seus fantasmas, com a teoria da imagem de Aby Warburg. Dessa forma, buscaríamos os traços e vestígios do tempo no espaço como forças dinâmicas (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.123). Há a hipótese que uma certa imagem topográfica, e literária, ocorreria nesse espaço de transição, nesses intervalos *(zwischenraum*) como forças que persistem e que se atualizam a cada olhar. Haveria, assim, nessas sobrevivências forças de "transmissão, recepção e polarização" (AGAMBEN,2010, p.19). Os espaços, nessas leituras de Sebald, teriam, talvez, essas mesmas forças intervalares salientadas por Warburg. Os espaços seriam imagem – ou simplesmente paisagens.

6.3 Terceira espiral: *Kali,* a montanha de sal: os arquivos em pedaços e as curvas centrífugas da história

Data de março de 2003 a assinatura de Peter Handke para o roteiro de *Kali*, que é fruto de uma escritura anterior ao seu romance homônimo publicado recentemente, em 2007. Assim como ocorreu com *Movimento em falso, A mulher canhota e A ausência,* Handke optou primeiramente por conceber uma obra cinematográfica para apenas em seguida vertê-la e reescrevê-la no formato romanesco. São, como já vimos no capítulo três, formas de *autopoiesis,* de autotradução, gestos de escrita que se instalam entre mídias, para num processo de fuga, refúgio e redescoberta, desenlaçar outros vértices da escrita. O fato curioso de *Kali* é que ele tornou-se o único roteiro de Peter Handke[37], até o momento, que não se transformou em filme, que não obteve recursos e que tampouco reverberou em outras obras cinematográficas ou performáticas como, por exemplo, ocorreu com a adaptação de *Langsame Heimkehr*, assinada por Wenders e analisada na primeira espiral deste capítulo. Nessa perspectiva, Kali revela uma face invisível, negativa ou espectral da espiral dos arquivos de roteiros cinematográficos. É a partir dele que poderemos delinear certos aspectos de uma genealogia e de uma visão mais panorâmica do debate encetado por esse tipo de roteiro-arquivo.

Na única nota de rodapé do roteiro, localizada exatamente na última página, Handke compartilha que Kali é o nome de uma deusa indiana, *Kaliumsalz*, de aspecto hermafrodita, que, a partir de feições místicas, torna-se terrível e evoca uma dança da morte. Sobretudo no romance (e de forma mais tênue no roteiro) o nome Kali transforma-se numa montanha de sal, também cercada de aspectos mágicos, a qual hospeda refugiados das guerras mundiais, emigrantes, carvoeiros e os rastros de crianças perdidas. Nessa montanha acontecerá a principal expedição protagonizada por dois personagens, ambos sem nomes. Ele é um engenheiro. Ela, uma cantora, que, após uma longa temporada no Alaska, desembarca em Hamburg (ou Hannover? - como pergunta o próprio roteiro do filme). Ele e ela conhecem-se durante a viagem entre os Estados Unidos e a Europa e, embora em notas iniciais, Handke concebe esse encontro, um tanto improvável, com as seguintes palavras:

> O homem sente-se, após algum tempo, reunido e orgulhoso, como, à primeira vista, como um belo e reconhecido oficial. O que ela confessou a ele, sobretudo da vida,

[37] O arquivo do roteiro estava depositado na biblioteca nacional da Áustria e devo a Katharia Pektor a indicação desse contato e dessa leitura. Embora numa língua que ela não lê, deixo aqui expresso o meu agradecimento.

> da grande e quase esquecida – oriundo de algo incompreendido – como um inexplicável direcionamento a mim. Porque diretamente a mim? Porque não exatamente para mim? Ele, então, diz algo: ‘vamos ficar juntos depois da aterrissagem? Eu vou junto contigo, aonde você me conduzir. E você não vai me deixar andar tão rápido. Tampouco me deixará sozinho.’ Ela o olha longamente. Ele permite o olhar. Ela concorda? O tempo do voo emerge. Ela ri. Seria profundo, um riso. Realmente sério. Concorda. Mexe a cabeça, abre os braços, como se fosse deixar-se cair, fala, então, algo como: ‘Não. Você não é isso. Não precisa ter medo.Você não é o homem...’. Ele, para si: ‘ela procura alguém?’. Ela: ‘sim, eu preciso de um homem, um bem específico. Poderia ser este. Mas não. Além disso, aqui, num avião não é o lugar adequado. Eu preciso encontrar essa pessoa em outro lugar. Em outro lugar. Considere-se com sorte: você mais uma vez escapou. Esteja extremamente feliz!’ (HANDKE, 2003, p.3, tradução nossa)

Logo após a saída do avião, ele e ela iniciam uma peregrinação improvável e misteriosa em meio a Kali, a montanha de sal. O aspecto misterioso da narrativa é engendrado pela própria forma de escrita do roteiro, cujos esboços e notas iniciais, que visam propiciar uma atmosfera geral do filme – e que Handke nega veementemente uma psicologia dos personagens –, tornam-se permeados por perguntas, indagações que buscam criar imagens, entre a precisão da escrita e a abertura da pergunta. Assim, Handke pergunta-se sobre o espectador, o ritmo, os locais, as paisagens que deveriam iniciar, por si mesmas, uma abertura a um espaço especulativo que seria inerente à narrativa e à montanha. Nessa negação da psicologia, os personagens tornam-se tão somente imagens, presença sem detalhamentos: Ela nao tinha nenhum desejo de morte (grifo do autor):

> No máximo, talvez, é uma vida agravada e ainda não ouvida. E isto vincula-se ao perigo da morte, à sua proximidade. Antes, antes da sua história no filme, ela não era infeliz. [Algumas cenas no início devem mostrar, como ela, soberana e distinta, relaciona-se com os outros, como anda, lida, como ela, sozinha, permanece soberana entre as coisas e os objetos]. Um jogo com a morte? […]. No máximo: estaria ela preparada para a morte? E para esse jogo extremo ela precisa de um parceiro. (HANDKE, 2003, p.1, tradução nossa)

Mais uma vez, como é constante na dramaturgia de Handke, seus protagonistas não são dramáticos, mas delineiam-se no e pelo espaço, pelos sons, pelos objetos, pelos movimentos e as paisagens. Por isso também a história, o filme (ou o seu arquivo), enfatizam aspectos que rodeiam e circunscrevem o personagem, mas que não grifam exatamente o que lhe é interior. Mesmo que ela cante, mesmo que ele seja um engenheiro que explore as superfícies da paisagem e da montanha, seus atos e suas falas não delineiam emoções, sensações psicológicas e não revelam um arco dramático do personagem. O subtítulo do romance – como uma *Vorwintergeschischte*, uma história pré-invernal – também evoca essa preponderância de um ambiente dentro do jogo de morte, desaparição e reaparição que seria abrigado pela montanha, a expedição e o filme.

> Algumas imagens possíveis, encenações, lugares, locações, sons, barulhos, luzes (iluminações), caminhos, rumos, pontos de vista, momentos de sonhos, etc...: os flancos de sal de Kali, por todos os lados, numa luz, mutável, fraca, brilhante, com neve, um giz pelo caminho do penhasco, e, diante de todos, a linha da fronteira, ou, mais exatamente, trançados entre os planos das montanhas e suas áreas circundantes. As lápides, calhas, transições entre sal areia, por um lado, grama, terra cultivável, riachos, etc, por outro lado. O povoado (os camponeses), ao lado – os povoados que não possuem relação alguma com o desenvolvimento daquelas pessoas – constroem algo contra o mundo: com trabalhos específicos, ideias românticas, discos, etc. (uma terceira contra-imagem do mundo: uma lagoa, suas duas ilhas, meio artísticas, que ali estão) / um surpreendente parquinho de criança – nas casas da montanha / paisagens, dunas brancas, no lago – peixes e enguias sob as garrafas que contornam o lago. (HANDKE, 2003, p.4)

Num diálogo um tanto inusitado com o nosso tema, o nosso recorte e o nosso argumento, Kali, a montanha mística, passa a abrigar personagens, eventos e acontecimentos que já desapareceram ou que sequer se concretizaram, como é o caso – no romance – da criança desaparecida, que passa a ser constantemente procurada pelos dois protagonistas. A própria forma dessa montanha de sal torna-se espiralada e sugere um possível contraponto geométrico com algumas *earthworks* de Robert Smithson, que possuem a espiral como uma das suas inspirações. No topo da montanha há tão somente virtualidades, imagens potentes, mas desprovidas de corpo, de carne, de concretude; imagens desmaterializadas, cujas descrições – literárias e/ou cinematográficas – retornariam como imagens mediatizadas, trazidas à tona nas retinas do espectador e na imaginação do leitor. Não seria tanto a montanha como a sua matéria salina aspectos do percurso espiralado da duração e do desaparecimento? Não seria essa montanha mística ela mesma uma forma de desvelar formas que não atingiram a forma visível?

Essas são perguntas que engendram o aspecto negativo e de dissolução dos vértices, das dobraduras e das multiplicidades inerentes às espirais dos arquivos. Haveria algo próprio do arquivo, seja ele o escrito ou o imagético, que esconde e revela aspectos ainda não percebidos, pois são desencadeados por uma sequência infinita, randômica e fragmentária da arquivação e da percepção. No entanto, e numa leve tangente dessa seara, vale especular por que justamente *Kali* transformou-se no único roteiro de Handke que não logrou obter recurso para a sua realização. A chave dessa indagação repousa no ano de 2003, que remete à polêmica sobre a guerra de Kosovo, na qual Handke tomou partido pró-sérvio e acabou, no episódio mais polêmico do seu desastroso engajamento político, elaborando e apresentando o discurso fúnebre e de homenagem à beira da lápide e durante o enterro de Slobodov Milosevic. *Kali* foi escrito quatro anos após esses acontecimentos, nos quais a imagem midiática de Handke foi sensivelmente abalada, quando ele passou a ser taxado em jornais como um escritor conservador que apoiava um ditador acusado de genocídio.

Não é nosso objetivo nessas linhas tomar um posicionamento sobre esse fato, já que ele engendra uma digressão por demais tortuosa, que mereceria uma análise bastante detalhada para criar um contraponto frente a pré-julgamentos midiáticos, na maioria das vezes bastante superficiais[38]. Mas vale salientar, por outro lado, como Handke tornou-se, subitamente, um escritor um tanto desvalorizado, ou depreciado pelos *Archons* literários e cinematográficos, o que, dentro desse contexto histórico, explica, em parte, o fato de *Kali* ainda hoje permanecer como um roteiro que é abrigado apenas por um remoto arquivo literário. Diante de tamanha polêmica, televisão alguma, produtora ou distribuidora apoiaria um filme dirigido ou mesmo que tenha um roteiro assinado por Handke. Seria um investimento arriscado, perigoso e certamente permeado por manifestações negativas. Numa era em que o marketing pauta as decisões dos burocratas das grandes mídias, um roteiro como *Kali*, pela assinatura e pelo autor que dissemina, seria algo próximo a um "tiro no pé", dentro da perspectiva bastante restrita de um investimento cinematográfico ou audiovisual.

No entanto, o fato histórico mais interessante que podemos retirar do caso de *Kali* e mesmo da trajetória cinematográfica de Peter Handke é como ele revela um certo crepúsculo dos escritores-roteiristas e das suas relações – estéticas e profissionais – com o cinema. Se esse encontro entre o cinema de autor e a literatura europeia teve um auge nos anos sessenta aos oitenta – como tentamos delinear no capítulo sobre os "escritores de óculos escuros" – esse imã de confluência de *status* passou, a partir dos anos noventa, num constante e vertiginoso declínio. Se antes, os escritores arriscavam e construíam carreiras cinematográficas, frequentavam festivais e enviavam projetos – hoje os escritores parecem mais confinados às inúmeras feiras literárias e aos eventos das editoras. Como se o espaço de hiperinstituicionalização, cinematográfica e literária, não cedesse muita chance para zonas ambíguas, fronteiriças ou intermediais, as quais, sintomaticamente, são, no atual cenário, sempre abrigadas pelo amplo campo da arte[39].

Num passo adiante, e num anseio de síntese, encontraríamos uma série de roteiros,

---

[38] Essa imagem midiática de Handke perdura até os dias mais recentes. Em setembro de 2014, mais de quinze anos após esses acontecimentos, por exemplo, na cerimônia do Ibsen Awards, que foi dado à obra dramatúrgica de Peter Handke, havia inúmeros cartazes de eslovenos contestando o prêmio. Na mídia alemã, a polêmica voltou às páginas dos cadernos literários. Na mídia norueguesa, por exemplo, houve artigos pró assinados, por exemplo, por Karl Ove Knausgård e outros abertamente contra a premiação a Handke. No entanto, o que chama a atenção é como a polêmica midiática sobre a guerra acaba por abafar o debate da obra literária de Handke.

[39] Essa percepção precisa de uma maior cadência, uma contextualização e mesmo uma pesquisa mais precisa. O que pretendemos salientar é que, desde os anos oitenta, há uma mudança nas formas de práticas de roteiro e instituições cinematográficas e literárias. É claro que os trânsitos, pelos roteiros, ainda ocorrem, por exemplo, entre escritores-roteiristas como Guilermo Arriaga e Marçal Aquino. No entanto, trata-se de outro projeto de escrita e de diálogo entre a literatura e o cinema e são essas diferenças históricas e estéticas que buscamos ressaltar.

projetos, esboços e ideias cinematográficas elaboradas por artistas, escritores – e mesmo cineastas – que nunca, até o momento, foram filmados. Embora sedimentados e fechados no formato de um texto, ou de um roteiro – como um texto que não quer mais ser um texto – esses roteiros, tomados não individualmente mas em conjunto, talvez revelem aspectos de uma história invisível, espectral, sem corpo, que passa à margem, num escape tangente, da história do cinema que pulsa na tela ou nos arquivos audiovisuais abrigados pelas cinematecas. Ainda que com nuances e distinções, os casos de *Langsame Heimkehr* e de *Kali* são alguns desses exemplos. No entanto, são casos individuais que nos auxiliam a remeter a aspectos tanto das obras, autorais e individuais de Handke e Wenders como a características singulares da parceria implícita e ainda da sua parte invisível que eles traçaram e traçam.

São raras as publicações que copilam roteiros não filmados e que tenham o objetivo de sugerir uma história do cinema – no seu afã sintético e genérico – ainda não concretizada nas telas. Na nossa pesquisa, o caso mais interessante e abrangente desse tipo de recorte foi a publicação francesa da *Antologia do cinema invisível: 100 roteiros para 100 anos de cinema*. Lançado em 1995, no contexto do centenário do cinema, o livro é fruto de uma pesquisa quase arqueológica de Christian Janicot e com edição de Jean-Michel Place. Ele realmente apresenta uma centena de projetos, ideias e roteiros cinematográficos de autores, intelectuais e artistas famosos como Georges Battaile, Italo Calvino, William Burroughs, Louis-Ferdinand Céline, Viktor Chklovski, Blaise Cendrars, Paul Claudel, Salvador Dali, Gabriele D'Annunzio, Robert Desnos, Max Frisch, Federico García Lorca, André Gide, Allain Ginsberg, Graham Greene, Hugo von Hofmannsthal, Artaud, Georges Pérec, Stefan Zweig, Magrite, Sainte-Exupéry, Mayakovski, E.E. Cummings, entre dezenas de outras figuras importantes do século XX.

É óbvio que há, nessa antologia, uma plêiade bastante diversa de projetos de filmes, de roteiros e dramaturgias visuais ou cinematográficas que pode ser, numa leitura mais minuciosa, desprendida desses roteiros-arquivos. Difícil, nessa perspectiva pluralista, traçar as linhas de uma história paralela, cine-dramatúrgica, que é potente mas (ainda) não teria ocorrido. Contudo, um primeiro aspecto mais genérico é como esse amplo material – oriundo de uma robusta pesquisa de coleta, ainda sujeita a análises – engendra um rico diálogo entre cinema, literatura e artes que passa à margem do debate sobre a adaptação ou da convergência de temas de outras artes que ocorrem dentro da tela, no filme. Mais do que filmes possíveis, mais do que recônditos arquivos, esses roteiros nos mostram como escritores e artistas que pautaram o século XX imaginaram e flertaram com o cinema, imbuídos por um afã criativo, que os aproximava das suas artes e dos seus ofícios de origens. Eles encontravam no cinema

um refúgio de reinvenção os seus gestos estéticos como de renovação e a interação direta com a linguagem cinematográfica. São escritores que escrevem textos que não querem mais restringi-los aos livros ou aos palcos. São escritos de uma tela porvir. E mesmo que sejam inúmeros e bastante diversos, os motivos que explicam essas não filmagens são potencialmente reveladores de territórios e práticas distintas cujas pontes não foram concretizadas em virtude da ausência de conceitos ou arranjos institucionais – os tais *Archons* de Derrida – que possibilitassem chamar tal ponte de uma coligação possível[40].

Curiosamente, essa antologia organizada por Christian Janicot acaba por cotejar a fama, a importância e o reconhecimento de escritores consagrados junto aos seus gestos como roteiristas, os quais são, na maioria dos casos, não apenas inéditos como bastante desconhecidos. São históricos de valorização abertamente compartilhados. Não por acaso, boa parte dos roteiros encontrados foram publicados (e organizados por Janicot) a partir das edições das obras completas desses escritores, quando os arquivos mais remotos, como a correspondência e os textos inéditos, acabam ganhando visibilidade. Se isso é comum em casos individuais de escritores, o ato mais interessante e ousado de Janicot está em propor futuros entrecurzamentos, em sugerir pontes e trajetos possíveis, percursos que saiam da perspectiva de um arquivo, um roteiro ou um projeto cinematográfico para intuir e especular sobre os seus possíveis diálogos dentro de uma história do cinema ainda sem tela, ainda porvir, ou que permanecerá como texto, virtual e potente. É por isso que a leitura desses arquivos torna-se especulativa, aberta à imaginação não apenas literária e visual, mas uma imaginação cinematográfica, em filmes que, tais como na mágica das *ekphrasis*, ainda na tradição da oratória greco-romana, ocorrem internamente na mente de cada leitor-espectador.

> Escutei, um dia, alguém falando que o roteiro era nada, não tinha importância... É por isso que eu peço a cada um dos meus leitores de encenar, de gravar por vocês mesmos na tela da sua imaginação, tela verdadeiramente mágica, incomparavelmente superior ao pobre CALICOT branco e preto do cinema […]. Filmem vocês mesmos […] os lugares, custam todos o mesmo preço e pode-se fumar sem incomodar o vizinho. (JANICOT, 1995, introdução, tradução nossa).

Um segundo aspecto que chama a atenção é a própria multiplicidade imaginativa e de duração desses roteiros-arquivos. Trata-se, hoje, quando é possível esboçar forças de confluência nesses roteiros, em traçar novas espirais, nas quais os roteiros aglomeram-se, contraem-se, tornando visível e finito, pois prenhe de acontecimentos, o que ainda era apenas latente e distendido. Assim por exemplo, chegaríamos ao roteiro de *Les-dix-huites secondes*,

---

[40] Um debate extremamente interessante aqui é a diferença entre “demora”, em Heidegger, e “espera”, em Benjamin, que engendram distintas concepções de tempo, história e futuro. Ver (LISSOVSKY, 2003).

assinado por Arutau, no qual ele começa com a seguinte frase:

> Na rua, à noite, sobre a calçada, sobre um beco, um homem de preto, tem o olhar fixo, atormentado; na sua mão esquerda, um relógio. O ponteiro marca os segundos. Primeiro plano do relógio marcando os segundos. Os segundos passam com uma lentidão infinita sobre a tela". (ARTAUD, 1995, pg. 230, tradução nossa).

Suspendemos o tempo de compartilhar esses roteiros sem telas, suspendemos e interrompemos alguns segundos dessas descrições para perguntar, no ínterim de uma dilatação temporal, na dobra de uma espiral que torce sobre si mesmo: seria realmente possível considerar esses roteiros – ou esses roteiros-arquivos – como uma outra história, paralela invisível e espectral, e interior, embora negativa, à própria história do cinema? Não seria um tanto forçada essa equiparação com o texto dramático, no qual as estreias são importantes mas não imprescindíveis para a existência do texto como obra? Qual seria o avanço – conceitual, histórico e metodológico – desses roteiros, desses arquivos, tanto para os campos dos estudos de cinema como para os estudos literários? Será que realmente vale à pena apostar nesse tipo de pesquisa, nessa arqueologia de arquivos esparsos, de notas soltas, desorganizadas e desvalorizadas de filmes potentes e possíveis?

Desde os primeiros capítulos desta tese vimos percorrendo, salientando e dialogando com projetos de filmes incompletos, não realizados e não concretizados. Mesmo que o fato processual e do inacabamento não seja exatamente relevante, boa parte desta pesquisa vem cotejando a possibilidade de um intenso – e em parte virtual – diálogo entre o cinema, a literatura e as outras artes que não esteja consubstanciado na maneira mais disseminada que compreendemos o evento cinematográfico, como a tela escura, a projeção, e o momento de interação entre o espectador e o filme. Todavia, há nesses roteiros-arquivos, ou nos arquivos que contêm roteiros ainda não organizados, um amplo e sedutor material extremamente suscetível a uma leitura, uma organização perpassada por uma massa crítica. Talvez somente após o esforço geracional de pesquisas similares às de Janicot e de outros pesquisadores do campo do *Screenwriting Studies* as respostas a tais inquietações sejam realmente possíveis. Por enquanto, é tempo de levar adiante essas perguntas e pesquisas. É tempo de desenterrar tais arquivos, de trazê-los à luz e auscultar o que eles nos teriam a dizer. É hora de deixar a sua materialidade ter voz, adquirir visualidade.

É dentro desse amplo recorte, ademais, que esse capítulo apostou na imagem e na figura geométrica da espiral logo-rítmica. Não apenas como ela foi poeticamente incorporada pelas obras de Robert Smithson, mas sobretudo pela forma como ela nos auxilia a compreender o aspecto do arquivo dentro de uma perspectiva mais ampla, na qual o arquivo

audiovisual não se limita ao fenômeno da projeção e tenta, pelo roteiro, recuperar suas feições textuais. Se todo arquivo é, por essência, intermedial, as espirais acabariam, consequentemente, por propiciar jogos de contenção e dispersão; formas de aglutinação e de extensões espaço-temporais. É dentro da sua multiplicidade de tempos e durações que as espirais de Smithson e a sua leitura por Benning, por exemplo, nos conduzem a uma relação bem inusitada entre inscrições, arquivos e durações materiais e psicológicas. Durações que se inscrevem na matéria e que se desdobram em leituras; espirais dentro de espirais; inscrições que geram imagens e imagens que sugerem inscrições. É nessa simultaneidade díspar que os roteiros não filmados confluem, hoje e apenas hoje, num dos vértices da ampla espiral da história cinematográfica.

Tampouco é um mero acaso que frisamos arquivos, filmes, obras visuais e projetos de filmes que enfatizam a paisagem. Se a paisagem é justamente o fluxo do atual, o *continuum*, o arquivo sugere o seu justo oposto: a passagem entre o virtual e o atual, ou do atual para o virtual. E se esse jogo gera espirais, duplas, possíveis e simultâneas, elas engendram justamente tempos de desaparição, tempos de fuga, ritmos de refúgios, nos quais o próprio tempo, múltiplo e uno, desdobra-se sobre si mesmo e gera na matéria, como suporte, um ato de atualização dos arquivos. Seria ironia pensar que hoje, ápice da fagocitação da tecnologia digital dentro do aparato cinematográfico, até a projeção transforma-se num arquivo binário, quando inclusive o ato de ter (e ver) um filme recai no gesto de conter e abrir um arquivo, muitas vezes individual e privado.

E se o arquivo, como arquiproblema da teoria audiovisual contemporânea, atinge o cimo da espiral, e ganha concretude e importância, cremos que seja exatamente o tempo de deslindar o início e o prenúncio do ato de arquivação: a escrita, o seu instante como uma forma arcaica de arquivo que vislumbra o seu arquivamento tecnológico futuro[41]. Quando o próprio suporte desmaterializa-se e torna-se arquivo puro, um arquivo conceitual, é preciso, no lado oposto dessa espiral, redescobrir e revalorizar, entre genealogias improváveis, a face mais tradicional: a máquina de escrever, o instante em que o texto, como arquivo, quer arquivar evento captado em outras mídias, em outras configurações sensíveis e tecnológicas.

É entre esse sussurro de filmes invisíveis que escutamos o tilintar das máquinas de escrever desses artistas do século XX. Se há uma teimosia, dentro das durações engendradas

---

[41] É nessa relação entre roteiro e arquivo, por exemplo, que percebemos a atualidade dos roteiros de videogames e mesmo de séries de Tvs. Voltamos, aqui, a Flusser, quando os gestos de escrita combinam-se com os de programações. Assim, as genealogias de práticas de roteiro apontariam para forças históricas e narrativas que confluem para a complexidade do momento contemporâneo.

pelas espirais, ela revela-se na força que hoje esses textos obtêm, ou podem vir a obter; na emergência de uma sublimação temporal e histórica, frente ao desdém da indústria, dos *Archons* acadêmicos ou seus similares. O que antes era o negativo de um evento, como o negativo de uma foto nunca revelada, hoje transforma-se no instante que aponta para o futuro. Se ainda agora esses roteiros permanecem invisíveis e pouco perceptíveis, sua concretude visual, ou seu contato com leitores, é tanto uma peleja conceitual quanto uma questão de tempo, de multiplicidades duráveis. E não seria esse instante o local de outra paisagem, a interação com outros arquivos, ou uma nova duração dentro dessa mesma espiral que nos encontramos?

CONCLUSÃO

Cumpre viver sem impostura.
Viver até os últimos passos.
Aprender a amar os espaços
E a ouvir o som da voz futura

Convém deixar brancos à beira
Não do papel, mas do destino,
E nesses vãos deixar inscritos
Capítulos da vida inteira.

Apagar-se no anonimato,
Ocultando nossa passagem
Pela vida, como à paisagem
Oculta a nuvem com recato.

Boris Pasternak

Pousamos – e, agora, com os pés no chão, é hora de olharmos, por um certo retrovisor, ao sentido do percurso das últimas linhas. Houve, nos seis capítulos que apresentamos, uma aposta em elaborar um ponto de vista histórico, uma perspectiva genealógica que frisou menos uma cronologia de eventos – e uma sucessão de fatos – do que a escolha de certos casos, autores e períodos para elucidar uma possível linha histórica dentro de desdobramentos da própria história do cinema. Essa genealogia inicia-se na retomada dos conceitos de *ekphrasis* e *enargeia*. Como já salientamos, foi a obra de Peter Handke que nos conduziu a esses termos, que seriam, para eles, mais problemas da estética do que propriamente conceitos e instrumentos de análise. Contudo, a *enargeia* e a *ekphrasis* permitiram uma porta de entrada específica nos jogos entre a voz e a cena, a palavra e a imagem, o discurso e a imaginação, o roteiro e o cinema, o momento fílmico e o "trabalho do espectador", as paisagens entre os instantes da sua percepção e sua decifração. Embora de forma latente, discreta e mais inconstante, sempre tentamos cotejar esses trânsitos da *ekphrasis* e da *enargeia* com o grupo de material empírico, de escritores, roteiristas, filmes e cineastas que buscamos analisar. Por isso, a genealogia – como trilho que permite o percurso – associou-se à *enargeia* e à *ekphrasis*, como uma forma de deslindar um caminho e uma história possíveis.

Outro aspecto que vale salientar é como nos orientarmos por *modulações de ekphrasis*, mais do que com o manejo de uma compreensão fixa, ou de uma única tradição, diante desse problema estético. Embora essas modulações tenham surgido de forma mais evidente a partir do capítulo quatro – quando analisamos roteiros e sínteses de *Asas do desejo* (1986) e, entre a

pena de Handke e a câmera de Wenders –, o convívio de distintas tradições de *ekphrasis* perpassou todos os capítulos entre graus diferentes. Como o roteiro foi o nosso objeto e o meio de análise privilegiado, traçamos um trajeto de mão dupla, que ora ia da palavra à imagem, ora retornava da imagem à palavra. Por isso, mesmo o roteiro como um arquivo não filmado resguardava uma *ekphrasis* potente, possível, ainda latente à espreita de um acontecimento. Dos roteiros não filmados de Bertolt Brecht às novas configurações entre palavra, mídia, espaço e imagem que são experimentadas pela *Land art*, o que tentamos desvendar foram modulações que apontam para transfigurações e metamorfoses estéticas. As modulações de *ekphrasis*, assim, seriam elas mesmas permeadas por constantes intermedialidades e, múltiplas, elas se instalam entre linguagens e tecnologias, como se pelas modulações – tal como acontece na estética musical – fosse possível captar os espelhamentos sensíveis das suas mediações.

É dentro desse mapa, mais amplo, que este trabalho não se restringiu à análise e interpretação da parceria e da obra comum entre Peter Handke e Wim Wenders. Embora o diálogo desses dois artistas tenha sido o foco privilegiado em diversos momentos, ele não abarcou o conjunto dos problemas e do arco histórico que foi proposto. Contudo, não nos abstemos de colaborar para parte da revisão da colaboração entre Handke e Wenders. Optamos, por outro lado, enfatizar a obra do escritor austríaco, no sentido de que ela nos propiciou um ponto de vista do escritor-roteirista e do escritor-cineasta que poderia revelar outros ângulos – intermediais – dos diálogos entre literatura e cinema. Múltipla, vasta e versátil, foi a própria obra de Handke que nos conduziu, como um guia, para as sendas, os atalhos e as paisagens que flertamos no caminho desbravado nos últimos capítulos. Nossa ênfase em Handke, por fim, também visava compartilhar, analisar e difundir um artista que circula e é menos conhecido, no Brasil, do que o é Wenders. Foi por esse viés que escolhemos uma apresentação mais cronológica, um cotejamento, ainda que discreto, com a sua obra teatral, seus filmes e as principais fases da sua prosa. Como um escritor essencialmente atrelado a uma estética dos espaços, dos locais e dos lugares nosso alcance das paisagens, da *ekphrasis* – no sentido de descrição de locais – e da Land Art foi um desdobramento natural desse trajeto.

Da *ekphrasis*, passando pela genealogia, chegamos ao problema da escrita. Este foi um tema transversal que não por acaso repousa no título da tese. Desde a versão da qualificação, optamos por uma compreensão ampliada da escrita em si – que chamávamos como “escrita imagética” – a qual não exclui a imagem, dentro, entre e fora das palavras, assim como abarca elementos de inscrição e de grafia da imagem em diferentes suportes e linguagens. Aos

poucos, e diretamente influenciados pela teoria da mídia alemã, fomos adicionando os trânsitos entre essa escrita imagética e as novas configurações tecnológicas, o que, obviamente, acaba por reverberar nas relações entre escrita e cinema, escrita e roteiro, escrita e arquivos, escrita e paisagens. Nossa inquietação, de fato, foi menos conceitual do que reveladora de um anseio de abarcar obras, autores e cineastas que enfrentaram de forma mais prática uma escritura que fosse além de um livro, e um flerte com a imagem que não excluísse inquietações com a escrita.

Por isso, novamente, o refúgio. Ele revela-se como um anseio temporário, transitório, de mão dupla, que se imiscui na experiência cinematográfica, como linguagem e escopo tecnológico, para, a partir dessa interação, renovar e reinventar a própria escrita. No segundo capítulo, por exemplo, tínhamos o objetivo de jogar luz em escritores-cineastas, mas que eram sobretudo escritores, indivíduos que abstraem de uma escritura restrita às letras e ao palco para iniciar um manejo estético com o cinema e as novas mídias. Essa ênfase também foi possível graças à trajetória bastante peculiar de Peter Handke, para quem o cinema é declaradamente um refúgio, e que tece uma obra cinematográfica despretensiosa, que é um contraponto tranquilo à sua escrita literária. Esses refúgios, portanto, são prenhes de idas e vindas, de momentos de abandonos e outros de retomada, com novo fôlego, cumulativo com as outras experiências frente a linguagem e as novas tecnologias.

De forma mais discreta, o problema do roteiro também repousa nessa dimensão que compreende o cinema como um refúgio transitório da literatura. Foi nesse sentido, associado ao viés da *ekphrasis*, que visamos tanto incorporar o *Screenwriting studies* como esboçar uma diferença de ênfase e perspectiva. Há, nessa recente linha de pesquisa, uma escolha por um afastamento conceitual entre a prática do roteiro e as da escrita literária. Contudo, o que buscamos ressaltar foi como o roteiro, muitas vezes, significa a primeira aproximação de um escritor frente ao mundo e à linguagem do cinema. Esses trânsitos – como elucidamos a partir das trajetórias de Brecht e Fitzgerald – são imprecisos, imperfeitos e, muitas vezes inconclusos.

Compreendemos e enfatizamos sobretudo os aspectos positivos dessas inconstâncias. De um lado, essa abertura nos oferece a compreensão de roteiros como arquivos, ou uma história espectral dos trânsitos entre a literatura e o cinema a partir de roteiros escritos, esboçados, existentes, mas não filmados. De outro, elas elucidam uma febre comum sobre a ampliação da concepção de escrita. Se dos anos trinta aos anos setenta – seguindo nosso recorte temporal – o cinema era o principal refúgio de uma escrita (literária), hoje, talvez, esses refúgios podem estar mais pulverizados entre outras linguagens, tecnologias e

configurações dramatúrgicas, onde os trânsitos, de mão dupla, entre imagens e palavras, inflamam-se e renovam-se.

Embora estejamos nas últimas considerações da conclusão, esta pesquisa e este doutorado esmeram-se mais em compartilhar problemas, dúvidas do que aforismos. Mais perguntas do que afirmações. São questões, em última instância, que alcançam o próprio ofício da escrita sobre a história e os trânsitos entre a literatura, o roteiro e o cinema. Desconfianças, talvez, de teor epistemológico... Há uma hesitação em escrever – desta forma, entre estas palavras impressas no papel – justamente sobre uma escrita que se modifica, que incandesce a chama das páginas para resguardar o seu gesto, primeiro, essencial. Num dos seus ensaios, Vílem Flusser assevera que “a dúvida pode ser concebida por uma procura de certeza que começa por destruir a certeza autêntica para produzir certeza inautêntica” (FLUSSER, 2011). Boa parte deste trabalho concentrou-se em compartilhar índices, marcas, percursos, obras (públicas ou não), autores, escritores e cineastas – um amplo material empírico – que julgamos autêntico (e incerto), relevante, e que, com certo espanto, constatamos como praticamente ausente na farta bibliografia acadêmica que é versada sobre os autores que dialogamos. Abordamos, aqui, a autenticidade do roteiro como um ponto de vista para abarcar outros caminhos à narrativa e à história do cinema. Trata-se menos de um conceito e de uma definição do que a sugestão de uma rota possível. Sim, cheia de desvios, complexa, errática e errante, mas uma rota rica nos seus lampejos visíveis e sensíveis. Uma rota que almeja a transformação. E se voltarmos a Pasolini, para quem o roteiro é um texto que já não quer mais ser um texto, não seriam estas linhas – e este texto – reveladores de um anseio por novos formatos de textos e de estruturas? Não cabe, aqui, nesta frase, justamente quando alcançamos estas linhas finais, traçar alguma resposta. Na mesa, o jogo dessas perguntas, a contaminação dessas mesmas dúvidas. Com vocês, outras trilhas possíveis e que o anseio por respostas – ou por novas perguntas – anime trabalhos vindouros.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

AGAMBEN, Giorgio: *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. Homo Sacer III*. Editora Boitempo, São Paulo, 2008.

AIGUI, Guenádi IN: CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo & SCHNEIDERMAN, Boris: *Poesia russa moderna*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2012.

ALPERS, Stlevana: *The art of describing*: *dutch art in the seventeenth century*. The University of Chicago Press. 1984

ARISTOTELES. *Poética*. Nova Cultural, São Paulo, 1996.

ARNHEIM, Rudolf: *Visual thinking*. University of California Press, 2004.

ARTAUD, Antonin: *Les dix-huites secondes* IN: JANICOT, Christian (ORG.): *L'antologie du cinema invisible: 100 scenarios pour 100 ans du cinema*. Jean-Michel Place, Paris, 1995.

AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AVENTI, Carlo. *Mit der Augen des richtigen Wortes: Wahrnehmung und Komunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes*. Remscheid: Gardez, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALAZS, Bela: *El film: evolucíon y essência de un arte nuevo*. Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957.

_____.: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Suhrkamp, Frankfurt, 2001.

BARON, Jaimie. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge, London and New York ,2014.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BASBAUM, Ricardo. Roteiro para sistema-cinema. In: MACIEL, Katia (Org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

BECKETT, Samuel. *Three novels*. New York: Groove Press, 1965.

_____. *Complet dramatic works*. London: Faber and Faber, 2006.

BELLOUR, Raymond: *The cinema spectator: a special memory*. IN: Koch, Gertrud [u.a]: Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Wien: Österreich. Filmmuseum, 2012, pp. 9-21.

BENJAMIN, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Suhrkamp, Frankfurt, 2006.

_____.*Medienästhetische Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.

_____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 3.

_____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 2.

_____. *Passagens*. Organização de W. Bolle e O. Mattos. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERNHARD, Thomas. *Extinção*. Companhia das Letras, São Paulo, 2009.

BILTON, Alain: *The Melancholy of Absence: Reassessing the Role of Film in Tender Is the Night*. The F. Scott Fitzgerald Review, V. 5, I. 1, pg: 28 – 53, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre a venir*. Galimmard, Paris, 1986.

_: *L'écriture du désastre*. Gallimard, Paris, 1980.

_: *L' amitié*. Gallimard, Paris, 1971.

BOEHM, Gottfried: *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache* IN: BOEHM, Gottfried und PFOTENHAUER, Helmut: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1995

BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard: *Remediation: understanding new media*. The MIT Press, 2000.

BORDWELL, David & STAIGER, Janet. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

_: *The classical hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. Routledge, 1985.

BORGOMANO, Madeleine: *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Éditions Albatros, Paris, 1985.

BRADY, Martin & LEAL, Joanne: *Wim Wenders and Peter Handke: collaboration, adaptation, recomposition*. New York: Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleicheden Literaturwissenschaften, 2011.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

__: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. Frankfurt, Suhrkamp, 1960.

_: *Texte für Film*: *Drehbücher, Protokol 'Kuhle Wampe', Exposés, Szenarien*. Suhrkamp, 1969.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinematographe*. Paris: Gallimard, 1988.

BRINKMANN, Rolf Dieter: *Der Film in Worten*. Rowohlt, 1982.

BRUHN, Siglin: *Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting*. Pendragon Press, New York, 2000.

BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram*: Win Wenders e seus filmes. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BYG, Barton. *Landscapes of resistance. The German Films of Daniele Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkley: University of Califórnia Press, 1995.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

CAMPBELL: *A extensão interior do espaço exterior*. Campus Editora, Rio de Janeiro, 1986.

CANNITO, Newton & SARAIVA, Leandro: Manuel do roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. Conrad Brasil, 2009.

CARRIERE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASETTI, Francesco: *Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der postkinematographischen Epoche*. In: Montage AV 19 (1), 2010, pp. 11-35.

CAVELL, Stanley: *The world viewed: refelctions on the ontology of film*. Viking, 1971.

CERTEAU, Michel: *A invenção do cotidiano*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2009.

CHARTIER, Roger: *Do palco à página*. Casa da Palavra, São Paulo, 2002.

CORRIGAN, Thimoty: *The tensions of translations: Handke's left-handed Woman (1977).* IN: RENTSCHLER, Eric (ed.): *German film and literature*: *adaptations and transformations*. Routledge, New York and London, 1986.

COURY, David N. *The return of storytelling in Contemporary German Literature and Film: Peter Handke and Wim Wenders*. Lewiston-Queenston-Lampeter: Edwin Mellen, 2004.

CRARY, Johnathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. The MIT Press, 1992.

DANEY, Serge. *Cinemetereologia*. IN: *Straub Huillet*. (ORG) TADDEI, Fernanda. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2012.

DEBAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944 – 1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, GILLES. A imagem-tempo: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Felix._*Percepto, afecto e conceito*. In: _____ ;_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____.*Mal d'archive: une impression freudienne*. Gailée, Paris, 1995.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática.* Cosca Naify, São Paulo, 2005.

DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_: *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.

_: *L'image survivante. Histoire de l'art et temp des fantômes selon Aby Warburg*. Editions de

Minuit, Paris, 2002.

DIXON, Wheeler Winston: *The cinematic vision of F. Scott Fitzgerald*. UMI Research Press, 1986.

DOANE, Mary Ann: *The emergence of cinematic time: Modernity, Contigency,the Archive*.

Harvard University Press, 2003.

DOHERTY, Thomas: *Pre-code Hollywood*. *Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema: 1930 – 1934*. Columbia University, 1999.

DOPPLER, Bernhard: The return of the Kings: Peter Handke and the Burgertheater. In: DEMERITT, Linda; LAMB-FAFFELBERG, Margaret (Orgs.). *Postwar Austrian theater*. Califórnia: Ariadne Press; Riverside, 2002.

DURAS, Marguerite: *Moderato cantabile*. Minuit, Paris, 1980.

_: *Hiroshima mon amour*. Gallimard, Paris, 1960.

_: *Écrire*. Gallimard, Paris, 1993.

_: *La maladie de la mort.* Editions de Minuit, Paris, 1998.

EICK, Dennis. *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*. UKV, Konstanz, 2006.

EISNER, Lotte: *F.W. Murnau*. Le Terrain Vague. 1964.

ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema. A history*. Rutgers University Press, New Jersey, 1989.

____: *Germany's imaginary America: Wim Wenders and Peter Handke*. Cahiers du Cinema, 1986.

_: *Weimar cinema and after: German's historical imaginary*. Routledge, 2000.

FIELD, Syd. *The screenwriter's workbook*. Delta, New York, 2006.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *Narrativas migrantes*: literatura, roteiro e cinema. Rio

de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

FINCH, Helen: *“ Die irdische Erfüllung ”: Peter Handke ’ s Poetic Landscapes and W . G . Sebald ’ s Metaphysics of History. in: W. G. Sebald and the Writing of History*, eds Anne Fuchs, Jonathan Long (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), pp. 179-197)

FISCHER-LICHTE, Erika: Culture as performance: Theater history as culture history. Centro de Estudos de Teatro.

_: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, Frankfurt, 2004.

FITZGERALD, F. Scott: *The last tycoon: an unfinished novel*. Grey Wall Press, 1949.

_: *Tender is the night*. Kindle Edition. 2014.

_: *O último magnata*. Ediouro, 1971.

FLUSSER, Vílem: *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Editora Anablume, 2011.

_: *O mundo codificado*. Cosac Naify, São Paulo, 2008.

_: *A dúvida*. Editora Anablume, 2011.

FOSTER, Hall: *An archival impulse*. October, MIT, N.110, pg. 3 – 22, Fall, 2004.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*, Cosac Naify, São Paulo, 2012.

FREUD, Sigmund: *O mal estar na civilização*. Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

FUCHS, Elinor. *The Death of Character*: Perspectives on Theater after Modernism. New York: Indiana University Press, 1996.

GASS, Lars Henrik: *Das Ortlose Kino: über Marguerite Duras.* Schnitt, Bochum, 2001.

GALIZIA, Luiz Roberto. Os processos criativos de Robert Wilson. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GAUDREAULT, André: *From Plato to Lumière*. University of Toronto Press, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Fausto. Uma tragédia*. Primeira parte. Editora 34, São Paulo, 2007.

GRAF, Fritz: *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike* IN: BOEHM, Gottfried und PFOTENHAUER, Helmut: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1995

GRUBBS, David: *Records ruin the landscape: John Cage, the Sixties and Sound Recording*.

Duke University Press, London, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

_: *Stimmung: Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. Carl Hanser Verlag, 2011.

HANSEN, Mirian: *Cinema and experience*: *Siegfried Kracauer,Walter Benjamin and Thedor W. Adorno*. University of Caifornia Press, 2012.

HEIDGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Gruyter Verlag, 2006.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words*: the poetic of *Ekphrasis* from Homer to Ashbery. Chicago: The University of Chicago Press, [1993] 2004.

HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. Paz e Terra, São Paulo, 2005.

HUBERMAN, Georges Didi. *L'image survivante. Histoires de l'art et temps des fantômes*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2002.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, São Paulo, 2010.

HERWIG, Malte. *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*. Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2011.

HOLMBERG, Arthur. *The theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press, 1996.

HOWARD, David: *Teoria e prática do roteiro*: um guia para escritores de cinema e televisão. São Paulo: Globo, 1999.

JANICOT, Christian (ORG.): *L'antologie du cinema invisible: 100 scenarios pour 100 ans du cinema*. Jean-Michel Place, Paris, 1995.

JELENIK, Elfried: *Wolken.Heim.* Reklam Verlag, 2000.

KAEL, Pauline. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KASTEN, Jürgen: *Film Schreiben*: *eine Geschichte des Drehbuches*. Hora-Studien, Wien, 1990.

_: *Carl Mayer: Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte.* Vistas, 1994.

KASTGEBER, Klaus & PEKTHOR, Katharina (ORGs.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Jung und Jung Verlag, 2012.

KITLER, Friedrich. *Gramophone, filme, typewriter*. Stanford University Press, Standford, 1999.

_____. *Optical media*. Polity, Cambridge, 2010.

_____. Das Alibi eines Schriftstellers. Peter Handkes: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. IN: Hörisch, Jochen & Hubert, Winkels: *Das schenelle Altern der neuesten Literatur*. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968 – 1984.

_____. *Aufschreibesystem: 1800 / 1900*. Fink Verlag, München, 1985.

KLAUS, Kreimeier: *The Ufa story : a history of Germany's greatest film company 1918-1945*. Hill and Wang, 1996.

KOCH, Gertrud: *Die Einstellung ist die Einstellung: Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Suhrkamp, Frankfurt, 1992.

KOLTES, Bernard-Marie. *Nickel Stuff. Scenario pour le cinema.* Lês éditions de minuit, Paris, 2009.

LAGARCE, Jean-Luc. *Théâtre complet*. I. Les solitaires intempestifs, Paris, 2011.

LATOUR, Bruno: *Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções.* IN: *Tramas da rede.* PARENTE, André (Org.). Editoria Sulina, Porto Alegre, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, Luiz Costa (ORG.): *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Ed.UERJ, Rio de Janeiro, 2010.

LINS, Osman: *Avalovara*. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

LIRIO, Gabriela: *Poéticas cênicas em espetáculos intermediais: imagem e presença*. Revista

O Percevejo, Volume 05, N. 2, 2013.

LISSOVSKY, Maurício: *A máquina da espera*. IN: GONDAR, Jo & BARRENECHEA, Miguel Angel: *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2003, p. 15 – 23.

LOPES, Adília. *Antologia*. Cosac Naify, São Paulo, 2002.

LOPES, Denilson. *A delicadeza*. Brasília: Editora UnB, 2007.

_____: *No coração do mundo*. 2012. Rocco, Rio de Janeiro, 2012.

LUKACS, Georg. *Posfácio* IN. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Edtiora 34, São Paulo, 2009.

_____. *A teoria do romance*. Edtiora 34, São Paulo, 2000.

MALAGUTI, Simone. Wim Wenders' Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. Wallflower Press, Londo & New York, 2009.

MACDONALD, Ian: *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. Palgrave Macmilian, London, 2013.

MARCONDES FILHO, Ciro: *Dicionário da comunicação*. Editora Paulus, 2009.

MATERNO, Ângela. Palavra, voz e imagem nos teatros de Valere Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Orgs.). *Texto e imagem*: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

McKEE, Robert. *Story*. *Substância, estrutura, estilo e os princípios do roteiro*. Arte e Letra,

Curitiba, 2006.

McAULEY, Gay. *Space in Performance*: Making Meaning in the Theatre. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MICTHELL, W.J.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* University of Chicago Press, Chicago, 1995.

MITSCHERLICH, Alexander & Margarete: *Die Unfähigkeit zu Trauern: Grundlagen kollektiven Verhalten*. Piper Taschenbuch, 2007.

MULLER, Adalberto: *Linhas imaginárias: poesia, mídia e cinema*. Editora Sulina, 2012.

MULLER, Jürgen: *Intermedialität und Medienhistoriographie*. Wilhelm Fink, München, 2008.

MULLER, Heiner. *Die Stücke 4*. Suhrkamp Verlag, , Frankfurt, 2004.

_. *Teatro de Heiner Müller*. Hucitec, São Paulo, 1987

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2006.

NANCY, Jean-Luc: *The muses*. Stanford University Press, 1997.

NELMES, Jill (Org.): *Analysing the screenplay*. Routledge, London 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. O caso Wagner: um problema para músicos. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

NORMAN, Marc. *What Happens Next*: A History of American Screenwriting. New York: Harmony Books, 2007.

PAECH, Joachim: *Literatur und film*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 1997.

_____: *Warum Medien?*. UKV, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz, 2007.

_____: *Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film*, in *Schrift und Bild im Film*, ed. Hans-Edwin Friedrich and Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, 2002.

PANTENBURG, Volker: *Ränder des Kinos*. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August Verlag, Berlin, 2010.

PARENTE, André: *Narrativa e modernidade*. Papirus, Campinas, 2000.

PARRY, Christoph. *Peter Handke's Landscapes of Discourse*: An Exploration of Narrative and Cultural Space. London: Ariadne Pr, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo: *O empirismo Hereje*. Record, 2008.

_____: *Poesie*. Garzanti, Milano, 2001.

PASTERNAK, Boris IN: CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo & SCHNEIDERMAN, Boris: *Poesia russa moderna*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac: *Paisagens críticas. Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. SENAC, São Paulo, 2010.

PEKTOR, Katharina & FELLINGER, Raimund: *Peter Handke Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2012.

PELO, RIIKKA: *Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer–director relationship* IN: *Journal of*

Screenwriting, 2010, Volume 1, Issue 1, Pages: 113 – 129.

PERCY, Walker: *Theo moviegoer*. Vintage International, 1998.

PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Fayard, Paris, 2010.

_: *Un homme qui dort*. Paris, Denoel, 1975.

PERLOFF, Marjorie: *Wittgenstein's Ladder*: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary. London: The University of Chicago Press, 1996.

PEUCKER, Brigitte: *The material image:Art and the real in film (Cultural memory in the present)*. Stanford University Press, San Francisco, 2006.

PHILLIPS, Gene D. : *Fiction, film and F. Scott Fitzgerald*. Loyola University Press, 1986.

POLT-HEINZL, Evelyn: *Alle sind im Recht* IN:KASTGEBER, Klaus & PEKTHOR, Katharina (ORGs.): *Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater*. Jung und Jung Verlag, 2012.

PRICE, Steve: *A history of the screenplay*. Palgrave Macmillan, London, 2013.

_: *The screenplay: authorship, theory and criticism*. Palgrave Macmillan, London, 2010.

RANCIERE, Jacques: *L'espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers*. Mussée des Beaux Artes, Nantes, 2005.

RENTSCHLER, Eric (Org.): *The films of G. W. Pabst*. Rutgers University Press, 1990.

ROBBE-GRILLET, Alina: *Pour un nouveau roman*. Les éditions de Minuit, Paris, 1963.

_: *Glissements progressifs du plaisir. Ciné-roman*. Les éditions de Minuit, Paris, 1974.

RODOWICK, D. N. : *The virtual life of film*. Harvard University Press, 2007.

SAGER EIDT, Laura: *Writing and filming the painting*: *Ekphrasis in literature and film*. Rodopi, Amsterdam, 2008.

SARGENT, Epes Winthrop. *The technique of the photoplay*. The moving picture world, New York, 1913.

SAYAD, Cecília. *O jogo da reinvenção*: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema. Rio de Janeiro: Alameda editorial, 2008.

SCHATZ, Thomas. *The genius of the system*. University of Minnesota Press, London, 2010.

SCECHNER, Richard: O que é performance? Revista O percervejo. Número 12.

SHAVIRO, Steven. Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics. London: The MIT Press, 2009.

SCHRAMM, Samantha: *Land Art: Ortskonzepte und mediale Vermittlung*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2014.

SCHULDBERG, Budd. *Os desencantados*. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

SEBALD, W. G: *Guerra aérea e literatura*. Companhia das Letras, 2011.

_____. *Anéis de saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____.*Logis in einem Landhaus*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004

_____. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Campo santo*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006.

_____. *Unheimliche Heimat*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.

_____. *Die Beschreibung des Unglücks*: Zur osterreischisch Literatur von Stiffer bis Handke. Viena: Residenz Verlag, 1985.

SEGER, Linda. *Advanced screenwriting*. Silman-James Press, Los Angeles, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_. Introdução/Intradução**:** *mimesis*, tradução enárgea e tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, E. G. *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SHEPARD, Sam: *Motle chronicles*. City Lights Book, San Francisco, 1982.

SONTAG, Susan: *Styles of radical will*. Penguin modern classics, 2013.

STAM, Robert: *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishing, 2000.

__: *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Editora da UFMG, Belo Horizonte, 2008.

STEIN, Gertrud. *Selected Writings of Gertrud Stein*. New York: Vintage Books, 1990.

STRAUSS, Botho. *A dedicatória*. Editora Globo, Rio de Janeiro, 1987

_. *Schändung. Die eine und die andere. Zwei Theaterstücke*. Carl Hanser Verlags, München, 2008.

STRUCK, Lothar: *Der Geruch der Filme: Peter Handke und das Kino*. Mirabilis Verlag, 2013.

SZONDI, Peter; *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_: *Benjamins Städtebilder*. IN: *Schriften. Band II*. Suhrkamp, Frankfurt, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas.* Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_: *Paisagem com grão de areia*. Tradução Júlio Sousa Gomes. Relógio d'água, Lisboa, 1998.

TRANSTROMER, Tomas. *New collected poems*. London: Bloodaxe Books, 1997.

TRUFFAUT, François: *Hitchcock / Truffaut: entrevistas*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

TURING, A. M. Computing machine and inteligence. IN: MIND: 433 – 460, 1950.

VIRILIO, Paul. Guerra e cinema. Boitempo, São Paulo, 2005.

WAGNER, Karl. *Weiter im Blues*. *Studien und Texte zu Peter Handke*. Weidle Verlag, Bonn 2010.

WALSER, Robert: *Der Spaziergang: Prosastücke und Kleine Prosa*. Suhrkamp. 1987 – 2000.

WEBB, Ruth: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rethorical Theory and Practice*. Ashgate, London, 2009.

WEISS, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands*. Suhrkamp, Frankkfurt, 2005.

_: *Peter Weiss im Gesprach*. Suhrkamp, Berlin, 1986.

__: *Der Schatten des Körpers des Kutschers.* Suhrkamp, Frankkfurt, 1964.

WEITZ, Eric: *Weimar Germany: promise and tragedy*. Princeton University Press, 2007.

WENDERS, Wim: *Der Himmel über Berlin.* Frankfurt: Suhrkamp, 1990.

__: *On film: essays and conversations*. London: Faber and Faber, 2001.

WHITEHEAD, Alfred North. Process and Reality. New York: Free Press, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, [1991] 2010.

_____. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: The Hogarth Press, 1997.

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

ZIELENSKI, Siegfried: *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means (Electronic Culture: History, Theory, and Practice)*. The MIT Press, 2008.

ZUMTHOR, Paul: *Performance, recepção e leitura*. Cosac Naify, São Paulo, 2007.

ZSUFFA: *Béla Balázs: the mand and the artist*. University of California Press, 1987.

BIBLIOGRAFIA PETER HANDKE:

Traduções em português e inglês:

HANDKE, Peter:*A tarde de um escritor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *História de uma infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A ausência*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *O medo do goleiro diante do pênalti*. São Paulo: Brasiliense, 1988

_____. *A hora da sensação verdadeira*. Difel, Lisboa, 1988.

_____. *A repetição*. Rocco, Rio de Janeiro, 1988.

_____. *Breve carta para um longo adeus*, Brasiliense, São Paulo, 1985.

_____. *Kaspar and Other Plays*. New York: Hill and Wang, 2000.

_____. *Slow Homecoming. New York: Collier Books; Macmillan Publishing Company, 1985.*

Originais em alemão:

HANDKE, Peter & OBERENDER, Thomas: *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Spectaculum, 2014.

HANDKE, Peter. *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Spiegel Verlag, Edition 38, 2007.

_____. *Mein Jahr in der Niemandsbucht: ein Märchen aus den neuen Zeit* . Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2007.

_____.*Die Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

_____.*Mündliches und Schriftliches: zu Büchern, Bilder und Filmen 1999 – 2002*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

_____.*Versuch über die Müdigkeit. Versuch über die Jukebox. Versuch über den geglückten Tag*. Suhrkamp, 2001.

_____.*Über die Dörfer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

_____.*Die Wiederholung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

_____.*Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

_____. *Zurustung fur die Unsterblichkeit*. Ein Konigsdrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

_____.*Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

_____.*Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

_____.*Die Abwesenheit*. Ein Märchen. Frankfurt am Main: 1987.

_____.*Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

_____.*Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

_____.*Kindergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

_____. *Linkshändige Frau: Erzahlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

_____. *Das Gewicht der Welt. Ein Journal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

_____. *Falsche Bewegung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1976.*

_____. *Peter Handke*: Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

_____. *Chronik der laufenden Ereignisse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

_____. *Wind und Meer*: Vier Horspiele. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

_____. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

– **FILMOGRAFIA PETER HANDKE**

A AUSENCIA. Direção: Peter Handke. 1992.

DAS Mal des Todes. Direção: Peter Handke. 1985.

A MULHER canhota. Direção: Peter Handke. 1978.

CHRONIK der laufenden Ereignisse. Direção: Peter Handke. 1971.

Roteiros e colaboração com Wim Wenders:

O MEDO do goleiro diante do pênalti. Direção: Wim Wenders. 1972.

MOVIMENTO em falso. Direção: Wim Wenders. 1975.

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. 1987.

– **FILMOGRAFIA WIM WENDERS**

ALABAMA: 2000 Light Years from Home. Direção: Wim Wenders. 1969

SUMMER in the city. Direção: Wim Wenders. 1970.

O MEDO do goleiro diante do pênalti. Direção: Wim Wenders. 1972.

ALICE nas cidades. Direção: Wim Wenders. 1974.

MOVIMENTO em falso. Direção: Wim Wenders. 1975.

NO DECURSO do tempo. Direção: Wim Wenders. 1976.

O AMIGO americano. Direção Wim Wenders. 1977.

UM FILME para Nick – lighting over the water. Direção: Wim Wenders. 1980.

O ESTADO das coisas. Direção Wim Wenders. 1982.

QUARTO 666. Direção: Wim Wenders. 1983.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. 1984.

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. 1987.

ATE O fim do mundo. Direção Wim Wenders. 1991.

O CEU de Lisboa. Direção Wim Wenders. 1994.

BUENA Vista social club. Direção Wim wenders. 1999.

CATHEDRALS of Culture. Direção Wim Wenders. 2014.

– **FILMOGRAFIA**

A CAIXA de Pandora. Direção: G. W. Pabst. 1918

ACCATTONE. Direção: Pier Paolo Pasolini. 1961.

ADAPTAÇAO. Direção: Spike Jonze. 2002.

ALABAMA: 2000 Light Years from Home. Direção: Wim Wenders. 1969.

ALICE nas cidades. Direção: Wim Wenders. 1974.

A MULHER canhota. Direção: Peter Handke. 1978.

A AUSENCIA. Direção: Peter Handke. 1992.

ALEMANHA ano zero. Direção: Roberto Rosellini. 1947.

ALUCINAÇAO. Direção: Peter Weiss. 1952.

ANTIGONA. Direção Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. 1992.

A AVENTURA. Direção: Michelangelo Antonioni. 1960.

A LETTER to Uncle Boomee. Direção: Apichatpong Weerasethakul. 2009

A MORTE de Empédocles. Direção Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. 1986.

A NOIVA estava de preto. Direção: François Truffaut. 1968.

A OPERA dos três vinténs. Direção: G. W. Pabst. 1931.

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. 1987.

A RICOTA. Direção: Pier Paolo Pasolini. 1963.

A SOCIEDADE do espetáculo. Direção: Guy Debord. 1973.

ATE O fim do mundo. Direção Wim Wenders. 1991.

BADLANDS. Direção: Terrencie Malick. 1973.

BALLET mécanique. Direção: Fernand Léger. 1924.

BELL'ANTONIO. Direção: Gianni Puccini. Mauro Bolognini. 1960.

BERLIM, Sinfonia de uma metrópole. Direção: Walter Rutmann. 1927.

BONNIE e Clyde. Direção: Arthur Penn. 1967.

BUENA Vista social club. Direção Wim wenders. 1999.

CASTING a glance. Direção: James Benning. 2007.

CIDADAO Kane. Direção: Orson Welles. 1941.

CÉZANNE dialogue avec Joachim Gasquet.

Direção: Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. 1989.

CATHEDRALS of Culture. Direção Wim Wenders. 2014.

CHOCOLAT. Direção: Claire Denis. 1988.

CRONICAS de um verão. Direção: Edgard Morin e Jean Rouch. 1961.

CHRONIK der laufenden Ereignisse. Direção: Peter Handke. 1971.

CONTOS de Cantebury. Direção: Pier Paolo Pasolini. 1972.

DAS Mal des Todes. Direção: Peter Handke. 1985.

DESPERTAR. Direção: Peter Weiss. 1952.

DEUTHSCLAND im Herbst. Direção: Alexander Kluge. 1978.

EASY rider. Direção: Dennis Hopper. 1969.

EM Nome da lei. Direção: Peter Weiss. 1957.

ENTR' Acte. Direção: René Clair. 1924.

FATA MORGANA. Direção: Werner Herzog. 1971.

FILM. Direção: Alan Schneider e Jean Genet. 1965.

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. 1982.

FREUNDLOSE Gasse. Direção: G. W. Pabst. 1925.

HANGMEN also die. Direção: Fritz Lang. 1943

HITLER, ein Film aus Deutschland. Direção: Hans Jürgen Syberberg. 1977.

HIROSCHIMA mon amour. Direção: Alains Resnais. 1959.

INDIA Song. Direção: Margueritte Duras. 1975.

LA SOUFIRERE: Warten auf eine unasweichliche Katastrophe. Werner Herzog. 1977.

LA FEMME du Ganges. Margueritte Duras. 1974.

LE Camion. Direção: Marguerite Duras. 1977.

LIBERAÇAO. Direção: Peter Weiss. 1952.

L'IMMORTELLE. Direção: Alain Robbe-Grillet. 1963.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. 1931.

LUDWIG, Requiem für eine jungfraulichen König. Hans-Jürgen Syberberg. 1972.

MAMA Roma. Direção: Pier Paolo Pasolini. 1962.

KULHE Wamp. Direção: Slatan Dudow. 1932.

MOISES e Aron. Direção: Jean Marie Straub e Daniele Huillet. 1975.

MORANGOS silvestres. Direção: Ingmar Bergman.1957.

MOVIMENTO em falso. Direção: Wim Wenders. 1975.

NATHALIE Granger. Direção: Margueritte Duras, 1972.

NO DECURSO do tempo. Direção: Wim Wenders. 1976.

NO QUARTO de Vanda. Direção: Pedro Costa. 2000.

NOITES de Cabíria. Direção: Federico Fellini. 1957.

O AMIGO americano. Direção Wim Wenders. 1977.

O AMOR segundo B. Schianberg. Direção: Beto Brant. 2009.

O ANO passado em Marienbad. Direção Alain Resnais. 1961.

O CEU de Lisboa. Direção Wim Wenders. 1994.

O ESTADO das coisas. Direção Wim Wenders. 1982.

O HOMEM-URSO. Direção: Werner Herzog. 2005.

O MEDO do goleiro diante do pênalti. Direção: Wim Wenders. 1972.

O TERCEIRO homem. Direção: Carol Reed. 1949.

O TAMBOR. Direção Volker Scholondorf. 1979.

ONDE jaz o teu sorriso. Direção: Pedro Costa. 2000.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. 1984.

PINA. Direção: Wim Wenders. 2011.

PORTRAIT Vídeos. Direção: Robert Wilson. 2011.

PROCURANDO Locação na Palestina para *O evangelho segundo S. Mateus*.

Direção: Pier Paolo Pasolini. 1965.

PSYCHO. Direção: Gus Van Sant. 1998.

SER ou não ser. Direção: Ernst Lubitsch. 1942.

SERIOUS GAMES IV: Imersion. Direção: Harun Farocki. 2009 – 2010.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. 1985.

SPIRAL Jetty. Direção: Robert Smtihson. 1970.

STILL life. Direção: Jia Zhang-Kee. 2007.

SUMMER in the city. Direção: Wim Wenders. 1970.

SUNSET Boulevard. Direção: Billy Wilder. 1950.

THE LAST Tycoon. Direção: Elia Kazan. 1976

TWO Rode together. Direção: John Ford. 1961.

QUARTO 666. Direção: Wim Wenders. 1983.

TAO longe tão perto. Direção: Wim Wenders. 1993.

TEMPO de viagem. Direção: Andrei Tarkovski. 1979.

TEN Lakes. Direção: James Benning. 2004.

TEN Skies. Direção: James Benning. 2004.

THEODOR Hierneis oder Wie man ehem. Hofkoch wird. Hans-Jürgen Syberberg. 1973.

THE IRON Horse. Direção: John Ford. 1924

THE SPIRAL Jetty. Direção: Robert Smithson. 1970.

TOKYO-Ga. Direção: Wim Wenders.1985.

TRANSEUROPAEXPRESS. Direção: Alain Robbe-Grillet. 1967.

TRÁS-os-montes. Direção: Antonio Reis. 1976.

TRES Lps americanos. Direção: Wim Wenders e Peter Handke. 1970.

TWENTY Cigarretes. Direção: James Benning. 2011.

UM FILME para Nick – lighting over the water. Direção: Wim Wenders. 1980.

UN HOMME qui dort. Direção Georges Pérec e Bernard Queysanne. 1974.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnuoz e Marcelo Gomes. 2010.

VOR einem der Auzog: Wim Wenders frühere Jahre. Direção: Marcel Wehn. 2007.

YOU only live once. Direção: Fritz Lang. 1937.

YOUNG MR. Lincoln. Direção: John Ford.1939.

WESTFRONT, 1918. Direção: G.W. Pabst. 1930.

WHITE MATERIAL. Direção: Claire Denis. 2009.

ANEXO I: LISTA DE ARQUIVOS CONSULTADOS

Arquivo 01:

Roteiro *Der Himmel über Berlin* (Asas do Desejo), primeiro tratamento, de Wim Wenders

Local de consulta e pesquisa: Deutsche Kinemathek, Potsdamer Platz, Berlin.

Arquivo 02:

Roteiro *Langsame Heimkehr* (Lento Retorno), de Wim Wenders

Local de consulta e pesquisa: Deutsche Kinemathek, Potsdamer Platz, Berlin.

Arquivo 03:

Manuscrito de Peter Handke: *Homer-Szene* para o filme *Asas do Desejo*.

Local de consulta e pesquisa: Deutsches Literaturarchiv Marbach.

Arquivo 04:

Roteiro *Linkshändige Frau* (*A mulher canhota*), *de* Peter Handke.

Local de consulta e pesquisa: Literaturarchiv, Österreischische Nationalbibliothek.

Arquivo 05:

Roteiro de *Kali* , de Peter Handke.

Local de consulta e pesquisa: Literaturarchiv, Österreischische Nationalbibliothek.

Arquivo 06:

Correspondência entre W. G. Sebald e Peter Handke.

Local de consulta e pesquisa: Deutsches Literaturarchiv Marbach.

Arquivo 07:

Correspondência entre Wim Wenders e Peter Handke.

Local de consulta e pesquisa: Literaturarchiv, Österreischische Nationalbibliothek

ANEXO II: LISTA DE FILMES PARA CONSULTA / POR CAPÍTULOS

CAPITULO 01

A OPERA dos três vinténs. Direção: G. W. Pabst. 1931.

Link:https://www.youtube.com/watch?v=eUgkrlL8GkE

KULHE Wamp. Direção: Slatan Dudow. 1932.

Link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLAA3352694E2A827F

HANGMEN also die. Direção: Fritz Lang. 1943

Link: https://www.youtube.com/watch?v=Ux6nvxUPXLA

THE LAST Tycoon. Direção: Elia Kazan. 1976.

Arquivo no Pen Drive.

CAPITULO 02

Samuel Beckett:

FILM, Alain Schneiderman e Jean Genet. 1961

Link: http://www.apieceofmonologue.com/2010/06/alan-schneider-samuel-beckett-film.html

Peter Weiss:

ALUCINAÇAO. Direção: Peter Weiss. 1952.

Link:https://www.youtube.com/watch?v=MKWkZtq7f3Y

Georges Pérec:

UN HOMME qui dort. Direção Georges Pérec e Bernard Queysanne. 1974.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=3TNurvWW4_0/

Marguerite Duras:

INDIA Song. Direção: Margueritte Duras. 1975.
Arquivo no pend drive.

LA FEMME du Ganges. Margueritte Duras. 1974.
Arquivo no pend drive.

NATHALIE Granger. Direção: Margueritte Duras, 1972.
Arquivo no pend drive.

Pier Paolo Pasolini:

PROCURANDO Locação na Palestina para *O evangelho segundo S. Mateus.*

Direção: Pier Paolo Pasolini. 1965.
Links: http://ubu.com/film/pasolini_palestine.html

Alain Robbe-Grillet:

TRANSEUROPAEXPRESS. Direção: Alain Robbe-Grillet. 1967.
Arquivo no Pen Drive

L'IMMORTELLE. Direção: Alain Robbe-Grillet. 1963.
Arquivo no Pen Drive

CAPITULO 03:

CHRONIK der laufenden Ereignisse. Direção: Peter Handke. 1971.
Arquivo no pen drive ou Dvd.

O MEDO do goleiro diante do pênalti. Direção: Wim Wenders. 1972.
Arquivo no pen drive.

A MULHER canhota. Direção: Peter Handke. 1978.

Arquivo no pen drive ou Dvd.

DAS Mal des Todes. Direção: Peter Handke. 1985.
Link (primeira parte):https://www.youtube.com/watch?v=9QyCWJa1tYY.
Obs: O filme está dividido em seis partes no youtube. Em alemão e sem legendas.

CAPITULO 04:

ALABAMA: 2000 Light Years from Home. Direção: Wim Wenders. 1969.
Link: http://vimeo.com/85610715

SUMMER in the city. Direção: Wim Wenders. 1970.

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. 1986
Link: http://vimeo.com/13207279

QUARTO 666. Direção: Wim Wenders. 1983.
Link: http://vimeo.com/16992326

CAPITULO 05:

YOUNG MR. Lincoln. Direção: John Ford.1939.
Arquivo no pen drive ou Dvd.

ALICE nas cidades. Direção: Wim Wenders. 1974.
Link: https://www.youtube.com/watch?v=Ux6nvxUPXLA

LA SOUFIRERE: Warten auf eine unasweichliche Katastrophe. Werner Herzog. 1977.
Link: https://www.youtube.com/watch?v=Ux6nvxUPXLA

LUDWIG, Requiem für eine jungfraulichen König. Hans-Jürgen Syberberg. 1972.

HITLER, ein Film aus Deutschland. Direção: Hans Jürgen Syberberg. 1977.

A AUSENCIA. Direção: Peter Handke. 1992.
Arquivo no pen drive ou Dvd.

CAPITULO 06:

SPIRAL Jetty. Direção: Robert Smtihson. 1970.
Link https://www.youtube.com/watch?v=VW0d6JtKkmc

CASTING a glance. Direção: James Benning. 2007.
Arquivo no pen drive ou Dvd.