

CINEMA E FOTOGRAFIA EM *SHORT MOVIES*, DE GONÇALO M. TAVARES

TELMA MACIEL DA SILVA*

RESUMO: O intuito deste artigo é discutir a presença da interdiscursividade em um livro do escritor português Gonçalo M. Tavares. *Short movies*, publicado em 2011, é composto por uma série de textos curtos, cujos narradores simulam práticas consagradas à fotografia e ao cinema. Dessa forma, buscaremos discutir os efeitos de sentido criados no texto literário por meio da incorporação de elementos técnicos das artes visuais, em especial o texto roteirizado.

PALAVRAS-CHAVE: Interdiscursividade; Literatura Portuguesa; Roteiro cinematográfico.

FILM AND PHOTOGRAPHY IN *SHORT MOVIES* BY GONÇALO M. TAVARES

ABSTRACT: This article discusses the presence of intertextuality and interdiscursivity in a book by the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares. *Short movies*, published in 2011, consists of a series of short texts, whose narrators simulate enshrined practices to photography and cinema. Thus, it seeks to discuss the effects of sense created in the literary text, through the incorporation of technical elements of visual arts.

KEYWORDS: Interdiscursivity; Portuguese Literature; Script.

*Professora de Teoria Literária e Literatura Portuguesa do departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL. Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/ Assis), área de Literatura e Vida Social, possui graduação em Letras pela mesma Universidade. Concluiu estágio de Pós-doutorado pelo Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP.

INTRODUÇÃO

Uma das marcas mais acentuadas da produção de Gonçalo M. Tavares é o diálogo que ele estabelece com obras de escritores consagrados. Ao longo de menos de vinte anos, o autor publicou uma vasta gama de textos cuja tônica é a releitura. Nesses textos, ele estabelece uma relação que não é nem de subserviência nem de negação ao cânone. Além de inúmeras referências literárias e filosóficas que sua obra oferece, vários também são os gêneros eleitos por Tavares. Autor de romances, de livros de poesias, de contos, de uma série de outras publicações em que os gêneros do discurso estão embaralhados, Gonçalo dificulta uma única classificação para seu estilo.

Um exemplo disso é *Uma viagem à Índia*, que se relaciona diretamente com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. No entanto, na obra de Tavares, cuja história se passa em 2003, o protagonista que refaz o percurso dos navegadores portugueses é um indivíduo comum, e não o herói. Por seu caráter essencialmente híbrido, o livro foi classificado pelo crítico Eduardo Lourenço como “antipoema e hiper-poema” (In TAVARES, 2010, p. 09). O diálogo tem sido a tônica da produção de Gonçalo M. Tavares, seja por meio de referências diretas, como no caso da série *O bairro*, em que cada um dos volumes traz o nome de um escritor; seja a partir da retomada de dados formais, nos quais o pano de fundo são aspectos constitutivos do gênero em si.

Este trabalho apresenta, portanto, uma análise do livro *Short Movies*, publicado pela Editora Caminho, em 2011. Com narrativas curtas, sem ligação aparente entre si, novamente o autor investe no diálogo como base para a sua ficção. Contudo, aqui, o diálogo proposto é com o cinema; não apenas com textos e/ou roteiros cinematográficos específicos, mas principalmente com a própria técnica narrativa.

Mikhail Bakhtin foi um dos precursores da discussão acerca do dialogismo na literatura. Em seus estudos sobre o romance, o crítico russo discute a dimensão dialógica como algo intrínseco ao processo de comunicação humana e busca mostrar como esse aspecto é base para a constituição do romance enquanto gênero:

E assim são todas as imagens romanescas fundamentais; representações dialogizadas interiormente – das linguagens de outros, dos estilos, das concepções de mundo (inseparáveis de uma encarnação concreta, linguística e estilística) (BAKHTIN, 1998 p. 367-8).

A partir do estudo da obra de Bakhtin, Julia Kristeva cunhou o termo intertextualidade, cuja ideia central e incontornável é de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005 p. 68). Desde o seu surgimento no final dos anos sessenta, o termo intertextualidade passou por um processo de banalização e por certo desgaste. Qual a dimensão possível da análise poética diante de uma definição generalizante como essa? Alguns críticos, como Gérard Genette, autor de *Palimpsests*, vão buscar distinções que possam enquadrar o termo em uma perspectiva mais restrita, voltada para o enunciado literário. Tiphaine Samoyault (2008), em seu livro *A intertextualidade*, faz um panorama das discussões teóricas que visam definir a questão do intertexto e suas

especificidades, do ponto de vista linguístico e do ponto de vista literário.

Nesse sentido, como o ponto principal da análise aqui proposta é o diálogo que Gonçalo M. Tavares promove com o cinema e com a fotografia enquanto gêneros, trabalharemos o conceito de interdiscursividade¹, visto que para que haja intertexto é necessária a presença efetiva de um texto no outro. José Luiz Fiorin aborda a questão: “Ela [a intertextualidade] é o processo da relação dialógica não somente entre duas ‘posturas de sentido’, mas também entre duas materialidades linguísticas” (FIORIN, 2010 p. 184). E mais adiante, o autor complementa:

[...] nem tudo o que diz respeito a estilo será domínio da intertextualidade. O estilo, sendo um fato do funcionamento real da linguagem, constitui-se dialogicamente. Nesse caso, não se encontra num texto, a materialidade linguístico-textual de dois estilos. Temos, então, um fato de interdiscursividade e não de intertextualidade, pois é da ordem do dialogismo constitutivo (FIORIN, 2010 p. 187).

Laurent Jenny, em seu célebre artigo publicado na revista *Poétique* sob o título de “A estratégia da forma” chega a falar em “um caso particular de intertextualidade” (Jenny 1979, p. 20) para designar a relação estabelecida entre gêneros diferentes, porém em dado momento afirma: “O termo ‘intertextualidade’ seria, aliás, pouco adequado, uma vez que a relação se estabeleceria entre dois sistemas significantes ‘abertos’, não entre dois textos” (FIORIN, 2010 p. 187). Há certa oscilação do autor em usar a palavra intertextualidade para todos os casos de dialogismo, mas em vários trechos de seu artigo em que ele discute a presença de um gênero no outro, o termo aparece.

Desde que é movida por um certo autotelismo, estético por exemplo, como em certas narrativas surrealistas (*Poisson soluble*, de Breton), a intertextualidade submete a uma rude prova as molduras narrativas que lhe servem de álibi. O desabrochar das formas e das escritas abusa da sua importância, a narrativa passa a segundo plano, cai em farrapos, ou – situação ainda mais humilhante – só é mantida a título de sinal estilístico, dotado de valor poético, mas esvaziado de funcionalidade (JENNY, 1979 p. 27).

Dessa forma, a análise de *Short Movies* será voltada para a interdiscursividade como caráter essencial para a sua constituição enquanto texto poético. As questões que se colocam é: em que medida a utilização, no texto escrito, de determinadas técnicas consagradas à fotografia e ao cinema promove uma desautomatização das linguagens em diálogo? Quando entramos em contato com um texto que expõe a parcialidade de seu narrador e, ao mesmo tempo, a parcialidade da câmara² (fotográfica ou de filmagem), isso nos obriga a olhar de modo diferente para todos os gêneros envolvidos?

Em *O cinema*, André Bazin trata da função narrativa da câmara, que seria a responsável

1 Trabalharemos aqui com noções de Interdiscursividade/intertextualidade a partir das discussões acerca dos conceitos de dialogismo bakhtiniano, tendo como base os estudos de Laurent Jenny, Gérard Genette e José Luiz Fiorin. O conceito de intertextualidade aparece como base para as discussões acerca da interdiscursividade, visto que abordaremos o diálogo entre técnicas narrativas diferentes e, portanto, não entre textos e autores específicos.

2 Optamos aqui por utilizar a palavra em Português de Portugal, para manter uma uniformização com a escrita de Gonçalo M. Tavares. A palavra “câmera”, na versão brasileira, aparece apenas em citação.

por guiar o espectador. O que Gonçalo M. Tavares faz em *Short Movies* é justamente inverter esse processo: transforma o narrador de seus textos em uma câmara, propondo aberturas e fechamentos das cenas e, assim, mantendo o controle sobre o leitor, brincando com o foco e com a visão parcial da realidade que lhes é oferecida. A proposta deste trabalho é, portanto, analisar em que medida os narradores dos dois suportes – texto e cinema – se fundem e quais os efeitos isso pode provocar na leitura que fazemos dos gêneros.

Short-Movies traz sessenta e nove histórias curtas, variando entre uma e duas páginas, no máximo, sendo algumas delas apenas de um parágrafo. A temática é bastante variada, mas a abordagem segue um mesmo padrão. O narrador não só adota uma perspectiva, como faz questão de deixar clara qual é essa perspectiva. Ele ilumina o cenário para escurecê-lo logo em seguida e assim sucessivamente, deixando o leitor com a eterna sensação do fragmento. As histórias são contadas por meio de flashes, como se cada texto curto fosse composto por uma unidade narrativa ainda menor.

Em várias dessas narrativas, a cada frase temos um momento estático, como numa fotografia, e somente com o auxílio do espectador a cena é animada. Esse processo exige certa impessoalidade do narrador que apresenta as cenas como se elas se fossem construídas construíssem junto com o olhar do leitor. Dessa forma, é constante a presença de verbos relacionados ao campo semântico da visão conjugados na primeira pessoa do plural: “vemos”, “julgamos ver”, “olhamos”, “assistimos” etc. Nesses casos, o olho exerce a função da própria câmara:

Mas, de repente, quando o **nosso olhar** avança um pouco para o lado, **vemos** uma brecha súbita no tapete que cobre a parede e **o que vemos** nessa brecha é a parede, ela mesma, um muro arcaico que, logo a seguir, é interrompido de novo pelo tapete, com essa cor avermelhada e símbolos religiosos (TAVARES, 2011, p. 57 - grifos nossos).

Se nesse trecho, o leitor é fundido ao narrador, há outros em que este denuncia a sua perspectiva parcial, deixando claro que a focalização se dá apenas a partir de seu próprio ponto de vista: “Um homem faz asas de anjo ou de avioneta – uma mistura ou pelo menos assim parece, ao longe (**é isso que eu vejo**)”. (TAVARES, 2011, p. 67 - grifos nossos) Para tentar entender o modo como os narradores de *Short Movies* operam, jogando com as técnicas narrativas tradicionais e com as técnicas da roteirização cinematográficas, antes de nos voltarmos completamente para os textos tavianos, faremos uma breve retomada da noção de perspectiva a partir da câmara, no que diz respeito tanto à fotografia quanto ao cinema.

A OBJETIVA

Inventada na primeira metade do século XIX, mas fruto de estudos que vinham pelo menos desde o século XVI, a câmara fotográfica transformaria o modo como lidamos com a representação de imagens. Antes dela, a representação pictórica só era possível a partir da mediação de um indivíduo, o pintor. Claro está que com a fotografia a mediação ainda existe, visto que é necessário alguém para operar a máquina, mas essa pretensa objetividade foi marca da fotografia durante muito tempo:

O homem não mais satisfeito com a representação do pintor, agora queria o olhar objetivo da lente fotográfica. A utilização da máquina como mediadora desta tarefa marcou o aparecimento da fotografia e favoreceu a realização de seu propósito, uma vez que, na sociedade capitalista do século XIX, a máquina era sinônimo de imparcialidade e de precisão científica (CAPAVERDE, 2004 p.42).

A ideia de objetividade da câmara fotográfica foi durante muito tempo uma verdade. Enquanto sobre o pintor pesava a acusação da subjetividade, sobre a máquina pairava a ideia da imagem fiel. Ao longo do século XX, a concepção foi sendo alterada, é verdade, mas ela paira ainda no imaginário popular. O bordão de que “contra imagens não há argumento” é, talvez, um exemplo significativo disso. De qualquer maneira, é inegável que a mediação feita pela câmara altera significativamente o modo de representação.

No livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag faz uma discussão aprofundada sobre o impacto, a utilização política e a banalização das imagens fotográficas capturadas em regiões de conflito. A autora aponta para o equívoco recorrente, desde a invenção da câmara, sobre a ideia de objetividade. Como exemplo, Sontag comenta um texto de Virginia Woolf publicado cerca de cem anos depois do surgimento da máquina fotográfica, em que a escritora inglesa afirma que determinadas fotos de guerra “não são um argumento; são simplesmente a crua constatação de um fato, dirigida ao olho” (WOOLF apud SONTAG, 2003, p26). Susan Sontag, na contramão dessa afirmativa, busca mostrar como há espaço para a parcialidade, na medida em que a imagem nada mais é do que um quadro recortado e, portanto, também parcial.

A autora trata da dependência que, muitas vezes, a fotografia tem da palavra para a sua inteligibilidade. Ela lembra as fotos de guerra e de catástrofes cujas legendas são utilizadas para comover ou insuflar desejos de vingança, mas não apenas isso: as legendas são essenciais para a identificação do momento captado, podendo ser objeto de manipulação e de readaptação da memória. Como sabemos de que lado da guerra estão estes mortos que nos são mostrados na imagem? Para Sontag, “seja a foto entendida como um objeto ou como a obra de um artífice experiente, seu significado – e a reação do expectador – depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras (SONTAG 2003, p 28).

Roland Barthes, preocupado com a questão ontológica da fotografia, em seu livro *A câmara clara*, fala sobre a

enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia. Os livros que tratam dela, aliás muito menos numerosos que os relativos a qualquer outra arte, padecem dessa dificuldade. Uns são técnicos; para “ver” o significativo fotográfico são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia estes são obrigados a acomodar a vista muito longe (BARTHES, 1984, p. 16-17).

Mais do que a discussão ontológica proposta por Barthes, o que nos interessa nesse excerto é o jogo que ele faz com um aspecto técnico. Ao tratar daquilo que considera como um defeito nos estudos acerca da fotografia, ele aponta a questão do foco dado pelas duas linhas

teóricas. A aproximação excessiva impede de ver o todo, do mesmo modo, o distanciamento dificulta a apreensão dos detalhes.

O trecho traz a questão do foco, elemento essencial para a fotografia, especialmente se pensarmos o quanto a técnica foi sendo aprimorada no último século, a ponto de hoje ser possível focalizar objetos e pessoas a uma grande distância, dependendo da tecnologia da máquina. A discussão, contudo, aponta para um elemento subjacente, a parcialidade do olhar: a dificuldade de apreensão do todo de que padece a fotografia é a dificuldade própria do olhar.

Essa dificuldade de foco já foi incorporada pela literatura. Diversos ficcionistas assimilaram em suas obras a parcialidade do olhar, o que produziu, nas fases mais radicais, narradores quase ininteligíveis. Não nos interessa fazer uma discussão aprofundada sobre foco narrativo, mas é importante passar por ela antes de entrarmos propriamente nos textos de *Short Movies*.

Segundo a classificação de Norman Friedman, há um foco narrativo denominado Câmara, que radicaliza a tentativa de eliminação do narrador. Em texto intitulado “Operadores de leitura da narrativa”, Arnaldo Franco Júnior afirma:

Tal propósito de atingir a máxima neutralidade no narrar faz, muitas vezes, com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos “soltos” que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa. É uma ilusão, no entanto, acreditar que esse foco narrativo seja de fato neutro. Basta fazer uma comparação com a fotografia ou com o cinema para percebermos que há, sempre, alguém por trás da câmera, decidindo o ângulo e selecionando o que deve ou não ser representado (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 44).

Em *Short Movies*, apesar de a narração ser feita a partir de uma câmara, a sua existência é revelada a todo momento, fazendo com que a ilusão de neutralidade seja colocada em xeque. O efeito é justamente o contrário do que foi afirmado na citação acima. Na medida em que o narrador brinca com o foco, abrindo e fechando a lente, e com isso transformando as cenas, o leitor toma consciência de que a história está sob o domínio da visão do narrador, mesmo que muitas vezes ele aparentemente desapareça.

Vejamos um exemplo:

A mesa

Na televisão, um filme antigo de Fred Astaire. Vemos o sapateado. Só os pés. A câmara afasta-se da televisão e acompanha o chão da sala à procura de pés humanos. A câmara percorre toda a sala, como se obedecesse a um sistema organizado. De uma ponta à outra, da esquerda para a direita, sempre a avançar. Vemos os pés dos diferentes móveis e reconhecemos os objectos da sala em diferentes ângulos. Não está ninguém no chão, nada – pelo menos sapatos ou pés. A câmara sobe até à altura da mesa. Vemos uma mesa onde acabaram de almoçar duas pessoas. Identificamos a sujidade, os dois pratos, os restos da comida – e fica a sensação de que alguém se zangou. Os pratos não estão no seu sítio normal. De novo, a câmara regressa à televisão. Voltamos a ver os sapatos de Fred Astaire. (Tavares, 2011 p. 105-06).

A primeira cena a que somos apresentados é a da televisão. A princípio a narrativa parece surgir de dentro do aparelho, mas logo essa impressão se desfaz: a câmara filma o que está sendo veiculado na TV, um filme de Fred Astaire, justamente no momento em que o foco recai sobre os pés do ator. O narrador faz questão de frisar a parcialidade da imagem. Sentimos, então, o movimento da câmara. Ela se volta agora para outra parte da sala, primeiro ao rés do chão, investigando a ausência de pessoas no recinto, depois passa a observar o ambiente na altura da mesa.

Nota-se que o narrador não é propriamente a câmara. Ela obedece ao comando de alguém que não sabemos quem é, mas os movimentos são coordenados, sendo eles próprios toda a ação do texto. Os verbos são quase todos colocados no presente do indicativo, apenas dois períodos trazem verbos no pretérito, o que explica a ausência das pessoas que “acabaram de almoçar” e daquela que possivelmente “se zangou”. As ações do passado são apenas suposições do narrador, uma vez que não podem ser mostradas pela câmara. A câmara mostra apenas o presente. É preciso juntar os pedaços para que tenhamos uma cena, visto que os períodos são curtos, formados, em geral, por orações coordenadas, o que é essencial para a criação do aspecto de fragmento.

No *Dicionário de narratologia*, de Ana Cristina M. Lopes e Carlos Reis, há um longo verbete em que são discutidas as relações entre cinema e literatura. Das várias questões apontadas, uma nos interessa mais de perto:

Se na narrativa literária o narrador onisciente pode expressamente anunciar uma eclipse, rapidamente elaborar um sumário, ou anunciar a focalização interna de uma personagem, na narrativa são os recursos de montagem, da escolha de planos e dos enquadramentos, que podem suscitar efeitos homólogos. Essa homologia pode, de resto, ser atestada por vezes de modo muito sugestiva: quando num romance de V. Ferreira se lê que “lentamente o casarão foi rodando com a curva da estrada, espianando-nos do alto de sua quietude lóbrega pelos cem olhos das janelas” (V. Ferreira, *Manhã submersa*, p.19), estamos perante um efeito de perspectiva (focalização interna da personagem em deslocação) que o cinema traduziria num movimento de *travelling* [...] (LOPES; REIS, 2002, p. 61).

É possível observar que os autores fazem uma distinção entre certas práticas, de modo a diferenciá-las quando são utilizadas em uma obra literária ou em uma obra cinematográfica. Contudo, no trecho de *Short Movies* citado acima, na medida em que o que vemos é mediado por uma câmara (mesmo que ilusória), há a junção dos mecanismos. A câmara toma o lugar do indivíduo e assume uma perspectiva em *travelling*, promovendo a fusão de duas técnicas distintas. As imagens parecem brotar aos nossos olhos com a mesma ilusão de neutralidade da cena cinematográfica. Há, portanto, uma flagrante relação interdiscursiva no excerto em questão.

Ainda sobre o trecho acima, vale dizer que a marca constante do presente no texto nos faz pensar na angústia de Barthes sobre o que chama de “repetição mecânica” do acontecimento por parte da fotografia: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). No texto há também uma ilusão do presente, como se ele pudesse ser congelado.

A câmara percorre o recinto, levando-nos junto com ela lentamente. Vemos – aliás, esse é o verbo utilizado – o ambiente imóvel; o único movimento que se vê, além do da própria câmara, é o do filme antigo.

Um dado importante sobre a maior parte dos narradores de *Short Movies* é a primeira pessoa do plural. Quando a câmara focaliza algo, o narrador sempre apresenta o objeto e/ou cena com o verbo “ver” na primeira pessoa do plural. Desse modo, o leitor é assimilado ao narrador. No momento em que este vê a cena, aquele também a vê. Como no cinema, o fato acontece no presente: não há a distância retrospectiva que no texto literário normalmente separa o leitor do fato/coisa narrada. Toda a cena é composta de pequenos quadros, formados por imagens estáticas. Tudo o que se vê são objetos afetados por ações acabadas.

Em artigo intitulado “O cinema da literatura: quando a página se torna tela”, André Soares Vieira trata da mistura entre narrativa literária e roteiro cinematográfico. Ao falar especificamente da obra de Marguerite Duras, o autor afirma que:

De *Hiroshima meu amor* a *O caminhão*, os roteiros de Duras aparentam-se muito mais a textos literários do que a meros protocolos técnicos de filmagem: em sua essência, podemos perceber as marcas que caracterizam o universo ficcional da autora. Além disso, o uso exaustivo do presente, a coexistência de vários planos narrativos, as frases simples, a quase ausência de subordinação e o parco emprego de modalizadores aliados à repetição, à descontinuidade e fragmentação espaço-temporal em suas obras subsequentes irão contribuir para a criação de um universo singular no cinema e na literatura (VIEIRA, 2016, p. 22).

A quebra deliberada, na obra da escritora francesa, das fronteiras que separam roteiro e narrativa romanesca ocorre por meio de algumas estratégias textuais que podemos encontrar também em *Short Movies*: marcação do tempo quase sempre no presente, planos narrativos diversos e uso extensivo das orações coordenadas são algumas das principais. Eunice Ribeiro, no artigo “Imagens, fragmentos, ligações. Sobre *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares” retoma o parentesco incontornável entre a obra em análise e a geração a que pertence M. Duras. Para a autora,

se a estratégia não é em si absolutamente original – entre outros, o *nouveau roman* francês e os chamados *cinéastes du langage* já a tinham abundantemente ensaiado (cf. SOUSA, 2003) –, é certo que Tavares a reutiliza inovadora e eficazmente no sentido de expor, escapando ao comentário moral e à literatura profilática, aquilo que em boa parte da sua obra constitui uma preocupação central: a fragilidade das relações entre os seres humanos, os mecanismos do domínio e da indiferença, as origens do medo, da dor, da loucura. Porventura isso mesmo que Hannah Arendt apelidou a *banalidade do mal* (RIBEIRO, 2015, p. 06 – grifos da autora)

No que diz respeito à “banalidade do mal” na obra de Gonçalo M. Tavares, é preciso lembrar que esta não é uma característica apenas do livro ora em análise, ao contrário, trata-se de elemento aglutinador de toda a sua produção, em seus mais variados gêneros. Muitos são os exemplos que podemos dar aqui: *Uma viagem à Índia*, *Uma menina está perdida no seu século* à

procura do pai, toda a tetralogia “O reino” e mesmo parte da série “O bairro”, ainda que a questão apareça em menor grau. Nesse sentido, *Short Movies* não se distancia do resto obra do ponto de vista temático, mas oferece ao leitor a experimentação de uma estrutura formal dialógica que exige o conhecimento de uma técnica aparentemente exógena à escrita literária.

Vejamos mais um exemplo:

A máscara

Um homem com uma máscara de gás na cara. Um rosto disforme. Como se fosse um monstro. Ele faz depois os gestos de um chimpanzé. Põe as mãos curvadas e simula os pequenos saltos e movimentos de chimpanzé.

O plano abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher. Uma mulher muito velha. Moribunda; ligada a várias máquinas e com soro a entrar no braço. Mesmo assim, a velha mulher sorri, primeiro; depois ri, ri muito, não consegue parar de rir. Só a vemos a rir, como se tivesse perdido o controle (Tavares, 2011 p. 15).

A pontuação, com frases curtas que prescindem da subordinação, contribui para criar o efeito de pequenos quadros, com cenas curtíssimas, que lembram mesmo a fotografia. Note-se que nos dois primeiros períodos sequer há verbos; a cena é formada, portanto, por uma personagem estática, como que fotografada. Em seguida, ela ganha movimentos e as frases passam a ser um pouco maiores. A cena parece ser construída por fotogramas. A narrativa, desse modo, lembra aqueles livros de imagens antigos, em que era preciso folhear rapidamente para que a história ganhasse movimento.

A escala dos planos é um dos elementos mais importantes da narrativa fílmica. Em *As lições de cinema: manual de filmografia*, João Mário Grilo (2007, p. 10) aponta para os três principais pontos de vistas envolvidos no processo: ponto de vista da rodagem, da montagem e do espectador, sendo este último o que mais nos interessa aqui. No excerto, a ideia do foco aparece claramente: “o plano abre-se” e o que vemos é transformado. Há uma transição do *close up* para o *medium shot*³, alterando a composição do ambiente. Note-se que nos dois textos analisados, a alteração de plano na filmagem se dá sempre com a mudança de parágrafos, que funciona como intervalo entre os cortes dos planos. Se as frases curtas equivalem aos fotogramas, que criam a ilusão de continuidade, a interrupção entre um parágrafo e outro representa uma pausa física na mudança da cena que víamos para a que agora vemos.

A ampliação do quadro denuncia que nossa visão de mundo é restrita, não dando conta de apreender tudo. O que era, no primeiro parágrafo, uma cena (talvez um pouco deprimente) de um homem mascarado fazendo pantomimas, quem sabe num circo, torna-se uma imagem ainda mais deprimente, visto que associada à decrepitude da única – se não contarmos o narrador – integrante da plateia.

André Bazin, em *O cinema*, afirma que a fotografia e o cinema satisfazem a “obsessão de realismo” do público e, ao mesmo tempo, libertam a arte pictórica da “obsessão pela semelhança”, visto que todo o seu empenho estava baseado na produção de ilusão. Contudo, Bazin

3 Close up e *medium shot* correspondem, na linguagem técnica do cinema, aos enquadramentos da câmara, sendo muito fechado no primeiro caso, mostrando detalhes do rosto das personagens, por exemplo, e mais aberto no segundo, com detalhamento maior do cenário.

lembra que a pintura foi, durante muito tempo, superior na tarefa mimética, uma vez que demonstraria ainda muito para que a fotografia alcançasse o padrão de imitação das cores, por exemplo.

Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese (BAZIN, 1991, p. 21).

O fetiche em torno do realismo, portanto, é apenas um lado da questão. Para Bazin, o mais importante não seria propriamente o resultado realista, mas a pretensa eliminação do mediador, a captura da imagem feita por uma máquina e não por uma pessoa. Isso tudo diz muito da subjetividade dos indivíduos que viviam a ascensão do capitalismo, para quem a mecanização da vida só estava no começo.

Essa mecanização da vida, hoje muito mais acirrada, também é discutida como pano de fundo nas narrativas de *Short Movies*, cujas histórias mostram os seres humanos solapados por uma fixidez assustadora. Na maior parte das cenas, vemos pessoas estáticas – ou em movimento provocados pela inércia – e há apenas o vai e vem do foco da câmera, que se abre e fecha para dar ao leitor a perspectiva almejada por um narrador pretensamente objetivo. Nesse sentido, Bazin lembra que não é arbitrário o fato de a lente da câmera ter ganhado o nome de objetiva. Além disso, chama a atenção o fato de “pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto” (BAZIN, 1991, p.22)

No caso das cenas de *Short Movies*, a pretensa objetividade do narrador se dá por meio de seu contato parcial com os indivíduos. Deles, sabemos quase nada, apenas um recorte de suas, também poucas, ações, por meio das quais, algumas vezes, podemos inferir algo sobre suas personalidades.

Vejam mais uma história:

Nove

Imagens antigas da corrida ao ouro. Homens, numa fotografia a preto e branco, com pás a retirarem pedras. São nove homens. Dois deles seguram numa peneira para verificar se as pedras são só pedras ou se há ouro no meio.

De imediato, um salto no tempo e o que vemos agora é um grupo de homens, também com pás, a tentar remover os destroços para recuperar corpos, depois de um grande desabamento.

Contamos quantos homens estão naquele momento na imagem, já a cores. E sim, é isso: estão nove, nove homens. (TAVARES, 2011, p.115).

Em algumas das narrativas de *Short Movies* a ideia da imagem fotográfica surge explicitamente. Acima temos duas histórias paralelas, mas com um salto temporal aparentemente grande, o que se dá a perceber por meio da mudança em um detalhe do registro: uma das fotos é em preto e branco, enquanto a outra é colorida. Diante das imagens estáticas, o narrador tira conclusões. Tudo “o que vemos” é fruto das interpretações dele. Note-se que, mais uma vez, a mudança na imagem coincide com a quebra no parágrafo; os dois primeiros equivalem a cada

uma das fotografias e o último traz a conclusão do narrador, que deixa clara a coincidência e expressa certo assombro diante da constatação: “estão nove, nove homens”.

As imagens ganham movimento na voz do narrador, mas a narrativa denuncia certa fixidez na História da humanidade. O progresso aparece por meio da tecnologia, mas faz pouca diferença na vida das pessoas. Ou seja, o tempo é outro, mas os homens – nove homens – continuam a quebrar pedras, à procura de ouro ou à procura de corpos, esta última ação provavelmente decorrente da primeira.

Há nessa passagem do tempo algo que nos remete ao conceito bergsoniano de tempo e duração. Vale lembrar que Bergson, em *Matéria e Memória*, compara o processo de mergulho na memória “à busca do foco da máquina fotográfica”. Nesse sentido, vemos na narrativa que o passado é parte integrante do presente, ainda que as imagens pareçam estáticas e comunicando-se apenas por meio da coincidência da cena, repetida por motivos diferentes. As duas imagens se fundem em uma única temporalidade e denunciam um modelo de exploração que transforma homens em máquinas, levando-os ao aniquilamento.

Em algumas outras narrativas do livro, somos apresentados a pequenos quadros que vão ganhando movimento como que de maneira automática. O narrador simula uma neutralidade, quebrada em poucos momentos, e se utiliza de termos técnicos do cinema para mostrar as cenas a partir dos enquadramentos que lhes parecem adequados.

No texto acima, é diferente. Trata-se da descrição de duas fotos, e, portanto, a mediação deveria ser explícita. Entretanto a ilusão de neutralidade continua, como se a foto se transformasse numa cena animada e se reproduzisse sozinha, mais uma vez no presente. O texto segue uma linha ascendente: primeiro vemos o registro (foto em preto e branco); depois, o que os indivíduos estão fazendo (retiram pedras); em seguida, vemos que são nove e, por fim, que procuram ouro ou corpos. As fotografias, assim como os pequenos vídeos, são representações em *mise en abyme*. A técnica narrativa é utilizada para simular técnicas estranhas à literatura e o resultado é que os discursos se contraem, mas deles sai algo novo, híbrido e, ao mesmo tempo, íntegro. A próxima narrativa em análise traz outra cena estática:

O cavalo

Um cavalo parado; preso a ele, uma carroça parada. Na carroça, dois corpos com uma corda ao pescoço e mãos amarradas atrás das costas. Estão mortos.
Voltamos ao cavalo. Está parado. Aguarda qualquer coisa. Uma ordem, talvez. Mas o cavalo não percebe nada. É muito estúpido. (TAVARES, 2011, p.115).

Em “O cavalo”, a máquina não é explicitada. Não é possível dizer que uma câmara fotográfica ou uma filmadora faça mediação entre o narrador e a cena, contudo, os movimentos de focalização se repetem. Voltamos às frases coordenadas, que dão ritmo lento ao enunciado, visto que vemos cada coisa de uma vez e separadamente. A cena demora a se construir de maneira íntegra. O primeiro parágrafo, por exemplo, funciona quase como didascálias, como se um dramaturgo ou diretor estivesse dando indicações cênicas, por meio de frases sumárias. É somente na última parte que um movimento leve é incluído e, com ele, também o leitor aparece e é colocado como espectador: “Voltamos ao cavalo. Está parado”. Esse leve movimento tira o foco dos corpos amarrados na parte traseira da carroça e volta-o para o animal, que passa a ser

analisado. Narrador e leitor, fundidos por meio da primeira pessoa do plural, tecem considerações sobre a condição do cavalo.

Em outro artigo de André Soares Vieira, agora sob o título de “Literatura e roteiro: leitor ou espectador”, encontramos alguns elementos de interesse para balizar a discussão que vimos empreendendo. Ao tratar das ambivalências entre roteiro e texto literário, ele aborda a obra da escritora canadense Anne Hébert: “o uso de expressões de ocularização em sintagmas como *on distingue*, *on perçoit*, que correspondem à perspectiva do espectador, remete diretamente ao domínio do roteiro”. (VIEIRA, 2007, p. 60). No que diz respeito à narrativa em análise, nota-se que a câmara não está explícita como nos outros excertos em que aparece nomeada. No entanto, a técnica do roteiro está ainda preservada.

É como se o narrador convidasse o leitor a participar da cena descrita, reduzindo-se a distância entre as duas instâncias com a presença ativa do leitor no processo de enunciação/produção da diegese textual. Sem a presença explícita e confortante de um narrador onipresente que, pela mão, guia o leitor através dos meandros da narrativa, cria-se uma nova forma de escritura que joga o leitor diretamente na corrente dos fatos. O roteiro caracteriza-se normalmente pela atividade discreta do narrador, o que lhe confere uma impressão de narrativa impessoal; no entanto, é interessante notar que tal procedimento também implicará uma atenção maior na figura de um destinatário extradieгético. Muitos escritores de romances contemporâneos e de romances-roteiros irão valer-se desta técnica como estratégia básica de escritura (VIEIRA, 2007, p. 61).

Assim, ao incluir o leitor no movimento, o narrador divide com ele a sua própria perspectiva: “Voltamos ao cavalo. Está parado. Aguarda qualquer coisa. Uma ordem, talvez. Mas o cavalo não percebe nada. É muito estúpido”. A dúvida se instaura e o narrador nos obriga, enquanto leitores, a dividir com ele suas suspeitas e sua conclusão final. A manifesta estupidez do cavalo esconde ironicamente a estupidez do espectador, que naturaliza a cena terrível do quadro precedente.

Vejamos ainda outro texto:

Demonstração de humanidade

Um velho, muitíssimo velho, desdentado, com um boné castanho na cabeça, e com um sorriso que pode fazer já sem os dentes que normalmente fazem o sorriso, concentrando por isso o sorriso na parte da pele acima da boca, nas bochechas, o velho ali está a fazer pontaria com uma fiska, a rir-se de ser tão velho e de ainda ter vontade de acertar em alguém ou em algo. Não perdemos essa vontade; podemos perder a pontaria, os músculos, a força, mas a vontade de matar, essa não perdemos, mesmo quando temos quase noventa anos, não temos dentes e temos um boné castanho na cabeça. Que a vontade humana seja abençoada (TAVARES, 2011, p. 41).

O texto em questão, conquanto mantenha alguns pontos em comum com os outros até aqui trabalhados, tem uma feição mais analítica. O narrador, mesmo recorrendo à primeira pessoa do plural, não opera do mesmo modo que nas narrativas anteriores. Aqui, esse “nós” é menos restritivo, pois não indica a fusão do olhar do leitor e do narrador, mas a ideia de coletividade.

As ações da personagem são, por fim, modelo das ações do ser humano enquanto categoria e de seu gosto peculiar pela violência. Esse é também o tema dos outros textos, mas agora ele aparece por meio de uma cena animada, em contraste com os quadros estáticos que vimos anteriormente, que obrigava o leitor a colocá-los em movimento. A agilidade da cena é construída por meio do uso de orações coordenadas, que ajudam a dar movimento à personagem.

O excerto é marcado por forte ironia, construída do ponto de vista do conteúdo e reforçada do ponto de vista formal. O teor da narrativa impõe ao título, assim como ao período final, forte carga irônica, na medida em que a demonstração de humanidade estaria, paradoxalmente, na capacidade dos indivíduos em se mostrarem violentos, mesmo quando estão muito próximos da morte. Só resta ao narrador, então, clamar para que este desejo humano seja realizado. No que diz respeito à forma, ainda que não esteja convencionalmente dividido em parágrafos, há três momentos principais no texto, cuja divisão pode ser observada justamente com o ponto final de cada período. Os dois primeiros, um pouco mais equilibrados em número de linhas, trazem a cena com farta adjetivação, o que contribui para o ridículo dos acontecimentos, e, depois, a posição ideológica do narrador que, baseado no que se passou, analisa a psique humana e tira suas conclusões. Em nenhuma narrativa até aqui o vimos tão implicado de maneira direta, emitindo juízo de valor explicitamente.

Para encerrar, veremos uma última narrativa, em que estão presentes alguns dos elementos discutidos anteriormente, porém com algumas diferenças.

A máscara

O homem com uma máscara de cão. Ao seu lado, uma bailarina de sete anos. A menina faz suas habilidades.

Estamos numa sala de balé. Vemos o espelho e no espelho vê-se a sala toda. Está vazia. Apenas um homem com uma máscara de cão e uma menina de sete anos que faz os gestos de balé, acompanhando, com rigor, a música. A cada pausa, a máscara de cão bate palmas. Deve ser o pai da menina e o pai vai batendo palmas, pensamos. Mas, de qualquer maneira, porquê aquilo? (TAVARES, 2011 p.15).

No último excerto analisado, vimos que a construção da imagem por meio das técnicas de roteirização não ocorre, justamente porque a narrativa ganha dinamicidade e o narrador se vê implicado na história, tomando a liberdade inclusive de tirar suas próprias conclusões. Agora, o que se nota é que há uma fusão das técnicas narrativas. Ora o narrador convida o “leitor a participar da cena descrita”, conforme as palavras de André Soares Vieira citadas acima, ora ele se coloca de maneira explícita, dando ao enunciado um tom pessoal.

No primeiro parágrafo, repete-se o jogo fotogramático, com imagens estáticas, que vão ganhando movimento; já no segundo, somos, como nos exemplos anteriores, incluídos na visão do narrador. A novidade aí é que ele não só controla aquilo que vemos, mas também aquilo que pensamos a respeito: “Deve ser o pai da menina e o pai vai batendo palmas, pensamos”. Por fim, ele parece desvencilhar-se do leitor e impor a sua própria questão: “Mas, de qualquer maneira, porquê aquilo?”. Diferentemente do que acontece em “O cavalo”, em que há também uma denúncia do absurdo da cena, mas fica a cargo do leitor interpretar a ironia, nesse texto a voz narrativa denuncia a sua perplexidade diante da cena esdrúxula. A descrição do narrador, comum nas

cenar roteirizadas, dá lugar às suas perquirições sobre o mundo visto por ele.

CONCLUSÃO

Ao falar do modo como o intertexto, muitas vezes, implode a unidade do discurso, Laurent Jenny se pergunta “se não será a materialidade da página que constitui o texto, e se não estará o texto escrito condenado à textualidade” (JENNY, 1979, p.30). As questões discutidas pelo autor estão voltadas para a radicalização da “narrativa automática surrealista” enquanto desorganizada de um conjunto e, por isso mesmo, responsável pela construção de sentido. Essa, ainda que a partir de uma perspectiva diferente, nos parece ser uma boa questão a ser colocada para a leitura de *Short Movies*.

Tudo o que temos em *Short Movies* é texto e, portanto, não há como reproduzir fielmente a imagem da fotografia e/ou do cinema. As imagens, aqui, são compostas de palavras como em qualquer outra obra literária e, mesmo assim, saímos da leitura de cada narrativa com a impressão de que quadros foram encenados na nossa frente. Por quê? Não se trata, de modo algum, da construção realista, que cria a ilusão de que a realidade pode ser apreendida em seu todo (ainda que isso seja impossível); pelo contrário, a técnica narrativa deixa claro que há alguém que controla o foco e guia nosso olhar, fato que os realistas tentavam esconder. Não é, desse modo, o realismo que explica as imagens “fiéis”, mas a representação dialógica que mimetiza a presença de um gênero no outro. Também o roteiro não reproduz a imagem *per se*, mas “sugere, descreve e prevê o efeito antecipado, valendo-se, para tanto, de elementos de ordem narrativa, estética, funcional e dramática, sem que isso, no entanto, faça dele um “texto visual” (VIEIRA, 2007, 56-7).

O efeito visual do texto roteirizado é, portanto, também uma ilusão criada pela linguagem escrita, que convoca o leitor “a exercer sua imaginação de forma intensa” (VIEIRA, 2016, p. 21) Em *Shot movies*, a relação interdiscursiva estabelecida entre a narrativa ficcional e o roteiro se dá pela permuta entre as duas linguagens, explorando principalmente feições diferentes dos narradores e de seus níveis de implicação com as histórias que narram. Nesse sentido, Laurent Jenny mais uma vez é de grande valia para a discussão: “A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes” (JENNY, 1999 p. 22) É exatamente isso o que ocorre em *Short Movies*: a soma dos vocabulários (em sentido amplo) da narrativa literária e da narrativa cinematográfica, passando pela sua unidade minimal, que é a fotografia.

A intertextualidade sempre implode dois núcleos: há um texto que “deriva” de outro e isso faz com que o primeiro, aquele que foi base para a retomada, seja obrigado a buscar um novo lugar no mundo. Depois do *Ulisses*, de Joyce, não se pode mais olhar para a *Odisseia* e, de modo geral, para a produção épica clássica, do mesmo modo. Houve um redimensionamento temático e de gênero que afeta a leitura do texto canônico, fazendo com que rejuvenesça de alguma maneira.

Short Movies, dessa forma, nos faz lembrar coisas das quais já sabemos, mas que vão sendo automatizadas: cinema e fotografia são representação; cinema e fotografia trazem um recorte parcial da vida; cinema e fotografia precisam, muitas vezes, da palavra para sobreviver. Nada disso é novidade, mas diante dos *sketches* encenados pelos narradores de Gonçalves

M. Tavares, voltamos a olhar para tais verdades. Aliás, o cinema, na esteira do teatro de épico de Brecht, também se utilizou do narrador explícito. Em geral, as tramas cinematográficas nos são apresentadas no tempo presente, mas não é incomum encontrarmos filmes em que a história é contada por uma voz narrativa que acaba por dividir com a câmara a função de narrar. A palavra torna-se ainda mais importante nesse contexto, mas não apenas nele.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. Trad Aurora Bernardini et alii. São Paulo: Edunesp, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *O cinema*. Trad Eduardo Carli de Moraes. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Editora Martins Fontes, 2006.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Intersecções Possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2004.

GRILO, João Mário. *As lições de cinema: manual de filmografia*. Lisboa: Edições colibri, 2007.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: Intertextualidades. *Poétique*. Nº27. Coimbra. Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

RIBEIRO, Eunice. Imagens, fragmentos, ligações: Sobre *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares. In FIORUCCI, Wellington Ricardo & Wolkoff, Gisele Giandoni. (orgs.) *Correspondências: literatura e cinema*. Curitiba: Editora CRV, 2015.

SAMOYAUT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAVARES, Gonçalo. *Uma viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010.

TAVARES, Gonçalo. *Short Movies*. Lisboa: Caminho, 2011.

VIEIRA, André Soares. *Literatura e roteiro: leitor ou espectador*. Letras. Ufsm-Santa Maria, n.34 (2007), p.55-71.

VIEIRA, André Soares. O cinema da literatura: quando a página se torna tela. *Criação e Crítica*. USP-São Paulo, n.16, (2016), p. 21-33.

RECEBIDO EM 14/11/2019 E APROVADO EM 11/02/2020