

Gerando palavra: a escrita a partir da imagem

Thatiana Victoria Machado

Why do I find it hard to write the next line,
when I want the true to be known?
This is the sound of my soul.¹

True, Gary Kemp

Introdução

O desejo de escrever é um impulso comum aos seres racionais: o homem, uma vez capaz de desenvolver esse mágico instrumento que chamamos de linguagem, tentará se debruçar no exercício da escrita. A literatura está presente em todas as culturas, atravessa séculos e cultiva amantes há quase tanto tempo quanto existe civilização.

O ato de escrever, entretanto, ao mesmo tempo em que nos humaniza – nos reúne a uma tradição que se estende por séculos e é essencialmente racional –, igualmente nos exige dedicação e capacidade de enxergar no mundo o seu imenso potencial inspirador. O processo de criação é um processo íntimo, no qual o homem se torna vulnerável e se expõe, no qual a sua forma de enxergar a realidade se tornará uma coisa visível (e com a publicação, algo até mesmo físico), e tudo aquilo que o afeta estará presente, de alguma forma, em sua obra. O resultado desse longo processo – a obra – refletirá de muitas formas a presença do autor, e dará forma às suas reflexões.

Michel Foucault, em *A escrita de si* (2004), descreve a utilização da escrita como instrumento para o encontro de si mesmo, para que a mente humana não apague ou “atrolepe” os seus próprios desdobramentos, as suas próprias meditações, e possa reabsorver-se a si mesma por meio da escrita. O ato da leitura incessante, separado do ato da escrita, levaria não à sabedoria, mas sim a uma perda daquilo que se “armazenou” anteriormente.

¹ “Por que eu acho difícil escrever a próxima linha, quando eu quero que a verdade seja conhecida? Este é o som da minha alma.”

Quando se passa incessantemente de livro a livro, sem jamais se deter, sem retornar de tempos em tempos à colmeia com sua provisão de néctar, sem conseqüentemente tomar notas, nem organizar para si mesmo, por escrito, um tesouro de leitura, arrisca-se a não reter nada, a se dispersar em pensamentos diversos, e a se esquecer de si mesmo. A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de se recolher nela, é um exercício racional que se opõe ao grande defeito da *stultitia* possivelmente favorecida pela leitura interminável. A *stultitia* se define pela agitação da mente, pela instabilidade da atenção, pela mudança de opiniões e vontades, e conseqüentemente pela fragilidade diante de todos os acontecimentos que podem se produzir. Caracteriza-se também pelo fato de dirigir a mente para o futuro, tornando-a ávida de novidades e impedindo-a de dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida. A escrita dos *hypomnemata*² se opõe a essa dispersão, fixando os elementos adquiridos e constituindo de qualquer forma com eles “o passado”, em direção ao qual é sempre possível retornar e se afastar. (Foucault, 2004, p. 150)

Talvez mais do que a perda do que se “armazenou”, existe a perda do próprio indivíduo, a partir do momento que aquela consciência, aquela compreensão da realidade se dissolve diante de outras fontes que o homem vai adquirindo ao longo de sua vida. Expõe-se, no texto de Foucault, uma necessidade de preservar a si mesmo, as suas próprias meditações, a sua capacidade de pensar o mundo que existe ao escrever.

Lutar contra o desejo de ver o futuro, e tentar, ao contrário, preservar o presente, para que mais tarde seja possível ter um passado – é esse o exercício proposto pela escrita tal como vista por Foucault nesse trecho. O homem que não gera o texto, ao contrário, deixa que o seu próprio conhecimento do mundo se dissolva, se perca na criação de outros conhecimentos, de outros pontos de vista.

O homem que escreve, portanto, conhece mais a si mesmo, pois formaliza seus próprios dilemas, suas próprias concepções e torna estático no tempo um momento de questionamento próprio. Ao longo desse trabalho, também traz à tona os elementos que o inspiram. Escrever citações, referenciar livros já lidos e pensamentos ouvidos é produzir um mapa de símbolos que lhe são significativos, aquilo que Foucault chama, nesse mesmo trecho, de “tesouro”.

² Livros utilizados durante os séculos I e II como guias ou obras de meditação; neles se anotavam citações, momentos da própria vida ou pensamentos recolhidos.

No embate por tornar eterno aquilo que o passar do tempo naturalmente destrói ou transforma (não apenas a visão de mundo de um homem, como também o próprio homem), de muitas formas o homem expõe aquilo que o afeta. E não somente a escrita influirá na *sua* escrita: o que inspira o autor não é necessariamente um texto ou um livro, ou qualquer outra forma de obra escrita, mas sim uma variedade de fontes, de informações que chegam ao homem por muitos meios. Dentro dessa multiplicidade, a imagem – em movimento ou estática – é parte do processo criativo de muitos autores. Entender em parte algumas das possibilidades da relação criação de texto–observação de imagem é o objetivo deste artigo.

Falar sobre o processo de criação expõe duplamente aquele que escreve, pois necessariamente insere um pronome pessoal que, se nunca está ausente, muitas vezes se encontra obscurecido, oculto. Em outras palavras, quando escrevemos, muitas vezes podemos escolher por esconder as nossas próprias feições, ainda que saibamos ser impossível apagá-las. Quando escrevemos sobre escrever – a difícil tarefa de tentar trazer à tona as faces da nossa inspiração – necessariamente temos de nos mostrar à luz do dia, como humanos e artistas, como indivíduos e escritores.

E justamente a inspiração, essa força motriz que nos leva ao desejo de escrever, precisa ser dissecada, analisada, vista. O trabalho de compreender o que nos leva à escrita é também o trabalho de verificar de que forma o mundo nos afeta, como imagens, sons, palavras e pessoas agem em nossa imaginação de forma a gerar palavra, narrativa. É tentar traduzir a estranha língua na qual nos sussurram as Musas em nossos sonhos; é tentar desvendar de que forma essas cruéis e fugidias divindades nos levam à criação.

Essa tarefa se apresenta cada vez mais como inesgotável, e, apesar de intrigar a autores já há muito tempo, gera um interesse cada vez maior. Podemos creditar tal interesse ao caráter de uma sociedade de olhares cada vez mais indiscretos: temos blogs, temos diários eletrônicos, temos tumblrs³ e twitters⁴ – milhões de formas de escrever, de se comunicar. Todos temos vozes, e todos somos desejosos de falar, assim como de ouvir a voz do outro. Queremos saber como funciona, como é feito, como se tornou possível, o que há por detrás dos panos: queremos assistir o *making off*, queremos desvendar o truque, quebrar a magia. Nada mais

³ Tumblrs: blogs nos quais se apresentam principalmente imagens, sendo que o usuário pode ou não definir uma temática central.

⁴ Twitters: miniblogs nos quais o usuário deve descrever o que está acontecendo naquele momento em, no máximo, 144 caracteres.

natural do que o desejo de olhar por cima do ombro do autor, de perguntar o que o levou a tal palavra, pedir que ele explique seus mistérios.

A reflexão que farei será de caráter íntimo, calcada em experiências pessoais que tive como partícipe, por três anos, do projeto político-pedagógico da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV), protagonizando, com outros alunos, a experiência do encontro cinema-literatura. Essa experiência foi além da instrução básica regulada pelo Estado para o ensino médio; ela tomou corpo na forma de aprendizado e levou a produções textuais que a refletiram.

Falarei do local de alguém que tem a escrita como paixão, e que, portanto, já esteve diante da inspiração sobre diversas configurações diferentes. As Musas mostram seus rostos, para rapidamente fugirem; surgem em locais inesperados, nos levam por caminhos obscuros, tomam formas desconhecidas. Como elas se relacionam com cada escritor, com cada artista – ou com cada um que deseje ser um artista – é algo extremamente pessoal.

Mesmo estando em um local diferente do âmbito da narrativa e da palavra, a imagem é muitas vezes gerada e geradora de palavra. O cinema, a imagem em movimento, foi para mim uma grande fonte de inspiração e gerou – continua gerando – o desejo de criar na escrita a emoção, a afetação formada pelas imagens cinematográficas.

Examinarei brevemente o quanto a relação da imagem (e não somente da imagem cinematográfica) com a palavra pode ser íntima, sendo força motriz de discurso, de narrativa literária. Além disso, como dito antes, buscarei também examinar o quanto aquilo que vemos na sala escura pode funcionar como motivador para a experiência da escrita, esse exercício solitário, cansativo e exigente. E quando buscamos dar forma àquilo que existe em nossas almas, nos tornamos refém de Musas que podem surgir nos locais mais inesperados, inclusive nas salas de cinema.

A imagem gera o texto

Segundo o filósofo Arthur Schopenhauer (2005), a imagem, a obra artística, pertence ao âmbito das ideias, encontra-se, portanto, distante do âmbito da razão. Para que seja possível ao homem contemplar a obra artística, ele precisa abrir mão de sua própria racionalidade, de sua vontade, deixar de ser um sujeito submetido à razão. É preciso libertar-se da forma de análise do mundo que o indivíduo está habituado a realizar. Ao se contemplar a

imagem, abandonando a racionalidade, é que se pode gerar conhecimento sobre a ideia. Somente então se alcança a obra, e o homem é tomado pelo sentimento do sublime, um sentimento que existe nas ideias e está presente nas obras de arte e em todo o belo que existe no mundo. Assim, o discurso racional formado acerca de qualquer imagem e que tente traduzir em palavras o sentimento do sublime não somente é posterior à produção artística, como também lhe é exterior, alheio. A tentativa de apreender pela linguagem (âmbito da razão) aquilo que cabe ao conhecimento das ideias (distante, portanto, do princípio da razão) nunca conseguirá seu intento. Em outras palavras, se acreditarmos na arte tal como Schopenhauer a entendia, não há discurso que possa substituir a contemplação, e somente o contato do sujeito com a imagem poderá trazer-lhe o real conhecimento do sublime, o sublime em si – a ideia de sublime. Toda tentativa de racionalizar, por meio da linguagem escrita, a experiência estética é frustrada, fracassa antes de se realizar.

Por isso, quando falamos de textos que são gerados pela imagem, é preciso deixar claro que não tratamos de traduções do mundo imagético para o literário, que existe uma distância entre esses dois mundos que não pode ser percorrida. A imagem pode funcionar, porém, como o ponto de partida para uma narrativa, que a envolve como parte do processo criativo, mas não como integrante do produto final.

Dentro dessa relação, é impossível sabermos, de antemão, o que vai desencadear nossa inspiração. A imagem que falará mais alto a nós pode estar presente em um comercial, pode ser uma obra de arte ou uma foto de família. A experiência de escrever a partir da imagem ocorreu para mim de forma distinta, ao me deparar com duas imagens de natureza bem distantes: as fotos de minha própria família e a obra artística do arquiteto Giovanni Battista Piranesi.

Em 2007, quando estava no segundo ano do ensino médio, participei de uma atividade conjunta das professoras das disciplinas Literatura e Artes Plásticas e Visuais – respectivamente, as professoras Sandra Cardoso e Verônica Soares –, cuja proposta era gerar uma série de instalações para a SEMANA DE ARTE E SAÚDE: TRABALHO, que se ocorreu no mesmo ano. Tal atividade teve como tema central a recuperação e a expressão da memória afetiva dos alunos pela criação de álbuns de família.

Ao realizar minha escolha de álbum de família, resolvi recriar as histórias de família que havia ouvido minha mãe e avó contarem durante muitos anos, a partir das fotos mais antigas que possuía em minha casa.

Permeando as antigas histórias de meus familiares (assim como as fotos deles), estava o texto de um diário, cuja temática principal era a reflexão sobre a origem familiar (sendo essa considerada como parte essencial da construção de indivíduo) e o meu desejo pessoal de escrever.

Dessa forma, utilizando as imagens das fotografias como foco de uma reflexão sobre meu passado familiar, pude expor o meu olhar sobre a minha relação como indivíduo diante de uma história de família – que eu conheço graças à tradição de minha casa de contar histórias – e da minha relação com a própria contação de histórias, ou produção de narrativa.

O trabalho de construção de narrativas familiares permeia a história da literatura mundial: uma das maiores obras da literatura brasileira, *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, é uma construção histórico-temporal de uma família do Rio Grande do Sul, a saga dos Terra Cambará. Na última parte da trilogia, a narrativa é entremeada pelos dilemas de escritor de Floriano Terra Cambará, *alter ego* de Veríssimo, revelando-se herdeiro de uma forte tradição e um autor angustiado com a sua produção artística.

Como adolescente, reproduzir as anedotas familiares que eu julgava conhecer tão bem foi complexo, pois se tratava muitas vezes de recontar a vida de pessoas que eu não conheci, mas que fazem parte da minha família até hoje: era recriar o rosto de uma tataravó falecida antes do meu nascimento, com uma vida que me foi recontada inúmeras vezes, e que hoje está enlaçada com a minha consciência na minha imaginação. A compreensão de pessoas que conheço tão bem, como a minha mãe, que, uma vez inseridas no texto escrito, tornavam-se *personagens*, foi árdua de ser alcançada.

Ao final de cada narrativa (que eu finalmente entendi serem ficcionais, mesmo que inspiradas por pessoas reais), resolvi inserir o texto do diário, que funcionava simultaneamente como “válvula de escape” para a frustração de não realizar o texto como desejava, e como reflexão do exercício de visita ao passado familiar. Nesse álbum, portanto, estavam entrelaçadas a construção da narrativa a partir da imagem e a crítica dessa própria construção. É possível ler nesse trabalho final: “Reli o que escrevi por aqui no outro dia. Estava tão inflamado, apaixonado... bobo. Não gostei. Tive muita vontade de apagar. Mas estou cansada demais para pegar a borracha!”

Em seu livro *Escritas de si, escritas do outro*, Diane Klinger (2007) afirma que essa inserção pessoal do autor na escrita ficcional é um fenômeno altamente contemporâneo. Não há somente uma falta de preocupação em se ocultar, mas mesmo um desejo de se mostrar presente, de traçar o outro, o

fictício, o mágico, sem perder a si mesmo no processo, sem esconder que é o seu olhar sobre o mundo. É também um processo em que se deixa explícito como as narrativas e o ato de escrever afetam quem escreve, é uma forma de trazer a exibição à afetação gerada pelos fatos narrados e pela escrita em si.

Através dessa experiência, os traços que separam a escritura autobiográfica da inteiramente ficcional se tornam mais difusos, nebulosos, uma vez que duplamente fala-se do outro ou do imaginário, e de si mesmo.

Na definição de autobiografia de Phillipe Lejeune (1996), o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”. (Klinger, 2007, p. 12)

No momento, portanto, em que o impacto se dá sobre o próprio autor, Klinger defende que se trata de uma autobiografia, de uma escrita de si mesmo, de uma reflexão sobre o seu lugar como observador e escritor do mundo. Não foi uma opção, para mim, ocultar a afetação gerada pelas imagens de minha própria família uma vez que escrevia a história dela. O local mais natural que eu deveria assumir, do meu ponto de vista, era a de participante daquele legado, fruto daquelas experiências. Seguindo a definição que Klinger apresenta de Lejeune, portanto, pode-se dizer que meu “Álbum de família” foi uma autobiografia, uma autoanálise, como não poderia deixar de ser em um diário.

Uma vez, entretanto, que me debrucei sobre o estudo de outras imagens, o mesmo efeito não se reproduziu de forma tão óbvia. Isso se deve, talvez, ao fato de que eu não possuía com tais imagens uma relação tão diretamente familiar, tão estritamente afetiva. Foi por isso, acredito, que se tornou mais confortável, para mim, retornar ao local mais clássico da autoria narrativa, aquele que se distancia e se revela somente aos olhares mais atentos, presente nas sombras de seu texto.

No trabalho monográfico de conclusão do ensino médio, analisei a obra *Carceri*, do artista Giovanni Battista Piranesi.⁵ Na obra, estão presentes

⁵ Arquiteto italiano (1720-1778), formou-se em Cenografia e se dedicou à arqueologia, ao *design* de interiores e ao mobiliário, mas o que o tornou notável foi a produção de gravuras. Produziu cerca de mil pranchas durante quarenta anos, entre elas a obra *Carceri*.

imagens de prisões fantásticas, assim como as torturas e o desespero dos condenados ao encarceramento perpétuo. Ao longo de meu texto monográfico, defendi o quanto o indivíduo representado em *Carceri* era a imagem de um homem cuja única consciência é a de seu próprio aprisionamento, e cuja realidade se resume à de uma prisão inescapável.

Não somos capazes de ver ou mesmo de compreender a totalidade da prisão; enxerga-se somente um recorte do que aparentemente se estende infinitamente, e que, portanto, não pode ser jamais completamente percorrido e cuja dimensão escapa à racionalidade humana, criando um ambiente caótico – pois é impossível de ser compreendido – e inescapável, já que existindo além até mesmo do poder de compreensão; é o único mundo possível para o condenado que observa a prisão sem conseguir ver suas fronteiras ou algo que a externalize... *Carceri* é uma prisão, e para isso não precisa de algemas, celas ou correntes; os condenados que caminham “livremente” pela sua estrutura são ainda mais aprisionados... pois não possuem uma face definida para demonstrar a dor que os aflige, tal é a sua perda. (Machado, 2009, p. 299)

Para além do texto monográfico, porém, me surgiu o desejo de escrever algo narrativo, através dos olhos do condenado que, durante mais de um ano, me predispus a investigar – o desejo de redesenhar o aprisionamento de *Carceri*, por meio das palavras, e representar de uma nova forma a angústia do aprisionado: “Temos algemas em nossos espíritos. Não existe porta de entrada nem de saída. Não existe nada, não existe nada. No escuro somos criminosos. Quem nos incrimina? O que fizemos na vida fora daqui? Pergunta boba, nasci aqui, estou aqui desde sempre, sou uma alma feita de grades.”

Buscando me aproximar das palavras que, academicamente, descreveriam a obra de Piranesi, eventualmente me enveredava pelo mundo ficcional, traçando paralelos entre aquilo que observava em minha pesquisa e os personagens que desejava construir. “Do alto da torre eu vejo a noite e o dia e a noite. É uma prisão, isso está claro. Não acorrentaram meus pulsos. Não me tiraram o mundo. Me deram a torre. Me deram o mundo na forma de uma torre. Me deram o teto do Universo.”

Ao observamos as duas formas de apresentação de texto – tanto o texto acadêmico quanto a narrativa ficcional –, podemos verificar semelhanças na forma de se referir à mesma experiência da angústia do prisioneiro. A abordagem é outra, entretanto: o texto ficcional não se preocupa em demonstrar uma teo-

ria ou um ponto de vista, mas sim em comunicar um sentimento de desespero, uma leitura de angústia. Igualmente, o texto ficcional não se refere diretamente à imagem, não é uma leitura dela, mas sim é motivado por ela. Piranesi aí reside não como aquele que o texto busca alcançar, mas como aquele que, ao contrário, já alcançou a autora – já a afetou, já a tornou sensível a determinada compreensão de realidade, a partir da qual ela passa a ver o mundo, a partir da qual ela escreverá. O elo entre esses dois contos e a série *Carceri* está, antes que no próprio texto, na experiência de criação vivida pela autora.

A palavra e o cinema

O cinema se serve de palavras, como a pintura
se serve das cores.
Coutinho, 2007

Quando pensamos em cinema, quase que imediatamente nossa memória nos leva a revisitar imagens. E não poderia ser de outra forma: não se pode excluir a imagem do próprio conceito de cinema. O que constrói um filme, mais do que a história que será contada naquelas tão usuais duas horas, são as escolhas que o artista faz de como a narrativa se apresentará aos nossos sentidos. A imagem que será retratada na tela nos sussurrará a narrativa muito mais do que qualquer roteiro poderia fazer; traduzirá a emoção a ponto de nos levar a *senti-la*; nos transportará para o interior do filme – nós vemos, e o filme existe na nossa memória como imagem em movimento.

Para o cineasta francês Jean-Luc Godard,⁶ por exemplo, um roteiro deve ser, antes de texto ou narrativa, a verificação da possibilidade de realização de uma determinada imagem. Dessa forma, um filme não pode ter seu início na narrativa; ele deve ser pensado, logo de início, como imagem e som.

Anita Leandro expõe essa relação do roteiro com o filme tal como vista por Godard em seu filme *Paixão*. Diz ela:

Ver antes se uma imagem ainda é possível depois de uma tal dominação das palavras no roteiro escrito; ver se os vestígios do passado podem ainda se inscrever em nosso presente fraturado e ocupado pelo discurso. Esse deve ser o trabalho do roteiro, segundo Godard. [...] As palavras atrapalham a visão. Elas são, como diz Godard sobre a fil-

⁶ Cineasta inserido em movimentos cinematográficos importantes como a *Nouvelle Vague* e autor de clássicos do cinema como *Viver a vida* (*Vivre sa vie*) e *O demônio das onze horas* (*Pierrot, le fou*).

imagem de *Paixão*, nuvens que entram “em nossos modos de funcionamento, em nossos pensamentos”, escondendo essa imagem tão esperada [...]. O roteiro aqui é tido como uma nuvem que passa, descortinando-nos o que se esconde atrás dela. (Leandro, 2003, p. 690 e 695)

Quase invariavelmente, porém, quando somos questionados sobre um filme, contaremos a história, o enredo em que estiveram emergidos os personagens principais, desconsiderando as imagens. Tal fenômeno ocorre mais facilmente, está claro, quando consideramos filmes que por si só já são mais tradicionalmente narrativos, menos experimentais, ou seja, buscam mesmo envolver o espectador na narrativa mais do que na experiência da imagem. Da mesma forma, o indivíduo que descreve um filme por meio da história que ele conta é, na maioria das vezes, aquele espectador comum, que não trabalha com imagem ou com estética visual. Muitos poderiam dizer que, com isso, transforma-se o cinema em literatura. Mais apropriado talvez seria dizer que o cinema é transformado em narrativa, simplificando-se as relações da imagem mediante um encadeamento racional e simples que leve os personagens de um local ao outro em determinado tempo.

Ainda sobre Godard, cineasta que tanto considerou a palavra e a imagem em seus filmes, e que muito teorizou sobre ambas, Mario Alves Coutinho realiza, com Alain Bergala,⁷ uma entrevista cujo tema central é a relação palavra *versus* cinema.

A literatura para ele [Jean-Luc Godard] é um material, é uma montagem de atrações, mas seu cinema não é nunca literário. É igual para toda a *Nouvelle Vague*. Eles têm necessidade da literatura, mas eles fazem um cinema que não é literário. Eles atacaram o cinema dos anos 50, o “cinema de qualidade francesas, dizendo: “Isso é literário”, mas querendo dizer: “Este não é o verdadeiro cinema, isto é diálogo”. Para os integrantes da *Nouvelle Vague*, o literário era isso, a ideia de que o cinema não estava vivo. (Coutinho, 2007, p. 98)

Um filme, portanto, não é a história que ele conta, e sim a sua capacidade de contá-la através de imagens. O filme existe na própria experiência de assisti-lo, é intraduzível em forma de texto. Ao caracterizar o pensamento do cinema de vanguarda francesa, o historiador Ismail Xavier afirma:

⁷ Teórico do cinema francês cujas obras trataram, muitas vezes, de Godard, ou de uma pedagogia entrelaçada ao cinema.

Na sua luta contra o discurso, contra o que é assumido como linguagem convencional, a vanguarda privilegia a imagem cinematográfica naquilo que ela tem de “visão direta”, sem mediações, e naquilo que ela tem de especial frente a visão natural. Para Canudo e Delluc, além de ser a expressão não discursiva de algo – a ideia é de que o cinema não fala das coisas, mas as mostra (como em Bazin e Mitry) –, a imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto ou o rosto focalizado [...]. Nesta perspectiva, o cinema é também ponto culminante de uma liturgia – a verdade que ele revela é “indizível” e origina-se nas virtudes da própria imagem luminosa. (Xavier, 2005, p. 103)

Tal pensamento, porém, pode nos levar a questionar se a palavra está além do cinema (no sentido de que não pode alcançá-lo/ser alcançada por ele), ou seria até *anticinematográfica*, na medida em que transforma em outra coisa uma experiência que é em si mesma visual.

Não devemos encarar dessa forma, porém. Na entrevista citada acima, Bergala diz que “a literatura é um material, é um significante, e nós a mostramos como tal” (Coutinho, 2007, p. 100). Godard sempre se serviu de textos e da palavra em seus filmes, não como algo anti-imagem, mas a palavra como imagem em si mesma, como um símbolo, algo que não gera necessariamente texto dentro do filme, ou transforma o filme em texto, mas que, pelo contrário, aparece como filme, é parte orgânica dele, e não luta contra sua natureza.

Da mesma forma, não deve ser considerado antinatural que possamos nos servir de filmes para produzir literatura que não seja cinematográfica, que não tente reproduzir cinema ou gerá-lo (em outros termos, que não tente ser roteiro). Considerar o cinema como ponto de partida para outra forma, para outra arte é respeitar a intuição dos integrantes da *Nouvelle Vague* de que *o cinema está vivo*.

O cinema gera palavra

O exercício de gerar um texto a partir de uma exibição cinematográfica surgiu para mim a partir do documentário *Os que trazem o peixe*, exibido no Festival do Rio de 2007, como proposta da aula de Artes Plásticas e Visuais, ministrada pela professora Verônica Soares.

Diante da proposta, desenvolvi o texto “O que leva os homens”, que estabelecia um diálogo com o filme já a partir do título. O conto surgiu ainda dentro da sala de cinema, anotado nas margens de um caderno:

ao mesmo tempo em que ia ao encontro do filme, distanciava-se dele, reinventava-o, nascia como algo diferente.

O conto, assim como o filme, desdobra-se no mundo de uma vila de pescadores. O curta de 2007 busca ver a realidade de tais pescadores através de entrevistas estruturadas na forma mais clássica dos documentários. Isso me inspirou a desenvolver uma narrativa centrada na vida de um pescador, angustiado e amedrontado pela vida no mar.

Ao longo do texto estão presentes referências ao ambiente, à luz e à sombra, bem como aos reflexos no mar, de modo a trazer ao texto uma atmosfera gráfica. Tais recursos podem ser lidos duplamente: como uma tentativa de relação mais clara com o filme visto, ou como uma tradução dos sentimentos do pescador no ambiente que o cerca, recurso amplamente utilizado na literatura.

Para além da experiência pessoal dessa produção de texto, fica a reflexão da forma fluida como podemos encarar as relações entre imagem e texto, sem tentar simplificá-las, ou reduzir um âmbito ao outro: entendendo ambos, porém, como parte da capacidade do homem de encontrar meios para expressar sua arte.

Conclusão

Muitas vezes desejamos escrever, e a palavra não surge. Está entalada no fundo de nossa garganta, ou talvez mesmo no fundo de nossa alma. Sabemos que está contida, dentro de nós, a capacidade de escrever a verdade – em um sentido muito mais amplo de verdade do que aquele que estamos acostumados a usar, um sentido de verdade essencialmente humano, que pode existir na mais ficcional das obras, aquela verdade que podemos dizer como artistas.

O que nos libertará da nossa angústia de viver na palavra não dita muitas vezes será a imagem. Será ela a nossa Musa, e finalmente poderemos escrever. Muitas vezes, entretanto, entendemos que o que queremos dito, deve ser antes visto – então pintamos, fotografamos, desenhamos, ou, quem sabe, podemos até mesmo filmar. Não podemos, entretanto, nos esquecer de buscar, sempre, a inspiração.

Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,⁸ por centro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto divino para que eu

⁸ Hesíodo está se referindo às Musas.

glorifique o futuro e o passado, impeliram-me a lineair o ser dos venturosos sempre vivos, e a elas primeiro e por último sempre cantar. (Hesíodo, 1991, v. 29-34, p. 103-104)

Referências bibliográficas

COUTINHO, Mario Alves. *Pelo prazer material de escrever*. Belo Horizonte: Devires, 2007.

HESÍODO. Teogonia. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). *Ética, sexualidade, política*: Michel Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. Educação & Sociedade, Campinas, v. 24, n. 83, ago. 2003.

MACHADO, Thatiana Victoria. Delírio de febre: as prisões fantásticas de Piranesi. In: MONKEN, Maurício; DANTAS, André (org.). *Iniciação científica na educação profissional em saúde*: articulando trabalho, ciência e cultura – volume 5. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2009. p. 291-316.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.