



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA

MATERIALIDADES DO CINEMA NA LITERATURA

Londrina
2019

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA

MATERIALIDADES DO CINEMA NA LITERATURA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Souza, Gustavo Ramos de.

Materialidades do cinema na literatura / Gustavo Ramos de Souza. - Londrina, 2019.
262 f.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Materialidade das mídias - Tese. 2. Literatura - Tese. 3. Cinema - Tese. 4. Paul Auster - Tese. I. Simon, Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA

MATERIALIDADES DO CINEMA NA LITERATURA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Barbara Cristina Marques
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul –
UEMS

Profa. Dra. Rosemeri Passos Baltazar Machado
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF

Londrina, 25 de abril de 2018.

À minha mãe, Sueli, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo auxílio financeiro que me permitiu dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Ao meu orientador, Luiz Carlos Simon, pela confiança em mim depositada ao longo desta pesquisa, pela generosidade e competência ímpares durante a orientação e pela leitura sempre atenta.

Ao professor Osvaldo Silvestre, meu supervisor no estágio PDSE, no programa MATLIT da Universidade de Coimbra, pela gentileza com que me acolheu e pelas conversas sempre provocativas e estimulantes.

À Universidade Estadual de Londrina, minha *Alma Mater*.

Aos professores do PPGL, especialmente Diego Giménez e Barbara Marques, pelo respeito, pela rica interlocução e pela amizade. E à professora Regina Célia dos Santos Alves, minha orientadora no mestrado.

Aos professores e aos colegas do MATLIT, em especial, os professores Manuel Portela e Paulo Silva Pereira, e os colegas Cecília Magalhães, Bruno Fontes e Fábio Waki, pela recepção cordial quando do meu estágio em Coimbra e pelas conversas preciosas.

Aos colegas do PPGL, em especial, Laysa Beretta, Layse Moraes, Willian André, Ricardo, o Dalai, Gabriel Pinezi, Enrique Nuesch, Fabrícia Florêncio, Rodrigo Grota e Roberta Takamatsu, por terem tornado o ambiente mais leve e divertido. Além da amizade, fica a admiração.

Aos meus amigos, Lorena Balbino, Luiza Tavares, Ângela Kreuzberg, Yuri Marchese e Júlia de Moura, pelo estímulo constante, pelo apoio em todas as horas e por me lembrarem que há outra vida fora da Academia.

Ao meu pai, Antônio, e à minha irmã, Fernanda, por terem acreditado em mim e por estarem sempre presentes. Ao meu irmão, Alisson, meu primeiro e mais dedicado leitor, por ter me iniciado nas leituras de Heidegger, Deleuze e Derrida. Mais que um irmão, um amigo e um exemplo de amor à pesquisa.

Às minhas gatas, Lola e Nora, por amenizarem minha solidão.

A todos os heróis anônimos dos *sites* B-Ok, Scribd, Sci-Hub e Monoskop, por disponibilizarem gratuitamente livros e artigos sem os quais não teria sido possível realizar esta tese.

“Je ne crois pas aux choses, mais aux relations entre
les choses” (Georges Braque).

“O fenômeno do *corpo* é o fenômeno mais rico, mais claro, mais compreensível: deve ser posto metodicamente em primazia, sem que descubramos algo sobre seu significado último” (Friedrich Nietzsche).

SOUZA, Gustavo Ramos de. **Materialidades do cinema na literatura**. 2019. 262 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre as relações entre cinema e literatura sob a perspectiva das materialidades das mídias. Tal aproximação teórica permite repensar tanto os meios de transmissão quanto a especificidade midiática. A tese que proponho é que essa materialidade se baseia nas relações, isto é, trata-se de uma materialidade relacional. Em vez de analisar a literatura no cinema, como sói nas pesquisas entre essas duas mídias, opto pelo caminho inverso: são analisados dois romances do escritor norte-americano Paul Auster: *The Book of Illusions* e *Man in the Dark*, a fim de verificar de que maneira as materialidades do cinema se atualizam no objeto literário. Com o intuito de comprovar essa hipótese, divido este trabalho em três momentos: no momento teórico, baseando-me sobretudo na obra de Hans Ulrich Gumbrecht, apresento os estudos das materialidades em oposição ao modelo hermenêutico que impera nos estudos literários; em seguida, a partir de Jacques Derrida e Gilles Deleuze, procedo a uma crítica ao conceito de presença gumbrechtiano e intento uma reconfiguração do campo das materialidades, pensando-o não a partir da presença, mas segundo a relação. No momento crítico, primeiramente realizo uma revisão do estado da arte dos estudos sobre literatura e cinema, enfatizando as contribuições de Sergei Eisenstein, Walter Benjamin, Claude Edmonde-Magny, entre outros; depois, empreendo uma discussão sobre o específico fílmico, desde a teoria da montagem dos soviéticos até os debates mais recentes em torno do dispositivo. Por fim, no momento analítico, observo as diversas formas que o cinema assume nos dois romances de Auster – porém, sempre considerando que não existe uma definição única de cinema, isto é, as relações que caracterizam os muitos cinemas possíveis variam não só de um romance ao outro, mas também dentro de cada romance.

Palavras-chave: Teoria das Mídias. Materialidades. Literatura. Cinema. Paul Auster.

SOUZA, Gustavo Ramos de. **Materialities of film in literature**. 2019. 262 p. Thesis (Doctor's degree in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

This work aims to think over the relations between film and literature from the perspective of the materiality of media. This theoretical approach allows us to rethink both the means of transmission and the medium specificity. The thesis I propose is that this materiality is based on the relations, in other words, it is the relational materiality. Instead of analyzing literature into the film, as usual in the researches between these media, I choose the reverse way: I analyze two novels by the American writer Paul Auster: *The Book of Illusions* and *Man in the Dark*, in order to investigate the manner in which the materialities of film are actualized in the literary object. Seeking to confirm that hypothesis, I divide this work into three moments: in the theoretical moment, based mainly on the Hans Ulrich Gumbrecht oeuvre, I introduce the materialities studies in opposition to the hermeneutics model, which reigns upon the literary studies; thereafter, according to Jacques Derrida and Gilles Deleuze, I proceed to a critic to the gumbrechtian concept of presence and, then, I intend an rearrangement of the hermeneutics field, thinking it not by the presence, but according to the relation. In the critic moment, I firstly make a state of the art review on literature and film, emphasizing the contributions by Sergei Eisenstein, Walter Benjamin, Claude-Edmonde Magny, among others; then, I engage in a discussion about the film specificity, since the Soviet montage theory to the latter debates concerning the dispositif. Finally, in the analytic moment, I remark the various means that the cinema adopts in the two novels by Auster – however, regarding always that there is not a single definition of film, it means, the relations that characterize the many possible films shift not only by one novel to another, but also within each novel.

Keywords: Media Theory. Materialities. Literature. Film. Paul Auster.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O QUE SÃO MATERIALIDADES?	16
1.1	As materialidades e o não-hermenêutico	17
1.2	A materialidade da presença	39
1.3	Crítica à metafísica da presença	62
1.4	Materialidade relacional e intermedialidade	81
2	CINEMA E LITERATURA: RELAÇÕES	104
2.1	<i>Liaisons dangereuses</i>	105
2.2	<i>Le cinéma est mort, vive le cinéma!</i>	135
3	A LITERATURA-CINEMA DE PAUL AUSTER	180
3.1	<i>The Book of Illusions</i>	181
3.2	<i>Man in the Dark</i>	210
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
	REFERÊNCIAS	245

INTRODUÇÃO

Embora escrita no âmbito do meu doutorado em Estudos Literários, esta tese não é apenas o resultado de 4 anos de investigação. Isso porque ela é, de certo modo, uma continuidade do trabalho que desenvolvi no mestrado, realizado entre 2012 e 2014: “Os filmes de papel de André de Leones: quando literatura e cinema se encontram”. Todavia, naquele momento, o meu *corpus* era constituído por dois romances de um autor contemporâneo brasileiro, e a hipótese de que eu partia era: como a ficção brasileira contemporânea absorve e reelabora a contaminação que sofre do cinema, isto é, de que maneira a literatura é capaz de mimetizar a “linguagem” cinematográfica, de jogar com suas propriedades, de se fazer cinema. Apesar de eu afirmar na ocasião que o cinema e a literatura eram de natureza intermediária, e isso possibilitava a fusão entre essas duas mídias, o fato é que – e hoje vejo com clareza – havia uma premissa teleológica, na medida em que, ao retrazar a evolução do cinema de sua gênese ao “pós-cinema”, eu pretendia dizer que o destino final do cinema era transformar-se em literatura, voltando às origens do cinema narrativo. Nesse sentido, esta tese só é uma continuidade porque, assim como na minha dissertação de mestrado, não é de meu interesse analisar comparativamente um objeto literário e um objeto fílmico, mas sim verificar o cinema *na* literatura. O meu *corpus* novamente é composto por obras literárias: *The Book of Illusions* (2002) e *Man in the Dark* (2008), ambos de Paul Auster¹.

Contudo, mais do que uma continuidade, esta tese é uma ruptura com o trabalho outrora desenvolvido somada a uma tripla insatisfação, qual seja: 1) o predomínio de um certo modelo analítico muito presente nos estudos literários, o qual, segundo Hans Ulrich Gumbrecht (2010), pode ser chamado de hermenêutico ou interpretativo; 2) a ênfase da fortuna crítica dos estudos envolvendo literatura e cinema na correspondência mecânica entre as técnicas de cada uma dessas mídias, o que deriva tanto de uma concepção rígida do que seja cinema quanto de uma noção de influência ou contaminação como *parti pris* metodológico; 3) não obstante o aporte teórico desta tese basear-se numa teoria relativamente nova – a materialidade da comunicação –, observei, no conceito de “presença” concebido por Gumbrecht, problemas não apenas de natureza epistemológica, mas sobretudo metodológica,

¹ Em *Elementos da semiologia*, Roland Barthes (2007, p. 104) afirma que “[o] corpus é uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, conforme certa arbitrariedade (inevitável) em torno da qual ele vai trabalhar”. Assim, apesar de buscar um *corpus* o mais homogêneo possível (dois romances de um mesmo autor que tratam de questões pertinentes a esta pesquisa), inclusive tentando abranger um conjunto mais ou menos sincrônico – entre os dois romances há um hiato de apenas 6 anos –, o fato é que a escolha do meu *corpus* obedece a um critério inevitavelmente arbitrário e pessoal.

isto é, como uma materialidade fundada na presença pode contribuir aos estudos literários? Ou como Joshua Landy, amigo de Gumbrecht, lhe pergunta: “[v]ejo como está fascinado pelo conceito – mas, de fato, o que retira da presença?” (GUMBRECHT, 2010, p. 165). Não obstante a relevância do trabalho teórico de Gumbrecht, sobretudo nas suas críticas ao domínio da hermenêutica nas humanidades, não creio que seja de grande serventia aos estudos literários uma regressão a conceitos essencialistas. Quando me proponho a pensar nas materialidades a partir de uma lógica das relações, subvertendo a conceitualização de Gumbrecht e me ancorando na filosofia de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze, é como se, de certo modo, realizasse aquilo que Deleuze (2013, p. 14-15) chama provocativamente de “enrabadá filosófica”:

Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer.

É em virtude disso que preservo a palavra *mídia* ao longo desta tese. Estou de acordo com Rosalind Krauss (1999, p. 5) quando ela declara que “‘medium’ seemed too contaminated, too ideologically, too dogmatically, too discursively loaded”, mas, assim como ela, penso que, a despeito de todos os mal-entendidos e abusos que se associam a essa palavra, *mídia* me possibilita suscitar a questão que proponho. É preciso retirar a “aura” da literatura, arrancá-la do jugo da hermenêutica, tratá-la como uma *mídia* entre outras. Mas recuso a noção segundo a qual “medium as a mere physical object, in all its reductiveness and drive toward reification” (KRAUSS, 1999, p. 6). Assim é que *mídia*, mediação e materialidade talvez deveriam ser escritas aqui sob rasura, entre aspas ou grifadas: afinal, toda vez que as evoco, elas não recobrem o mesmo significado de seu uso corrente. Se não o faço, é porque desconfio, na esteira de Derrida, da correlação entre significante e significado – o que será exaustivamente discutido no capítulo 1. De todo modo, importa ressaltar também que uma obra literária – um romance, um conto, um poema etc. – não comporta intrinsecamente um sentido que pede ao analista/crítico para ser desvelado. A hermenêutica prioriza o desvelamento do sentido do texto, quer seja a intenção do autor, quer seja a intenção da obra – a ideia de que a forma oculta um significado que necessita ser decifrado. Há, portanto, uma articulação entre metafísica e hermenêutica – entendida por ora em sentido *lato*. O pressuposto de que o corpo é apenas um instrumento que oculta o espírito dá a tônica dos

estudos literários atualmente, na medida em que haveria um conteúdo a ser extraído a partir da forma, isto é, a forma esconde o sentido original, a verdade da obra: a intenção do autor, a estrutura profunda, a psicologia das personagens etc. Mesmo os *cultural studies*, o marxismo e o pós-colonialismo ainda estão presos à hermenêutica. Isso porque, nessas abordagens, intenciona-se *grosso modo* demonstrar como uma obra literária encena, às vezes subrepticiamente, as mais variadas formas de exploração (de classe, de gênero, de etnia etc.) e denunciar o eurocentrismo e o patriarcalismo, por exemplo. Além disso, esse tipo de análise desconsidera a materialidade da literatura, trata o suporte de inscrição e os agenciamentos que a possibilitam como um mero entrave ao deciframento, como algo acidental. Com isso, não pretendo dizer que só há uma maneira de abordar a literatura, tampouco que a que defendo nesta tese seja a mais adequada. O que proponho é que haja mais maneiras de se encarar o objeto literário, e que vê-lo como uma mídia, sob a perspectiva das materialidades, é um modo igualmente válido, sobretudo no sentido de oferecer uma alternativa ao modelo hermenêutico. Ademais, o texto literário pode ser posto em pé de igualdade com a teoria ou com a crítica; ele pode ser um ponto de partida para reflexões e suscitar questões de cunho teórico.

Já as insuficiências dos estudos comparatistas entre literatura e cinema derivam justamente do fato de serem estudos comparatistas. Não me refiro às análises de adaptações cinematográficas, tampouco ao fato de que, conforme demonstram os textos da antologia organizada por Eduardo Coutinho e Tânia Carvalhal, *Literatura comparada: textos fundadores* (1994), a área ainda careça de definições quanto ao seu objeto e ao seu método; não me refiro também a categorias como influência e fonte, visto que a literatura comparada há muito superou tais paradigmas. O problema da literatura comparada reside precisamente na comparação, isto é, o seu *modus operandi* consiste em buscar relações diretas e indiretas, analogias, parentescos, mas tudo sob um prisma essencialista. Explico: com o intuito de demonstrar, por exemplo, como o cinema se manifesta na literatura, ou vice-versa, a literatura comparada, por mais que não exclua as diferenças entre essas duas mídias, baseia-se em uma *doutrina das semelhanças*. Para que haja comparação, é necessário que os termos comparados possuam algo irreduzível, algo que lhes seja próprio e não se confunda com o outro. A comparação pressupõe que os termos sejam anteriores à relação, i.e., eles já estão dados de antemão: a literatura comparada reencena a hermenêutica. Por exemplo: ela verifica como a literatura emprega a montagem, os enquadramentos, os planos, enfim, expedientes que seriam *próprios* do cinema. Subjazem à perspectiva comparatista tanto o regime da mimesis, da representação (o que se afigura problemático, como mostrarei no capítulo 1), quanto a rigidez

conceitual das mídias em jogo – como se o cinema e a literatura fossem sempre os mesmos, como se possuíssem uma identidade intrínseca, uma ontologia inabalável. Entretanto, se parto da concepção de uma lógica da relação, a questão da identidade, da propriedade, da essência cai por terra. Em *A imagem-movimento*, Deleuze (2004, p. 22-23) afirma a propósito da relação: “[é] que esta não é uma propriedade dos objetos, é sempre exterior aos seus termos. [...] As relações não pertencem aos objectos, mas ao todo, na condição de não o confundir com um conjunto fechado de objetos. [...] pelas relações, o todo transforma-se ou muda de qualidade”. Assim, a despeito de meu objeto ser a relação entre a literatura e o cinema, esta tese não é um estudo comparativo. O meu objetivo principal é refletir sobre as relações entre cinema e literatura sob a perspectiva das materialidades.

Vale observar que a tese se divide em três momentos: teórico, crítico e analítico. O momento teórico é organizado em 4 seções, em que: 1) proponho uma discussão sobre como o estudo das materialidades da literatura é uma alternativa ao predomínio da hermenêutica dentro dos estudos literários; 2) apresento a teoria de Hans Ulrich Gumbrecht mostrando a relação entre materialidade e presença, bem como o seu diálogo com Heidegger e a sua crítica à metafísica; 3) a partir da filosofia de Jacques Derrida, faço uma crítica ao conceito de presença de Gumbrecht; 4) ofereço uma reconfiguração do campo das materialidades, pensando-o não a partir da presença, como o quer Gumbrecht, mas da *relação*. Em outras palavras, esboço uma teoria da materialidade relacional, o que propicia repensar criticamente a teoria das mídias e, sobretudo, a intermedialidade, tida hoje como pedra de toque nos estudos sobre literatura e cinema.

Já o momento crítico divide-se em duas partes: primeiramente, realizo uma revisão do estado da arte sobre literatura e cinema, desde Virginia Woolf, Jean Epstein e Sergei Eisenstein até os estudos mais recentes, como os de Laura Marcus, Flora Süssekind e Tânia Pellegrini. Em seguida, ensejo uma discussão sobre o estado da arte que trata da questão do específico fílmico, desde as teorias da montagem dos soviéticos – Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisenstein –, passando pelas noções de fotogenia, cinegrafia e realismo, da teoria francesa, até os debates mais recentes em torno do dispositivo: Jean-Louis Baudry, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Raymond Bellour e Philippe Dubois. Apesar de constituir outro momento da tese, a noção de materialidade relacional imiscui-se ao longo do capítulo 2.

Por fim, no momento analítico, analiso dois romances de Paul Auster: *The Book of Illusions* e *Man in the Dark*, os quais considero exemplares para uma discussão sobre as materialidades do cinema na literatura. Nos dois subcapítulos que compõem a análise, arrolo, em um primeiro momento, a fortuna crítica sobre as obras: resenhas publicadas em jornais e

textos acadêmicos. Com isso, pretendo verificar o que foi observado pelos críticos nos dois romances, sobretudo no que se refere ao tratamento dado ao cinema. Mais do que preencher lacunas, minha intenção é proporcionar uma nova leitura a essas obras, a partir da perspectiva da materialidade relacional. Em seguida, busco observar as diversas formas como o cinema aparece nessas obras, mas sempre considerando que não há uma definição única de cinema – as relações que caracterizam os muitos cinemas possíveis variam não só de um romance ao outro, mas também dentro de cada romance. Ressalta-se que, dentro dos objetivos desta tese, não se trata de analisar *The Book of Illusions* e *Man in the Dark* exhaustivamente, tampouco de realizar uma leitura do tipo interpretativa. O que intenciono, acima de tudo, é compreender de que maneira, cojugando forma e conteúdo, pode-se falar de uma materialidade do cinema na literatura.

1. O QUE SÃO MATERIALIDADES?

“Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não”
(Manuel Bandeira).

“In place of a hermeneutics we need an erotics of
art” (Susan Sontag).

1.1 As materialidades² e o não-hermenêutico

A literatura é uma mídia. Tal afirmação supõe um conceito claro de mídia, assim como uma nova maneira de se encarar a literatura, isto é, a partir de sua midialidade, retirando-lhe a aura de arte – por mais que, desde o *ut pictura poesis* horaciano, passando pelo *Laocoonte* de Lessing e, mais atualmente, os estudos interartes encampados por Claus Clüver (1997), a literatura seja passível de interagir com as outras artes. Assim, não apenas a literatura, mas cada uma das chamadas belas-artes pode ser estudada a partir da perspectiva da midialidade. No clássico ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado pela primeira vez em 1936, Walter Benjamin (1994a, p. 176) afirma: “[m]uito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*”. Além do fato de que a fotografia emancipou a pintura e a literatura do registro realista, abrindo caminho para a arte moderna, essa alteração na própria natureza da arte pode ser interpretada ainda de outro modo: a invenção da fotografia modificou o próprio entendimento sobre a arte, agora a partir de sua midialidade, e não mais em termos estritamente estéticos, tendo em vista que, num primeiro momento, a fotografia chama mais a atenção sobre a forma como a imagem é obtida do que propriamente sobre o conteúdo da imagem. Mas o que é uma mídia? Adoto, ainda que provisoriamente, a definição dada por Gumbrecht em *Modernização dos sentidos*: “ao menos na linguagem cotidiana alemã, usa-se o termo *medium*³ especialmente para designar dispositivos técnicos utilizados para possibilitar a comunicação realizada através de distâncias espaciais e, às vezes, também temporais” (GUMBRECHT, 1998a, p. 297). Ou seja, a mídia promove uma mediação, encena uma presença à distância. Nesse sentido, a literatura é uma mídia, uma vez que um texto literário é capaz de transmitir um conteúdo escrito séculos atrás e, muitas vezes, distante espacialmente, aproximando autores e leitores. É isso que permite a leitura das peças de William Shakespeare, por exemplo, muito embora escritas no século XVII, na Inglaterra. Mas, para que uma mídia realize essa presença à distância, é necessário que haja algo que permita a mediação, quer dizer, a condição de possibilidade de uma mídia é o suporte no qual se dá a transmissão do conteúdo, a sua materialidade. No tocante à literatura, pode-se dizer

² Apesar de o objetivo principal da tese consistir em redefinir os conceitos de materialidade e de mídia, a fim de oferecer uma via alternativa aos estudos literários e sua interação com outras mídias, nesta seção 1.1, assumo provisoriamente o conceito de materialidade de Gumbrecht. Na seção 1.3, encetarei uma discussão sobre os problemas da noção de materialidade desenvolvida pelo autor.

³ Na seção 1.4 deste capítulo tratarei da tradução de *medium* e das diferentes definições de mídia.

que a sua mÍdia é a linguagem; entretanto, como a linguagem se dá a ver? Qual é a materialidade da linguagem? Qual é a materialidade da literatura? A resposta é antiga, apesar de negligenciada por séculos.

Já no início da *Poética*, no parágrafo 1147a, ao distinguir a epopeia da tragédia, da poesia ditirâmica, da aulética e da citarística a partir da mimesis, Aristóteles diz: “ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῶ ἕτερον ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον [*he gar ton en heterois mimeisthai e to hetero e to heteros kai mí tón aftón trópon*]”. Observa-se que a diferença mimética reside nas diversas terminações da palavra *hetera* (outro). Na tradução portuguesa de Eudoro de Sousa, esse trecho segue assim: “[d]iferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, 1994, p. 103). Na tradução brasileira de Jaime Bruna, há também poucas variações: “[d]iferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diversos, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). Na clássica tradução inglesa de S. H. Butcher, consta: “[t]hey differ, however, from one another in three respects – the medium, the objects, the manner or mode of imitation, being in each case distinct” (ARISTÓTELES, 1902, p. 7). As traduções em língua inglesa de Stephen Halliwell (1995) e de Malcolm Heath (1996) basicamente seguem a de Butcher. No ensaio “Genesis of the media concept”, Guillory (2010, p. 323) salienta que a diferença na terminação de *hetera* “is not an obvious way of saying ‘medium’, and Aristotle is forced to offer an elucidation in the form of a list: ‘colors and figures’ (painting), ‘harmony and rhythm’ (song), rhythm of movement (dance), and, finally, the telling of stories in metrical or nonmetrical speech (poetry)”. Não obstante, as diferentes terminações de *hetera* são assim traduzidos: meios (*medium*) diversos, objetos diversos e modos/maneiras diversos. Pois bem, em relação aos objetos imitados, Aristóteles distingue a tragédia da comédia, na medida em que, enquanto a tragédia trata de homens elevados, a comédia trata dos homens inferiores. Já, no que se refere aos modos de imitação, ele sugere que sua diferença reside na métrica usada; com efeito, estaria aí a gênese dos gêneros literários, uma vez que epopeia e tragédia distinguem-se a partir desse critério. Por fim, quanto aos meios empregados: “tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente” (ARISTÓTELES, 1994, p. 103). É possível dizer que o filósofo estaria se referindo a uma materialidade específica da poesia, a despeito de não tratar do suporte de inscrição. Segundo Guillory (2010, p. 322), “[i]n the whole of their former history, poetry,

painting, music, and other so-called fine arts were not dominated by the concept of communication but by imitation or mimesis, defined – it would seem for all time – by Aristotle in his *Poetics*”. É interessante notar que, embora todas as teorias literárias desenvolvidas desde o seu estabelecimento como disciplina acadêmica não sejam mais do que nota de rodapé da *Poética* de Aristóteles, quer seja para corroborar os seus conceitos, quer seja para refutá-los, as materialidades não receberam a devida atenção ao longo da história. Isto é, a literatura já foi estudada em termos de mimesis, de gênero, de forma, de estrutura, de discurso, entre outros, mas uma concepção midiática do literário e, por corolário, de sua materialidade ainda é incipiente.

O estudo da literatura sob a perspectiva das materialidades não é apenas um reparo histórico: ele proporciona um entendimento da literatura para além da tradição hermenêutica predominante nos departamentos de estudos literários. Tomo aqui hermenêutica em sentido lato, isto é, enquanto teoria da interpretação, do desvelamento do sentido. As materialidades partem de uma concepção outra sobre a literatura, levando em consideração o fato incontornável – apesar de geralmente esquecido – de que a literatura (na verdade, qualquer uma das chamadas belas-artes) não é uma entidade etérea que paira trans-historicamente sobre as coisas. Conforme assinala David Scott Kastan (2001, p. 4), “literature exists, in any useful sense, only and always in its materializations, and that these are the conditions of its meaning rather than merely the containers of it. [...] Only as texts are realized materially are they [the work of imagination] accessible”. Ou seja, mais do que um mero receptáculo, a materialidade influencia o sentido. Em “Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação”, Erick Felinto (2001, p. [3]) diz:

Em primeira instância, falar em “materialidades da comunicação” significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de *materialidades, significantes* ou *meios* pode parecer-nos uma idéia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por *ocultar* diversos aspectos e conseqüências importantes das materialidades na comunicação – tais como a idéia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional.

Torna-se necessário refletir sobre as materialidades da literatura enquanto mídia, porque, além disso, o conceito de literatura se encontra em crise. Em *O livro por vir*, publicado pela primeira vez em 1959, Maurice Blanchot especula sobre o desaparecimento da literatura: “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o

desaparecimento” (2005, p. 286), e fantasia sobre a morte do último escritor, uma espécie de Rimbaud cujo legado é um grande silêncio. Roland Barthes (2005, p. 43), em seu último curso no Collège de France (1978/1980), *A preparação do romance*, afirma: “[a]lgo ronda em nossa História: a Morte da literatura”. Mais do que uma profecia sobre a morte da literatura, é a constatação de um *topos* que assombra os estudos literários. Para Leyla Perrone-Moysés (2016), a esses adeuses à literatura somam-se alguns ensaios publicados neste início de século, tais como *La Littérature en péril* (2007), de Tzvetan Todorov, *Désenchantement de la littérature* (2007), de Richard Millet, *El último lector* (2005), de Ricardo Piglia, *L’Adieu à la littérature* (2005), de William Marx, *The Ends of Literature* (2001), de Brett Levinson, entre outros. Mas Perrone-Moisés mostra-se cética quanto à morte da literatura; afinal, desde o silêncio de Rimbaud e sua carta a Ernest Delahaye, a literatura tem tido sua morte anunciada. Ela pondera que, quando se fala da morte da literatura, “trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade”, até porque, prossegue, “[n]unca se publicou tanta ficção e tanta poesia quanto agora. Nunca houve tantas feiras de livros, tantos prêmios, tantos eventos literários. Nunca os escritores foram tão mediatizados, tão internacionalmente conhecidos e festejados” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25). Evidentemente, há em suas palavras um juízo favorável às obras da alta modernidade literária, de autores como Gustave Flaubert, James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka et al. A questão que se impõe é: não seria essa crise da literatura uma crise perpétua? Ou melhor, se a literatura se encontra em crise, não seria por que não há tal coisa como a literatura? Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, Jacques Derrida (2014, p. 57) afirma que “[o] termo ‘literatura’ é uma invenção muito recente”. Isso porque, se é verdade que pelo menos desde Homero foram escritas obras que hoje chamamos de literatura, antes do século XIX literatura se referia a textos escritos ou conhecimento de alguma área. Assim é que se fala, por exemplo, em literatura médica e, em metodologia científica, em revisão de literatura. Antes do estabelecimento dos estudos literários, as áreas que ocupavam do que hoje chamamos de literatura eram, sobretudo, a retórica e a filologia. Para que houvesse algo como a literatura, foi necessário que fosse antes institucionalmente reconhecida como tal. A literatura é, portanto, uma instituição historicamente localizada. Isso posto, não pretendo rastrear as origens da literatura, mesmo porque seria uma tarefa infrutífera – embora Culler (1999) remonte, de maneira genérica, aos românticos alemães do século XVIII e, especificamente, ao livro *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, de Madame Stäel, publicado em 1800. O que importa assinalar é que, não obstante o fato de ser uma instituição histórica com suas

convenções e regras particulares, a literatura não é sempre a mesma em todas as épocas e lugares, não é idêntica a si mesma, não possui uma essência. Para Derrida (2014, p. 64),

[...] não há nenhum texto que seja literário em si. A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso.

Apesar de não ser tão incisivo quanto Derrida, Antoine Compagnon abre *O demônio da teoria* com algumas provocações. Para ele, não há consenso sobre o que seja o texto literário, as qualidades literárias do texto literário, enfim, o que seja a literatura. Em suas palavras, “emprega-se, frequentemente, o adjetivo *literário*, assim como o substantivo *literatura*, como se ele não levantasse problemas, como se se acreditasse haver um consenso sobre o que é literário e o que não é” (COMPAGNON, 1999, p. 29). Compagnon não busca uma definição última ao perseguir as questões relativas à literatura e autor, à literatura e leitor, à literatura e realidade e à literatura e linguagem. Não há uma única resposta. Em razão disso, dado o fato de que a questão “o que é literatura?” é insolúvel, ele não se detém longamente sobre ela. Todas as acepções de literatura são insatisfatórias. Apelando-se à concepção ampla de que a literatura corresponde a todo o conjunto de obras impressas, perde-se a especificidade literária, visto que, dentro dessa noção clássica de *belles-lettres*, incluem-se não só poesia e ficção, mas também história, filosofia, ciência etc. Já em uma concepção mais estrita, o significado do que seja a literatura varia segundo as épocas e as culturas. Se até o século XIX, literatura era sinônimo verso; a partir desse século, a literatura passou a contemplar também a narração e o drama: “[d]esde então, por literatura compreendeu-se o *romance*, o *teatro* e a *poesia*, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas, doravante, os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso” (COMPAGNON, 1999, p. 32). A acepção moderna de literatura é tributária do romantismo, substituindo a doutrina clássica da universalidade do cânone pela realitvização do critério de bom gosto. Deriva dessa noção romântica a ideia de que a literatura se constitui pela obra dos grandes autores, isto é, o gênio: “[a]lguns romances, dramas e poemas pertencem à literatura porque foram escritos por grandes escritores: [...] tudo o que foi escrito por grandes escritores pertence à literatura [...]. Nova tautologia: a literatura é tudo o que os escritores escrevem” (COMPAGNON, 1999, p. 33). Resulta disso não apenas um argumento redundante, mas a exclusão de obras de escritores “menores”. Esse tipo de julgamento baseia-se em uma noção de valor problemática, vez que o grande escritor

do século XVI pode não ser o mesmo do século XIX, por mais que o cânone admita rearranjos e incorporações de novos autores. Se a literatura não pode ser tomada exclusivamente como o conjunto de livros, tampouco como aquilo que é escrito pelos “grandes escritores”, como responder à questão “o que é literatura”?

Em *Teoria da literatura: uma introdução*, Terry Eagleton contesta, um a um, os argumentos sobre a especificidade do literário, a começar pela distinção entre fato e ficção, que surge já na *Poética*, de Aristóteles, quando o filósofo trata das diferenças entre história e poesia⁴. Isso porque muito do que consta nos livros de história ou mesmo nas notícias jornalísticas não é factual; não descreve com precisão aquilo que aconteceu. Há uma lacuna impreenchível entre linguagem e referente; isso sem mencionar que a história oficial escrita nas historiografias diz respeito apenas à história política ou cultural, sendo incapaz de dar conta da totalidade dos eventos. Ademais, a distinção entre fato e ficção se afigura insuficiente porque a ficção não é prerrogativa da literatura: há filmes, revistas em quadrinhos, jogos de *videogame* que, apesar de ficcionais, não são literatura. Por outro lado, por exemplo no cânone da literatura brasileira, constam obras consideradas literárias que não são ficcionais, por mais que promovam mistificações e distorções históricas, como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e a *Carta a El-Rei D. Manuel*, de Pero Vaz de Caminha. E seria o caso ainda de questionar se a poesia ou o ensaio é de fato ficcional. Outra suposta característica do literário que Eagleton descarta é a noção da “linguagem peculiar” em detrimento da fala comum cotidiana. Tratar-se-ia, segundo tal concepção, de “uma desconformidade entre os significantes e os significados” (EAGLETON, 1985, p. 2), o tal do “estranhamento” postulado pelos formalistas russos. Isso significa que a literatura seria uma forma especial de linguagem. Destarte, nem todo desvio linguístico pode ser considerado literatura: os jargões jurídicos ou as gírias também são uma linguagem peculiar, causam um estranhamento. Para Eagleton (1985, p. 5),

⁴ No capítulo IX da *Poética*, Aristóteles (1994, p. 115) afirma que a poesia e a história “diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular”. Apesar do juízo valorativo do filósofo em favor da poesia, convém lembrar que, com a elevação da história ao estatuto de ciência positiva no século XIX, ela ganhou o *status* de verdade, por lidar pretensamente com o factual, com os eventos ocorridos. Todavia, Hayden White (1994, p. 115), em *Trópicos do discurso*, mostra o quanto de ficcional há no discurso historiográfico: “[a] distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o *real* comparando-o ou equiparando-o ao *imaginável*. [...] Trata-se, obviamente, de uma ficção do historiador a suposição de os vários estados de coisas que ele constitui na forma de começo, meio e fim de um curso do desenvolvimento sejam todos ‘verdadeiros’ ou ‘reais’ e que ele simplesmente registrou ‘o que aconteceu’ na transição da fase inaugural para a fase final”. A distinção aristotélica não possui, portanto, a mesma validade.

O que alguns consideram norma, para outros poderá significar desvio: usar “ginnel” (beco) em lugar de “allegynay” (travessa) pode ser poético em Brighton, mas constitui linguagem comum em Barnsley. Até mesmo o texto mais “prosaico” do séc. XV pode nos parecer “poético” hoje devido ao seu arcaísmo. Se nos deparássemos com um fragmento escrito isolado de alguma civilização há muito desaparecida, não poderíamos dizer que se tratava ou não de “poesia” apenas pelo exame que faríamos dele, já que não teríamos acesso aos discursos “comuns” daquela sociedade.

O tal estranhamento em relação à linguagem dita comum modifica-se, portanto, de acordo com o contexto sócio-histórico; logo, a literariedade derivaria do contexto de produção e de recepção. Daí é que a literatura não possui intrinsecamente uma essência. Eagleton (1985, p. 6) adverte ainda para o fato de que “[n]ão há nenhum artifício ‘literário’ – metonímia, sinédoque, litote, quiasmo etc. – que não seja usado intensivamente no discurso diário”. Por outro lado, o Modernismo de 22, por exemplo, incorporava a fala coloquial e cotidiana à literatura, como é o caso do poema “Pronominais”, de Oswald de Andrade; entretanto, nenhum estudante de Letras ousaria dizer que não se trata de poesia. A literatura não é, portanto, apenas o discurso rebuscado ao gosto dos parnasianos. Correndo o risco de ser categórico ou incorrer num juízo subjetivo, eu diria que tanto melhor é a literatura que foge do estilo floreado, rococó, repleto de figuras de linguagem. Eagleton (1985, p. 7) afirma que “[p]or vezes, um estilo é considerado ‘bom’ precisamente porque *não* atrai sobre si mesmo uma atenção indevida: admiramos sua simplicidade lacônica ou sua sobriedade”. Além disso, o discurso desarticulado de uma criança ou de um esquizofrênico, por exemplo, pode causar estranheza devido aos paradoxos, à opacidade do significado. Outra questão aqui se impõe: *slogans*, anúncios publicitários, piadas, orações religiosas, por mais que sejam linguisticamente sofisticados, causando estranheza, seriam literatura? O fato é que “qualquer escrito pode ser ‘lido’ poeticamente [...]. ‘Literatura’ é, nesse sentido, uma definição puramente formal, vazia” (EAGLETON, 1985, p. 10). Não há nada que permita falar em uma essência da literatura, não há um denominador comum entre todas as obras consideradas literárias. Muito do que não era considerado literatura (sobretudo a produzida por mulheres, negros e outras minorias) hoje é estudado dentro da Academia; da mesma forma, autores que eram valorizados séculos atrás hoje amargam o limbo do esquecimento. E, de resto, nada garante que José de Alencar, por exemplo, seja considerado literatura nas próximas décadas – de fato, boa parte dos chamados *cultural studies* tende a considerar certa literatura em termos de discurso político, panfletário. De qualquer forma, conforme Eagleton (1985, p. 11-12),

Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera. Alguns tipos de ficção são literatura, outros não; parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesmo no que tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura. A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe. [...]. Assim como uma obra pode ser considerada como filosofia bum século, e como literatura no século seguinte, e vice-versa, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado como digno de valor. Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar.

Isso não significa, porém, que, repetindo o gesto de Mário de Andrade a propósito do conto, possa-se afirmar que *literatura é tudo quanto eu chamar de literatura*, tampouco sustentar tautologicamente que “literatura é literatura”. Para Eagleton (1985), o que determina o valor do literário é a estrutura de valores de uma sociedade num dado momento histórico, a ideologia. No caso da literatura, os aparelhos ideológicos que a consideram enquanto tal são a universidade (professores, revistas científicas, grade curricular, as historiografias e teorias literárias etc.), a imprensa (suplementos literários), o mercado editorial, as academias nacionais, os prêmios e feiras literários, a atuação de escritores já canonizados, entre outros. Enfim, a literatura não existe em si e, conseqüentemente, a disciplina que a toma por objeto, a teoria literária, é uma disciplina em “essência” vazia, uma vez que não há um ser imutável da literatura. Toda definição é, por conseguinte, arbitrária e enviesada, em conformidade com os objetivos ideológicos dominantes em determinado contexto. A teoria literária, assim como o seu objeto, “está indissolúvelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos” (EAGLETON, 1985, p. 210). Não haveria uma teoria literária pura, ela é política. Assim é que, segundo Eagleton, seria mais profícuo redefinir o campo da teoria literária, isto é, não se ocupando apenas da literatura – visto que tal delimitação é arbitrária –, mas também de canções *pop*, histórias em quadrinhos, filmes etc., enfim, das práticas discursivas⁵ como um todo. Mais do que isso: tendo em vista que essas práticas discursivas são ideológicas, “[n]ão se trata de partir de certos problemas teóricos ou metodológicos, mas sim de começar com o que queremos *fazer*, e em seguida ver quais métodos e teorias que melhor nos ajudarão a realizar nosso propósito” (EAGLETON, 1985, p. 226). O que Eagleton propõe é, na verdade,

⁵ Quando fala de práticas discursivas, Eagleton (1985, p. 220) remete claramente a Michel Foucault: “[m]inha opinião é que seria mais útil ver a ‘literatura’ como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de ‘práticas discursivas’”. Em *Vocabulário de Foucault*, Edgardo Castro (2009, p. 117) define o discurso como o “conjunto de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação; assim se poderia falar de discurso clínico, discurso econômico, discurso da história natural, discurso psiquiátrico’ [...]. O discurso ‘está constituído por um número limitado de enunciados para os quais se pode definir um conjunto de condições de existência’”.

uma abordagem culturalista das práticas discursivas nas quais a “literatura” se insere, tanto no que diz respeito ao método ou métodos a se adotar quanto no que toca o próprio objeto de estudo. Eagleton (1985, p. 226) prossegue: “[u]m crítico radical é bastante liberal quanto a tais questões: ele rejeita o dogmatismo para o qual Proust é sempre mais digno de estudo do que os anúncios de televisão. Tudo depende do que estamos tentando fazer, e em que circunstâncias”. O problema é que, para o autor, há um objetivo político a ser alcançado, qual seja, a emancipação humana, a produção de “homens melhores” por meio da transformação socialista da sociedade. Ora, pensar segundo uma estratégia pressupõe um tólos, uma finalidade; além disso, quando fala de “emancipação humana” e “homens melhores”, Eagleton repete, talvez inconscientemente, a conclamação iluminista do *sapere aude*. Não que a ideia de emancipação e melhoria da humanidade seja, em si mesma, negativa; o problema é que subjaz a tal proposição a ideia de uma essência imutável dos homens. Logo, tudo se reduz à disputa discursiva sobre qual seja a “natureza humana” – algo a que nunca talvez cheguemos a um consenso, visto que condicionada historicamente. O fato é que ele pretende dessencializar a literatura (reduzindo-a às práticas discursivas), ao mesmo tempo que preserva uma suposta essência humana. Explico: a mera pressuposição de que haja algo a ser emancipado ou melhorado fundamenta-se na ideia de que uma origem foi corrompida, de que há algo a impedir a plena realização da humanidade enquanto tal: reencena-se o motivo gnóstico da Queda. Ou seja, os homens possuiriam uma essência originária que lhes foi escamoteada pela ideologia da sociedade que se baseia no modo de produção capitalista. A solução não está, como pressupõe Eagleton, em redimir os oprimidos via uma abordagem feminista, pós-colonial ou socialista, até porque, da mesma forma como concebe a humanidade em termos de essência, isso essencializaria e estratificaria os conceitos de justiça, de liberdade ou de mulher, por exemplo, os quais são a condição para tal emancipação. Trata-se, em vez disso, de combater a própria ideia de essência ou de origem, de abalar a ontologia, a teleologia, a metafísica. Finalmente, a despeito de Eagleton dedicar um capítulo de *Teoria da literatura* a uma crítica da hermenêutica, o mero fato de supor uma essência originária a ser desvelada recai em um pressuposto hermenêutico.

Em *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*, Hans Ulrich Gumbrecht (1998b, p. 139), um dos principais teóricos das materialidades da comunicação, afirma que

As premissas do campo hermenêutico são muito simples; posso sintetizá-las em quatro principais. Primeira premissa: o que denominamos “sentido” tem

sua origem no sujeito e não numa qualidade inerente aos objetos. A tarefa de atribuir sentido aos objetos cabe ao sujeito. Segunda premissa: a possibilidade de distinção radical entre o corpo e o espírito. Pensemos na tradição cartesiana e em seu corolário, segundo o qual é o espírito que de fato importa à comunicação e à autorreferência humana. Ninguém sabe exatamente o que se desejava designar por espírito, no entanto tal distinção era percebida como um dado natural. A terceira premissa é óbvia: o espírito conduz o sentido. Quarta premissa: neste contexto, o corpo serve apenas de instrumento que articula ou oculta o sentido. Aliás, um instrumento secundário. Por exemplo, a palavra hipocrisia, popularizada no século XV, expressa a técnica que possibilita ocultar com o corpo o que vai na alma, isto é, no espírito. Importa aqui destacar o papel de mero instrumento de articulação destinado ao corpo, cabendo ao espírito a criação de sentido.

Como se vê, há uma articulação entre metafísica e hermenêutica, entendida aqui em sentido lato. A ideia de que o corpo é apenas um instrumento que oculta o espírito dá a tônica dos estudos literários atualmente, na medida em que haveria um conteúdo a ser desvelado a partir da forma, isto é, a forma esconde o sentido original, a verdade da obra: a intenção do autor, a estrutura profunda, a psicologia das personagens, as relações de classe etc. Conforme salienta Gumbrecht (1998a, p. 12-13), “[o] campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação”. Com efeito, o conceito de mimesis desenvolvido por Aristóteles baseia-se nesse pressuposto hermenêutico, pois a própria mimesis sugere não apenas a oposição cópia x origem, como também, pelas suas formas de atuação – segundo o modo, o objeto e a mídia –, uma oposição entre substância x expressão. Daí é que um estudo a partir da materialidade da literatura (enquanto mídia) superaria esse modelo hermenêutico que, de resto, já apresenta sinais de esgotamento. Afinal, segundo Gumbrecht (2010), as materialidades envolvem “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido”. Vale destacar ainda que, embora Eagleton permaneça enclausurado num modelo hermenêutico, ele insinua algo acerca da teoria da literatura que merece ser levado em consideração; ele diz: “[o]s estudos literários, em outras palavras, são uma questão de significante, e não de significado” (EAGLETON, 1985, p. 216). O estudo do significante pertence ao campo das materialidades da literatura.

Em ensaio escrito em 1964, intitulado “Contra a interpretação”, que integra o livro homônimo de 1966, Susan Sontag também se coloca contra a tradição hermenêutica que perdura desde Platão e Aristóteles até os nossos dias. A teoria da mimesis, segundo Sontag (1987), pressupõe paralelamente a ideia de uma arte figurativa, isto é, uma obra é sempre uma *representação* de algo. De fato, é possível observar uma afinidade entre aquilo que

Gumbrecht chama de campo hermenêutico e a mimesis, tal como compreendida por Sontag (1987, p. 12): “no mundo ocidental, a consciência e reflexão sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese ou representação”. Por causa de tal concepção, tem-se a subordinação da forma ao conteúdo, sendo este essencial e aquela acessória. Sontag (1987, p. 13), mais adiante: “[o] que implica a excessiva ênfase na ideia de conteúdo é o eterno projeto da *interpretação*, nunca consumado”. Tomo aqui interpretação e hermenêutica como sinônimos, pois hermenêutica tem origem no grego ἑρμηνεύω (*hermeneuō*), que significa traduzir, interpretar, e provém do deus da mitologia grega Hermes, o mensageiro dos deuses, a quem é atribuída a origem da linguagem. O que permite essa indiferenciação é o fato de que a hermenêutica e a interpretação operam pela tradução: “[o] intérprete diz: ‘Olhe, você não percebe que X em realidade é – ou significa em realidade – A? Que Y em realidade é B? Que Z é de fato C?’” (SONTAG, 1987, p. 14). Para a hermenêutica, a forma seria uma espécie de casca a esconder o conteúdo, e interpretar seria, portanto, tentar alcançar aquilo que foi ocultado. Pode-se resumir, *grosso modo*, a doutrina da interpretação em um dos slogans de Maio de 68: “[d]ebaixo dos paralelepípedos, a praia [*Sous les pavés, la plage*]”; ou seja, trata-se de remover tudo aquilo que esconde a essência, pois, sob a dissimulação do texto, há um subtexto verdadeiro. Mais do que uma cruzada ingênua em busca da verdade, a hermenêutica é também uma violência contra o texto: visa domesticá-lo, despi-lo, mesmo que, para tanto, assim como Procusto, precise enxertá-lo ou mutilá-lo de acordo com os fins desejados. De acordo com Sontag (1987, p. 14-15), “[o] intérprete, sem na realidade apagar ou reescrever o texto, acaba alterando-o. Porém ele não admite isso. Ele afirma que pretende apenas torná-lo inteligível, revelando seu verdadeiro sentido”. A hermenêutica não admite que as coisas se encontrem desde sempre lá, na superfície: alguém deve tê-las escondido. O que intenciona é substituir a obra que se apresenta à frente por outra coisa diversa. Ela nega as aparências em favor de um significado fantasmagórico; nega o mundo atual à espera de que outro se revele – como se houvesse outro mundo além do nosso. Desse modo, a hermenêutica é uma metafísica.

Uma das formas de resistência à interpretação é a arte moderna, pois desvia a atenção do conteúdo para a forma: a pintura abstrata oblitera o princípio mimético, extinguindo no mesmo movimento o conteúdo e a possibilidade de interpretação; a *pop art* reduz o seu conteúdo à pura aparência, ao “é isso aí”; a poesia moderna “introduz o silêncio nos poemas e reafirma a *mágica* da palavra” (SONTAG, 1987, p. 19); e o cinema “possui um vocabulário de formas – a tecnologia explícita complexa dos movimentos de câmera, de montagem e da composição do quadro que faz parte da feitura de um filme” (SONTAG, 1987, p. 20). Com

efeito, há em boa parte da arte moderna – incluindo a literatura – uma indiscernibilidade entre forma e conteúdo, por isso, não faz mais sentido valer-se de antigos métodos para analisá-las. Sontag conclui apresentando alguns princípios para um entendimento além da hermenêutica que em muito se aproximam da teoria das materialidades: “[o] que importa é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si” (SONTAG, 1987, p. 23). Evidentemente, não se deve confundir a noção de forma com o suporte de inscrição; todavia, a crítica à hermenêutica de Sontag demonstra que há outros caminhos possíveis aos estudos literários.

Quase vinte anos depois do ensaio de Sontag, Terry Eagleton também arrola uma série de ponderações contra a hermenêutica. Comentando sobre *Validity in Interpretation*, de E. D. Hirsch Jr., Eagleton (1985, p. 73) argumenta que, para Hirsch, “o sentido literário é absoluto e imutável, resistente à mudança histórica [...]. O sentido é algo que o autor *quer*; é um ato mental, espiritual, que é então ‘fixado’ para todo o sempre através de uma série particular de sinais materiais. Trata-se de uma questão de consciência e não de palavras”. Ora, há pelo menos três equívocos básicos em tal premissa: 1) é impossível determinar o que se passava na cabeça do autor no momento da criação; 2) o autor nem é sempre o melhor intérprete de sua obra (basta lembrar que Franz Kafka teria ordenado a seu amigo Max Brod que queimasse os seus manuscritos); 3) qualquer detalhe que não se enquadre na suposta intenção do autor acaba por ser rejeitado. Mas o principal problema dessa *hermenêutica da intenção do autor* é o fato de conceber a literatura como fenômeno unilateral, como se a obra se completasse no momento em que o autor escreve o último ponto final. O contexto de circulação e de leitura da obra seria tido como desimportante. Ademais, mesmo que fosse possível determinar a intenção do autor e que os leitores fossem receptáculos dóceis e inertes capazes de compreender essa intencionalidade, ainda assim estaria se ignorando o fato de que, sendo uma obra literária constituída por meio de signos linguísticos, os significantes e os significados não são tão estáveis como se pretende.

Não se trata, no entanto, de promover um deslocamento em direção ao leitor, como fizera a estética da recepção, tampouco de transformar unicamente o texto em pedra de toque, como fizeram o estruturalismo e a semiótica, haja vista que essas teorias pecam por ignorar o suporte de inscrição do texto e o contexto de produção e de circulação da literatura. Com efeito, persistiria ainda um gesto hermenêutico: ou a obra só se realiza na leitura/interpretação – no caso da estética da recepção – ou há uma estrutura comum a todas as obras que deve ser trazida à luz – no caso do estruturalismo. Mesmo os *cultural studies*, o marxismo e o pós-colonialismo ainda estão presos à hermenêutica. Isso porque, nesse tipo de abordagem,

intenciona-se demonstrar como uma obra literária encena, às vezes sub-repticiamente, as mais variadas formas de exploração (de classe, de gênero, de etnia etc.) e denuncia o eurocentrismo e o patriarcalismo, por exemplo. Ou seja, visa-se desvelar a ideologia que está disfarçada no texto; e, por mais que exista um gesto político por trás desse desvelar, há ainda a premissa de que o texto oculta uma verdade que jaz no subtexto. Embora se pretenda materialista, a crítica marxista da alienação recai justamente nesse mesmo engodo, uma vez que há a pressuposição de que a essência humana (trabalho) é desvirtuada em razão da ideologia burguesa (capital).

O Roland Barthes tardio, de *O prazer do texto* (1973), também se coloca contra a hermenêutica, porquanto advoga em favor do puro gozo, individual, em detrimento de qualquer análise – o que não significa, entretanto, uma leitura impressionista. Na leitura do prazer, tudo é múltiplo, plural, nada é estável e definitivo: “[s]obre o prazer do texto, nenhuma ‘tese’ é possível” (BARTHES, 2013, p. 42). O gozo é do nível da significância, não do significado. Contudo, a significância não remete ainda à materialidade do texto, às letras impressas no papel, mas sim à relação entre texto e leitor. Admitindo não existir um leitor capaz de decodificar o texto por completo, como pressupõe a hermenêutica, a significância recusa um significado fechado, único; ela atua nos vazios, ou melhor, no excesso de significantes que não encontram um significado correspondente único. Não sendo material, em *stricto sensu*, mas do nível da estruturação, a significância rompe com quaisquer pretensões interpretativas, ao mesmo tempo que chama a atenção para a materialidade do significante – porquanto, ao recusar o laço natural entre significante e significado, deixando-o sem lastro, é como se o significante adquirisse uma autonomia para além dos processos de significação da linguagem.

Em *História da linguagem*, no capítulo em que trata da materialidade do significante, Julia Kristeva (1974, p. 32) ressalta o fato de que a linguagem não é uma idealidade pura; antes, “[r]ealiza-se por e numa *matéria concreta* e nas leis *objetivas* da sua organização. Por outras palavras, embora *conheçamos* a linguagem por um sistema conceptual complicado, o corpo da linguagem em si mesmo apresenta uma materialidade duplamente discernível”. Esse duplo aspecto consiste em, por um lado, a linguagem revelar-se foneticamente, graficamente e gestualmente; por outro, sua materialidade se observa nas leis objetivas que organizam o conjunto linguístico: fonética, gramática, estilística, semântica etc. Tendo em vista o interesse desta tese pela materialidade da literatura e, no limite, pela materialidade da escrita, atenho-me ao aspecto gráfico. Quanto às leis objetivas que organizam a linguagem, estas não concernem diretamente à materialidade do significante. A gramática, a semântica e a estilística, por exemplo, dizem respeito à estruturação, ao sistema interno da língua –

conforme uma visão estruturalista. O que interessa é, portanto, o aspecto exterior do significante. É claro que se opera, em razão disso, uma distinção do tipo platônica entre inteligível (ideal) e sensível, como se a linguagem possuísse um fora e um dentro – o que Derrida contesta em *Gramatologia* (2013). Em todo caso, adoto estrategicamente neste ponto tal oposição, uma vez que, a fim de destituir o predomínio da hermenêutica, é necessário ter claro o seu funcionamento em favor do sentido – pretensamente ideal – e contra a forma – pertencente à dimensão material. Dessa maneira, visando romper com o domínio hermenêutico nos estudos literários, é necessário, num primeiro momento, esse movimento de reversão: voltar-se àquilo que seria puramente material. Para Kristeva (1974, p. 39), “a escrita é uma linguagem sem um além, sem transcendência”; dito de outro modo: a escrita não possui uma idealidade, é puramente material, funciona por meio dos traços inscritos (grafemas).

Em sua etimologia, escrever deriva do latim *scribere*, que significa cortar, traçar. Originalmente, escrever consistia em fazer uma incisão sobre um objeto, “para o qual se usava uma ferramenta cuneiforme (um ‘estilo’)” (FLUSSER, 2010, p. 31). Foi desenvolvida pelos sumérios a escrita cuneiforme, com a qual se gravavam, por meio de cunhas, pictogramas em tábuas de argila. Flusser (2010) faz uma distinção entre dois tipos de escrita: a inscrição e a sobrescrição, sendo que a primeira se refere às incisões sobre pedra ou argila, enquanto a segunda, desenvolvida primeiramente entre os egípcios, está relacionada ao uso de tinta *sobre* uma superfície, geralmente, o papiro ou o pergaminho. Se na Antiguidade, predomina o livro em rolos de pergaminho (*volumen*); na Idade Média, entre os séculos II e IV, desenvolve-se o códice, que se compunha por folhas de papiro dispostas em cadernos semelhantes ao livro moderno (CHARTIER, 1998). Se o códice já havia representado um grande avanço em relação aos antigos rolos – por permitir escrever enquanto se lia, folhear uma obra e utilizar os dois lados da página –, a invenção da imprensa por Johannes Gutenberg, em meados da década de 1450, promove um avanço ainda maior, visto que promove o acesso e democratização de obras antes restritas em mosteiros e bibliotecas. Antes da invenção da Gutenberg, “só era possível reproduzir um texto copiando-o à mão, e de repente uma nova técnica, baseada nos tipos móveis e na prensa, transfigurou a relação com a cultura escrita” (CHARTIER, 1998, p. 7). Diminuíram-se a um só tempo tanto o custo do livro quanto o seu tempo de reprodução, além de permitir a possibilidade de se publicar textos inéditos. A descoberta e difusão do papel, matéria-prima mais barata que o papiro, também contribuiu para a democratização do livro tal como o conhecemos.

O advento da máquina de escrever, aperfeiçoada por diversos inventores ao longo do século XIX, por exemplo, com a invenção do teclado QWERTY, também foi de extrema

importância para uma nova concepção da escrita. Isso porque, se a imprensa de Gutenberg tornou mais rápidas a impressão e a circulação de livros, os originais ainda eram redigidos à mão, com pena e tinta. Aquele que escrevia com a pena produzia uma grafia diretamente ligada aos seus gestos corporais; com a máquina, há a mediação do teclado. Contudo, apesar do intermédio da técnica, conforme o datilógrafo bate nas teclas, preenchendo a página à sua frente, ele ainda vê o texto fixando-se pela tinta no papel. Claro está, perde-se a dimensão aurática do escrever à mão, pois o manual é substituído pela técnica. No poema “Máquina de escrever”, Mário de Andrade (1926, s.p.) diz: “Igualdade maquinal/ Amor ódio tristeza.../ [...] Os malévolos e os presidentes da República/ Escrevendo com a mesma letra... / Igualdade/ Liberdade/ Fraternité/ point./ Unificação de todas as mãos”. Se o estilo, etimologicamente ligado à escrita cuneiforme, já havia se fragilizado com a sobrescrição (tinta sobre papel), com a máquina de escrever tornar-se-ia ainda mais tênue; afinal, ela não faz distinção das palavras sobre o papel, isto é, a mesma fonte tipográfica é usada para escrever amor e ódio. Além disso, a despeito de quem datilografou o texto, a letra impressa é a mesma – ela unifica “todas as mãos”.

Salto ainda maior se dá com o advento dos sistemas digitais e dos processadores de texto. Embora a interface gráfica do usuário simule a folha de papel (tamanho A4 ou similares), disponibilizando ferramentas como margem, tabulação, tipo da fonte, tamanho da fonte etc., há uma diferença insofismável: aquele que escreve (digita), por mais recursos que tenha agora à sua disposição, podendo apagar ou inserir trechos inteiros sem precisar reajustar o papel à máquina, não tem a materialização do texto imediatamente sobre uma folha (papel ou papiro), como a máquina e o escrever à mão permitiam. A não ser que o texto seja enviado a uma impressora posteriormente. É claro que o texto digital possui uma materialidade, a qual se dá por sinais elétricos que formam o código binário (0 = sem corrente; 1 = com corrente). *Grosso modo*, é pela “leitura” desses sinais elétricos que o computador realiza comandos e executa ações. Em relação à escrita, os caracteres que o usuário lê na interface gráfica nada mais são que a tradução dos códigos binários em *bytes* (8 bits), sendo que o código padrão (Unicode) pode demandar mais de 1 *byte* para representar cada letra do alfabeto. De qualquer modo, essa mudança de suporte implica uma modificação da maneira como se entende a escrita, haja vista que aquele que escreve, a não ser que seja um especialista em informática, é incapaz de decifrar o que se passa entre o comando digitado no teclado (*input*) e aquilo que ganha forma na tela (*output*). Em entrevista a *La Quinzaine Littéraire*, de agosto de 1996, publicada posteriormente em *Papel Máquina*, Jacques Derrida (2004, p. 143) afirma a propósito da escrita no computador:

Sei fazê-la [a máquina] funcionar (mais ou menos), mas não sei *como* funciona. Não sei, portanto, sei menos do que nunca, “quem é”, quem está ali. Nesse caso, o não-saber é um traço distintivo, alheio à caneta mas também à máquina de escrever. No caso da caneta e da máquina de escrever, acreditamos saber *como* funcionam, como “respondem”. Já em relação ao computador, embora saibamos até certo ponto servir-nos dele, raramente sabemos, com um saber intuitivo e imediato – em todo caso, eu não sei –, *como* o demônio no interior do aparelho opera. A que ele obedece. Esse segredo sem mistério constitui a marca frequente de nossa dependência para com muitos instrumentos da tecnologia moderna, de que sabemos nos servir, conhecemos sua utilidade, sem saber o que se passa com eles, neles, do lado deles [...]. [O computador] parece restituir um quase-imediatismo do texto, uma substância dessubstancializada, mais fluida, mais leve, portanto mais próxima da fala, até mesmo da fala chamada interior.

Os estudos de Johanna Drucker (2006), de N. Katherine Hayles (2005) e de Matthew Kirschenbaum (2008) respondem, de certa forma, a esse “segredo sem mistério” de que fala Derrida – não sendo o propósito desta tese tratar da materialidade do digital. Chamar a atenção para a materialidade da escrita implica considerar não apenas os diferentes suportes em que ela se efetiva, mas também a própria forma que a constitui: a fonte tipográfica, o idioma, o alfabeto, o paratexto (capa, título, subtítulos, prefácios, preâmbulos, apresentação, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, dedicatória etc.). O que pretendo dizer é que o sentido de um texto pode variar não apenas de acordo com o cronotopo de produção e circulação, nos diferentes gêneros discursivos em que circulam, mas também de acordo com o suporte – se em pergaminho, papel ou digital, ou se escrito à mão, à máquina de escrever ou no computador; além disso, quando uma palavra é inscrita em uma imagem (fotografia ou filme, por exemplo) está suscetível a ressignificações –, com a fonte tipográfica, com o idioma (para um não-falante de alemão, *schriften* é um significante vazio, sem significado) e com o alfabeto (para alguém que desconhece os ideogramas japoneses, trata-se apenas de imagens). Segundo Claus Clüver (2011, p. 13),

A escrita, por outro lado, é uma mídia separada e particular. Ela pode ficar transparente na leitura de um texto impresso convencionalmente: para muitos leitores a fonte e o tamanho das letras normalmente não influenciam na recepção e interpretação do texto verbal (mas podem influenciar no prazer da leitura). Mas, além de existir em muitas formas de representação da linguagem verbal – alfabética, ideogramática, hieroglífica, cuneiforme, etc. – a escrita, manual ou impressa, consiste de signos *sui generis*, com um grande leque de expressividade. A informação comunicada por um texto escrito à mão pode ser rica em relação à personalidade do indivíduo que o escreveu, como também à época e ao lugar onde foi escrito. A escolha das fontes e tamanhos, especialmente dos cabeçalhos e títulos, é um aspecto importante

no *layout* e design de uma revista, em cartazes e na publicidade televisiva. A caligrafia tem um papel importante e variado em muitas culturas, mais ainda nas orientais e árabes do que nas ocidentais. Na produção das vanguardas encontramos muitas maneiras de exploração das formas das letras sem uma ligação direta com textos verbais, desde os futurismos italiano e russo e o dadá até a poesia concreta e visual.

São essas particularidades materiais da escrita que o campo hermenêutico negligencia, porquanto, na sanha de decifrar o sentido, o intérprete vê as materialidades do texto como um empecilho ou como um detalhe acessório – como se um texto à mão e um datilografado se equivalessem, como se a escrita mesma fosse apenas uma ponte acidental entre o querer-dizer do autor e a interpretação do leitor. No ensaio “Rabisco sem intenção alfabética”, que integra o volume *Semiótica & Literatura*, Décio Pignatari destaca a importância das fontes topográficas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Por exemplo, no capítulo CXXXV, “Oblivion”, é dito: “Vai em versaletes este nome. OBLIVION!” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 127). Para Pignatari (2004, p. 143-148), “o versalete, hoje em desuso, é uma dupla caixa-alta; o seu significado – conferir *status* – no jornalismo da época particularmente, é fornecido pelo autor-personagem, que aqui, como em outras passagens, comporta-se como redator e secretário de jornal, marcando os tipos para a composição”. Não levando em consideração a diferença tipográfica, isto é, utilizando qualquer outro tipo na impressão, a forma como o sentido do texto se dá a ver poderia ser outra. Há um imbricamento entre metalinguagem e materialidade no texto machadiano. Ainda Pignatari (2004, p. 151): “a todo momento, leitor, autor e narrador são apartados da alienação narrativa por acidentes gráficos e tipográficos, que os despertam para o fato de que estão lendo um livro, um livro e nada mais – *words, words, words*”. As experiências da poesia concreta brasileira, assim como o pioneirismo de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado pela primeira vez em 1897, também comprovam isso. O esgotamento da forma-verso da poesia tradicional é também o esgotamento do modelo hermenêutico, logo, a recusa de Mallarmé demonstra num só gesto a inflação de sentido e a impossibilidade de se fixar um sentido único e estável. Para tanto, ele não trata o signo como mero portador de um significado que lhe transcende, isto é, o signo sustenta-se em si mesmo, é o seu próprio sentido, sendo irreduzível a qualquer explicação e interpretação que vá além daquilo que se apresenta. Mallarmé recorre à materialidade como recurso poético: emprego de variada tipografia, espaço gráfico e uso especial da folha. Para Augusto de Campos (1975, p. 18),

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção.

O concretismo brasileiro radicaliza a proposta mallarmaica, sendo que, no “plano-piloto para a poesia concreta”, de 1958, Mallarmé é citado como um dos principais precursores. Aliás, no “plano-piloto”, de autoria de Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos (1975, p. 156-157), diz-se a propósito da poesia concreta que “ela começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”, enfatizando a “importância da ideia de ideograma”, assim definido:

[...] ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. [...] o poema concreto, usando o *sistema fonético* (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra (PIGNATARI; CAMPOS, H.; CAMPOS, A., 1975, p. 157, grifo meu).

Ora, por mais que proponha uma nova sintaxe, não-linear, que se dá pelo uso do espaço gráfico como agente estrutural, a poesia concreta, tal como idealizada no “plano-piloto”, ainda se mantém vinculada à linguagem falada (“usando o sistema fonético”). Em um ensaio posterior, Pignatari (2004, p. 135) assinala que é um erro “acreditar que a imagem gráfica se comportava como imagem fonética” – pois se repete o gesto de Saussure, ao reduzir a língua à mera representação da fala. Seria preciso, pois, inventar uma nova linguagem para uma nova poesia, como propõem Luis Ângelo Pinto e Pignatari em manifesto de 1967. *Mutatis mutandis*, é necessária uma nova teoria para a nova literatura: Sontag já sinalizava sobre a insuficiência dos métodos interpretativos para lidar com a arte de vanguarda e propunha *uma erótica em vez de uma hermenêutica*. De certa forma, a teoria das materialidades, ao se ocupar do campo não-hermenêutico, aponta para essa forma de se encarar a literatura.

No livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, publicado pela primeira vez em 2004, Hans Ulrich Gumbrecht narra o percurso que levou ao surgimento da teoria das materialidades da comunicação. Após ser instigado por um amigo brasileiro a

voltar a Dubrovnik, cidade da extinta Iugoslávia, que havia sido sede de um colóquio sobre as funções da ficção, Gumbrecht organizou, ao longo da década de 1980, cinco colóquios sobre teoria literária nesta cidade, sendo que, no de 1985, por sugestão de Anton Kaes ou Karlheinz Barck, o tema materialidades da comunicação veio à tona: “[a] palavra ‘comunicação’ era promissora, pois deixava para trás aquilo que considerávamos uma atenção demasiado restrita e tradicional dos estudos literários sobre a ‘literatura’” (GUMBRECHT, 2010, p. 27). Além disso, haveria, segundo ele, nesse título pomposo, a convergência entre materialidade e materialismo, o que, mais do que afeição juvenil pelo marxismo devido à sua militância nos anos 1960, garantia que os pesquisadores da Europa do Leste, em sua maioria países socialistas, pudessem retornar a Dubrovnik sem que houvesse problemas com as autoridades locais em virtude da interação com pesquisadores ocidentais. Assim é que, na primavera de 1987, aconteceu o Colóquio Materialidades da Comunicação [*Materialität der Kommunikation*], que teve a participação, além do próprio Gumbrecht, de nomes como Jean-François Lyotard, Friedrich Kittler, Paul Zumthor, Niklas Luhmann, entre outros. Observa-se que, no livro publicado em 1988 a partir do colóquio, a despeito da variedade de temas ao longo dos mais de 20 artigos, persiste uma tônica não-hermenêutica. Embora Gumbrecht diga a propósito de *Produção de presença* que não se trata de um livro *contra a interpretação*, a sua produção intelectual, pelo menos desde o colóquio de 1987, atua no sentido de combater o domínio da hermenêutica dentro das humanidades, tanto que ele e esses pesquisadores “tentavam problematizar era, mais do que tudo, uma configuração *institucional* no âmbito da qual o domínio absoluto das questões relacionadas com o sentido havia levado, há muito tempo, ao abandono de todos os outros tipos de fenômenos e questões” (GUMBRECHT, 2010, p. 37).

Lyotard, Kittler e Zumthor, que participaram do colóquio, perfazem, cada um a seu modo, alguns dos fundamentos da teoria das materialidades. Lyotard havia organizado uma exposição no Centre Pompidou, em 1985, chamada *Les Immatériaux*, que partia da hipótese de que os novos meios eletrônicos são responsáveis pela descorporalização da vida humana. Kittler, em *Discourse Networks 1800/1900*, publicado pela primeira vez em 1985, argumentava que o advento de novas tecnologias poderia influenciar a própria maneira de se pensar – sendo célebre o estudo de caso que faz de Friedrich Nietzsche e o uso da máquina de escrever. Zumthor dedicava-se aos estudos sobre a voz e a *performance* como modos de comunicação corporais, como bem o mostra uma de suas principais obras: *La lettre et la voix: De la littérature médiévale*, de 1987. Mas, para marcar uma posição contra a tradição interpretativa, era preciso trazer mais adeptos:

Também queríamos ter como aliado alguém como Jacques Derrida, que, no começo do seu trajeto filosófico (uns bons vinte anos antes do nosso colóquio), havia defendido que a indiferença sistemática da “exterioridade do significante” era uma das principais razões do predomínio devastador [...] do “logo-fonocentrismo” na cultura ocidental. Em outras palavras, não levar em conta, por exemplo, a materialidade dos caracteres gravados em cera, papiro ou pergaminho era visto como condição histórica para o predomínio do “sentido” e do “espírito” na cultura do Ocidente (GUMBRECHT, 2010, p. 30).

Todavia, como demonstrarei na seção 1.3, a obra derridiana em muito se opõe às materialidades da comunicação, embora tanto Derrida quanto Gumbrecht ataquem implacavelmente a metafísica. Aliás, Gumbrecht faz uma interpretação *sui generis* da noção de “exterioridade do significante”, uma vez que, para Derrida, não há um dentro e um fora da língua. Em todo caso, para Gumbrecht (1994, p. 494) “[t]he exteriority, together with the human body (or more precisely: the human bodies), is a central point of reference for the research program named ‘materialities of communication’”. A exterioridade/materialidade do significante diz respeito, para Gumbrecht, àquilo que Hjelmslev denomina expressão, sendo o seu oposto complementar o conteúdo. Há uma afinidade entre as noções de significante e significado desenvolvidas por Saussure e as de expressão e conteúdo de Hjelmslev. Ato contínuo, entre *res extensa* e *res cogitans* – conceitos cartesianos fundadores do pensamento metafísico moderno. Daí é que Hjelmslev, segundo Gumbrecht (1998b, p. 144), “também pertence ao campo hermenêutico”. Ele, no entanto, baseia-se no modelo hjelmsleviano em virtude de uma segunda divisão, qual seja: de um lado, forma de expressão e substância de expressão; de outro, forma de conteúdo e substância de conteúdo. De acordo com Gumbrecht (1998b, p. 145), “Hjelmslev estava preocupado com a síntese destes quatro momentos, que produz o conceito de signo, o significado em vocabulário saussureano. O que me interessa, ao contrário, diz respeito à contemporânea e crescente tendência de distanciar e distender estes quatro campos”. Ou seja, Gumbrecht os toma isoladamente para, a partir de Hjelmslev, esboçar as diretrizes do que seria um método das materialidades da comunicação, voltando-se ao significante sem associá-lo ao significado.

Conforme Gumbrecht (1998b), substância de conteúdo seria anterior à estruturação do sentido, uma região onde não há binarismos – algo semelhante ao imaginário. Forma de conteúdo se refere às estruturas articuladoras da substância de conteúdo. Forma de expressão diz respeito à materialidade do significante, à forma material da expressão, deixando de lado a semântica. Isso fica mais claro se pensarmos na poesia concreta, haja vista que a forma de

expressão se preocupa com o aspecto gráfico da escrita. Por fim, a substância de expressão deve ser entendida como a materialidade ainda não estruturada. Segundo Gumbrecht (1998b, p. 147), “[t]rata-se de saber como é possível a emergência de um sistema de escrita, considerando-se a altíssima improbabilidade de sua articulação, uma vez que há milhões e milhões de alternativas engendráveis pela fricção de uma dada materialidade sobre outra”. Ainda Gumbrecht (1998b, p. 169): “[s]ubstância da expressão’ inclui qualquer material utilizável na articulação do sentido, como tinta, som, *chips* de computador e energia elétrica”. Se é permitida tal aproximação, há uma equivalência entre o que os tradutores de Aristóteles chamam de *mídia* (meio/*medium*) e a substância de expressão. Todavia, tendo em vista que o estudo das materialidades tem se ocupado mais da forma de expressão e da substância de expressão – pelo menos é o que têm demonstrado as pesquisas em torno das materialidades digitais, por exemplo –, uma questão aqui se impõe: no caso da literatura, levando em consideração que não existe uma essência do literário, seriam as materialidades o que há de mais específico? Ou melhor: se as materialidades da literatura variam historicamente – na medida em que há uma “altíssima improbabilidade de articulação” entre uma dada materialidade e o conteúdo que ela comporta –, tanto no que se refere à inscrição quanto ao suporte, como poderia, por exemplo, o livro constituir a sua especificidade? Em *Arqueologia do saber*, Michel Foucault (1987, p. 25-26) aponta isso de maneira mais clara:

Unidade material do livro? Será a mesma quando se trata de uma antologia de poemas, de uma coletânea de fragmentos póstumos, do *Traité des Coniques*, ou de um tomo da *Histoire de France* de Michelet? Será a mesma quando se trata de *Un coup de dés*, do processo de Gilles de Rais, do *San Marco* de Butor, ou de um missal católico? Em outros termos, a unidade material do volume não será uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva a que ela dá apoio?

Em outras palavras, tratar isoladamente cada um dos elementos do esquema quadripartite hjelmsleviano explorado por Gumbrecht implica uma articulação totalmente arbitrária, isto é, não há nenhuma razão para que o papel e a tinta sejam constitutivos da literatura, que a lente de 35 mm e o nitrato de celulose sejam constitutivas do cinema, e assim por diante. E, com efeito, a poesia digital e o cinema experimental demonstram que as materialidades dessas mídias são variáveis, que nada há de intrínseco em suas materialidades. Por outro lado, as práticas discursivas não são uma idealidade, elas existem materialmente: o discurso possui uma materialidade. Assim, não seria o caso de repensar as materialidades, ou seja, não as reduzindo à fisicalidade do suporte e da inscrição, mas observando o duplo

movimento no qual a materialidade do discurso e o discurso da materialidade se combinam? Dito de outro modo: não seria preciso redefinir o campo das materialidades?

Para Gumbrecht (1998b, p. 167), “[p]recisamos não de novos conceitos mas de novas tarefas, tarefas essas que decerto podem ter caráter teórico”. Isso significa que, mais do que uma teoria com métodos a serem aplicados num *corpus*, as materialidades são uma nova forma de se compreender os estudos literários. Assim como Eagleton, Gumbrecht sugere que, devido à dificuldade de definição do que seja a literatura, seria mais oportuno alargar o campo dos estudos literários, inserindo-a num outro mais amplo, o das Humanidades. Daí o estudo das materialidades lidaria não apenas com as materialidades da literatura, mas com as materialidades da cultura, de um modo geral. Ressalta-se, por fim, que, a despeito de tomarem como ponto de partida a exterioridade do significante, as formas de inscrição e o suporte, as materialidades não significam necessariamente uma matéria física e concreta: o seu campo de estudos é amplo. Segundo Pfeiffer (1994, p. 6-7), diz respeito às materialidades:

[...] potentials and pressures of stylization residing in techniques, technologies, materials, procedures, and “media”. [...] “Materialities” may also function as an overall metaphor for the joint impact of institutions (the church, educational systems) and the media they predominantly employ (rituals, books of special kinds etc.). It is interesting to see, for instance, when and how the smaller and handier format of books within the framework of medieval universities transformed these books into targets of study and interpretation.

Tendo isso em vista, é importante pensar no que há em comum nas mais diversas modalidades de materialidade. Em seus últimos trabalhos, Gumbrecht tem desenvolvido sistematicamente o conceito de presença para tratar não apenas da literatura, como também dos esportes, da dança, dos espetáculos em geral – como é possível observar em *Elogio da beleza atlética*, publicado no Brasil em 2007, em *Produção de presença*, cuja edição brasileira é de 2010, em *Graciosidade e Estagnação*, livro de ensaios selecionados por Luciana Villas Boas publicado no Brasil em 2012, em *Nosso amplo presente*, publicado no Brasil, em 2015, em *Serenidade, presença e poesia*, seleção de textos de Mariana Lage publicada em 2016, bem como em *Atmosfera, ambiência, stimmung*, publicado no Brasil em 2014, sendo que, nesse livro, *stimmung* seria uma dimensão específica da presença. Nesses livros, a questão das materialidades da comunicação é tangencial, havendo um esforço filosófico para conceitualizar a presença, de entender os seus desdobramentos, mas, sobretudo, persiste uma crítica radical à metafísica, tal como já se esboçava em *Modernização dos sentidos*, de 1998. A fim de se criar uma nova perspectiva epistemológica para as

Humanidades e, no limite, para os estudos literários, é necessário derrubar o fundamento mesmo da hermenêutica, a metafísica. A questão que se apresenta é: como fazer? Conforme relata em *Produção de presença*, apesar de as materialidades da comunicação terem rendido bons frutos na virada dos anos 1980 para os anos 1990, a teoria ressentia de um arcabouço conceitual. Segundo Gumbrecht (2010, p. 37), “nos víamos confrontados com a ausência de conceitos que nos teriam permitido lidar com o que chamávamos de ‘materialidades da comunicação’”. No intuito de contornar a falta de um eixo conceitual, Gumbrecht é levado a desenvolver o conceito de presença⁶.

1.2 A materialidade da presença

Em conferência realizada, em maio de 1992, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), posteriormente publicada no livro *Corpo e forma* (1998b), sob o título “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”, Gumbrecht traça um breve esquema sobre as características da dita pós-modernidade, a fim de demonstrar a falência do método interpretativo nas humanidades. Essas características seriam a destemporalização, a destotalização e a desreferencialização. A destemporalização estaria diretamente associada à destotalização, porquanto, na pós-modernidade, a impossibilidade dos *grands récits* incorreria não apenas nos sistemas que dariam conta de explicar a totalidade do mundo, como o foram o iluminismo e o marxismo, por exemplo, mas também porque emergiu uma descrença em relação a um progresso histórico, quer seja pela razão, quer seja pelo sonho de uma sociedade sem classes. Nesse sentido, uma vez abolidas as utopias futuras, estaríamos vivendo em um presente contínuo, no qual o passado às vezes se insinua; daí o fascínio pelo retrô na moda e no cinema, dentro do âmbito cultural. Quanto à desreferencialização, haveria a perda de um contato direto com o mundo, isto é, o predomínio das novas tecnologias nas interações humanas, tanto nas emergentes modalidades de trabalho no capitalismo tardio quanto nas relações interpessoais mediatizadas.

⁶ “Um colega bem famoso, já aposentado, de quem sempre admirei as obras, os argumentos e a elegância intelectual, diz muitas vezes de si mesmo, com aparente modéstia, que em toda a sua vida teve ‘só uma ideia boa’. Logo depois de uma pausa estudada para pesar o efeito das palavras, muda o sentido do que acabou de dizer e acrescenta que não é um caso assim tão grave, dado que ‘a maioria das pessoas nem sequer chega a isso’. Gostaria de seguir aqui o exemplo da pessoa que menciono e que se chama Hayden White. Nas quatro décadas que já levo de pesquisa e escrita, a minha única ideia (que, espero, terá tido algum impacto) toma a forma de uma teimosa insistência em que as coisas-do-mundo, seja qual for o modo do nosso encontro com elas, possuem uma dimensão de presença” (GUMBRECHT, 2015, p. 9).

Após tecer comentários ácidos sobre Wilhelm Dilthey, a quem atribui a “desonra” de ser o fundador da hermenêutica e sistematizador do campo das humanidades, Gumbrecht (1998b, p. 141) volta sua atenção a Martin Heidegger, que “representa a apoteose do domínio da hermenêutica”. Em seguida, levanta três premissas sobre a filosofia heideggeriana: 1) filosofização da existência humana em geral; 2) a existência humana se funda na temporalidade; 3) a existência se realiza no *estar-no-mundo*, i.e., há uma referencialidade enraizada no *Dasein*. Tais premissas são sublinhadas por Gumbrecht a fim de demonstrar que, num contexto marcado pela destemporalização, destotalização e desreferencialização, que caracterizam a condição pós-moderna, a filosofia heideggeriana havia se tornado inviável. A pretexto de investir contra a hermenêutica, que estaria contida nas três premissas aludidas, Gumbrecht refere-se diretamente a Heidegger, tanto que, ao falar sobre a serenidade (*Gelassenheit*), estado em que os fenômenos revelar-se-iam em sua verdade, ele diz: “[c]ondição sem dúvida tributária da perspectiva anti-intelectual do filósofo. Afinal, o estado de relaxamento nada tem que ver com o trabalho intelectual de buscar a verdade, depurando-a” (GUMBRECHT, 1998b, p. 142). Evidentemente, ao opor a *serenidade* a um movimento voluntarista em direção à verdade, Gumbrecht está reafirmando o paradigma sujeito/objeto que fundamenta a hermenêutica, isto é, a concepção de que existe um sujeito dotado de vontade que desvela uma superfície à procura da verdade. Mas convém assinalar o que Gumbrecht (1998b, p. 143) diz em seguida: “[u]m comentário final sobre o filósofo. Acredito que todo alemão tem a obrigação moral de ser muito crítico com sua obra. Aproveito para esclarecer o que já se terá entendido: não sou nem um pouco tributário a Heidegger”. Essa obrigação moral diz respeito, é claro, ao envolvimento do filósofo com o regime nazista, devido à sua filiação ao NSDAP, partido de Hitler, dez dias depois de ter tomado posse como reitor na Universidade de Freiburg em 1933. Ou seja, a crítica que faz a Heidegger é tanto de cunho epistemológico, dado o fato de ser um dos principais filósofos da hermenêutica, quanto de cunho moral, em razão dessa nódoa em sua biografia.

Não obstante, Heidegger acaba por se tornar a principal referência de Gumbrecht na sua conceitualização de “presença” em *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, publicado doze anos depois da conferência em que maldizia o filósofo⁷. Nesse

⁷ Embora não seja meu propósito rastrear uma possível genealogia da presença de Heidegger no pensamento de Gumbrecht, é importante assinalar que, além de *Productions of presence* (2004), o filósofo aparece já em textos anteriores de Gumbrecht: em *1926: Living at the edge of time*, publicado em 1997, há um capítulo que trata diretamente de Heidegger: “Being-in-the-worlds of 1926: Martin Heidegger, Hans Friedrich Blunck, Carl Van Vechten”, no qual se diz a seu propósito: “perhaps Heidegger's entire contribution to Western philosophy can be read as originating in a reaction to the emotional, intellectual, and political environments of 1926” (1997, p. 442). Nesse mesmo texto, apesar de inserir Heidegger no contexto da “revolução conservadora” que desembocou

livro, Gumbrecht conta, não sem autoironia, que, durante um seminário em meados na década de 1990, também na UERJ, havia chegado ao ponto de reconhecer sua ignorância acerca dos efeitos específicos das materialidades da comunicação, quando um aluno teria sugerido que “esses efeitos [não fundados no sentido] poderiam ser descritos como ‘produções de presença’” (GUMBRECHT, 1998b, p. 38). Por não saber à época quem era o tal aluno – João César de Castro Rocha –, ele teria adotado para si a fórmula “produções de presença”, reelaborando-a. O entendimento que confere à presença é, baseado em sua etimologia, uma referência espacial, uma vez que, derivado do latim *prae-essere*, presente é aquilo que está à frente, ao alcance, tangível; ao passo que produção tem raiz na palavra latina *producere*, que significa “trazer para frente”. Ou seja, produção de presença implicaria tanto a tangibilidade daquilo que está à frente quanto um movimento permanente. Defendendo a presença contra o primado da interpretação, Gumbrecht (2010, p. 39) afirma que

Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano. Inversamente, e de um ponto de vista epistemológico, isso também queria dizer que quaisquer posições filosóficas e teóricas que criticassem a rejeição cartesiana do corpo como *res extensa* e, com isso, criticassem a eliminação do espaço poderiam tornar-se fontes potenciais de desenvolvimento da reflexão sobre a presença.

na ideologia nazista, Gumbrecht vai, no entanto, defendê-lo: “this contamination does not tarnish the philosophical importance of Heidegger's thought” [...]. *Sein und Zeit* cannot of course be identified with Nazi ideology (1997, p. 443). O filósofo é assunto também de um ensaio publicado em 2000, na revista *Diacritics*: “Martin Heidegger and his japanese interlocutors: about a limit of western metaphysics”. Ou seja, entre a conferência de 1992 e o livro de 1997, e também em trabalhos subsequentes, a sua posição a respeito de Heidegger sofre uma enorme mudança. Em entrevista concedida à Mariana Lage, publicada na revista *Artefilosofia*, sob o título “Da produção de presença ao presente amplo”, Gumbrecht (2017, p. 197) afirma que “[a]té os meus quase quarenta anos (o que significa: quase até o fim do meu período na Alemanha), evitei ler qualquer coisa de Heidegger. Foi uma espécie de ‘decisão’, a de que eu deveria ser capaz de ter uma vida intelectual intensa e significativa sem qualquer referência àquele membro do Partido Nazista. Se me lembro corretamente, o primeiro impulso e, mesmo, obrigação para ler *Ser e Tempo* veio da dissertação de um aluno (suíço), cujo tópico me exigia ser ao menos familiarizado com o pensamento de Heidegger. As coisas mudaram mais drasticamente depois da minha mudança intelectual e profissional para os Estados Unidos, em 1989. Lá, tanto meus alunos quanto meus colegas esperavam, de certa forma ‘natural’, que eu fosse quase um especialista em Heidegger – então prossegui com as minhas leituras. Em algum momento (que não associaria a qualquer evento ou livro), os textos Heidegger (especialmente os de depois de 1930) se tornaram mais e mais interessantes e desafiadores para mim – até que, em *Produção de Presença* (publicado em 2004), ele se tornou meu principal autor de referência. Deixe-me enfatizar, contudo, que não estou reivindicando que o ‘meu Heidegger’ (a forma como leio Heidegger) é o verdadeiro, único e tão somente verdadeiro, Heidegger. Antes, proponho usar Heidegger nos meus textos para minha própria inspiração filosófica – se vou ou não na mesma direção que ele, é uma questão completamente diferente, a qual, sendo bem sincero, não me importa muito”.

As fontes potenciais em sua reflexão sobre a presença, a fim de estabelecer uma posição anticartesiana, são encontradas na definição aristotélica de signo, na Eucaristia cristã, no teatro medieval e na filosofia de Heidegger. Em sua teoria sobre o signo, sistematizada em *Organon*, Aristóteles diz que as palavras faladas expressam afecções da alma, ao passo que as palavras escritas simbolizam as palavras faladas. Há, portanto, uma dicotomia entre fala e escrita, sendo que esta é subordinada à primeira. Ao dizer que as palavras expressam afecções da alma, parece sugerir uma anterioridade do pensamento em relação ao signo e, assim, recairia num significado transcendental que relega a materialidade da fala a um segundo plano. Todavia, entra em jogo a questão do referente: “[e] como a escrita não é igual em toda a parte, também as palavras faladas não são as mesmas em toda a parte, ainda que as afecções de alma de que as palavras são signos primeiros, sejam idênticas, tal como são idênticas as coisas de que as afecções referidas são imagens” (ARISTÓTELES, 1985, p. 121). Em outras palavras, Aristóteles estabelece uma identidade inseparável entre as coisas (referente) e as afecções de alma (significado) que seria comum a todos os homens. Vale ressaltar que, apesar de haver uma correspondência entre o referente e o significado, o signo pode variar [“as palavras não são as mesmas em toda parte”]. Aristóteles (1985, p. 55) diz: “[t]oda a substância nos aparece como uma forma. No que se refere às substâncias primeiras, é incontestável que elas significam um determinado, porque o expresso é uma forma e um uno indivisível”. A substância é, portanto, inseparável da forma, ou melhor, a substância só se apresenta porque exige uma forma, enquanto a forma é o que torna perceptível uma substância (GUMBRECHT, 2010).

Em relação à Eucaristia católica, não existe distinção entre os gestos realizados pelo sacerdote e a presença verdadeira de Cristo. No Evangelho de Mateus (26; 26-28), Jesus teria dito aos apóstolos: “[t]omai e comei, isto é o meu corpo”. E tomando um cálice, depois de dar graças, deu-lhes, dizendo: ‘Bebei dele todos, pois isto é o meu sangue do Testamento, que será derramado por muitos em remissão dos pecados’⁸. A Eucaristia está, portanto, diretamente relacionada ao sacrifício de Cristo pela humanidade. Na Epístola aos Hebreus (9: 15), diz-se que Cristo é o mediador da nova aliança e que a sua morte expiou os pecados cometidos na primeira aliança. Os fiéis são santificados, pela oferta do corpo de Cristo, de uma vez para sempre (HEBREUS: 10; 10), isto é, um único sacrifício bastou para apagar os pecados. Conforme o texto do *Sacrosanctum Concilium*, redigido pelo Papa Paulo VI, de 1963, que dispõe sobre a sagrada liturgia,

⁸ Além do Evangelho de Mateus, a passagem da Sagrada Eucaristia pode ser encontrada também em Lucas: 22; 19-20; e em Marcos: 14; 22-24.

Cristo está sempre presente na sua igreja, especialmente nas acções litúrgicas. Está presente no sacrifício da Missa, quer na pessoa do ministro – “O que se oferece agora pelo ministério sacerdotal é o mesmo que se ofereceu na Cruz” (20) – quer e sobretudo sob as espécies eucarísticas. Está presente com o seu dinamismo nos Sacramentos, de modo que, quando alguém baptiza, é o próprio Cristo que baptiza (21). Está presente na sua palavra, pois é Ele que fala ao ser lida na Igreja a Sagrada Escritura. Está presente, enfim, quando a Igreja reza e canta, Ele que prometeu: “Onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, Eu estou no meio deles” (Mt. 18, 20).⁹

Já na encíclica *Mysterium fidei*¹⁰, que trata especificamente do culto da Sagrada Eucaristia, proferida em setembro de 1965 também pelo papa Paulo VI, reafirma-se que a presença de Cristo nos ritos eclesiais não é simbólica, mas verdadeira e real. Reportando-se a Teodoro de Mopsuéstia, Paulo VI (1965, s.p.) assinala que: “[o] Senhor não disse: Isto é o símbolo do meu Corpo e isto é o símbolo do meu Sangue, mas, Isto é o meu Corpo e o meu Sangue, ensinando-nos a não considerar a natureza visível que os sentidos atingem, mas a (crer) que ela pela ação da graça se mudou em carne e sangue”. Com efeito, os dois documentos papais resgatam o sentido da Eucaristia tal como estabelecido no Concílio de Trento nas sessões VII e XXIII, decorridas em março de 1547 e outubro de 1551, respectivamente, que se colocavam firmemente contra as teses reformistas de Martin Luther em *De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium* (1520), que são tratadas como heresias e satânicas invencionices lucubradas por homens ímpios (apud DENZINGER, 2006). Em razão disso, aqueles que negassem que “no sacramento da santíssima Eucaristia, está contido verdadeira, real e substancialmente o corpo e o sangue, juntamente com a alma e a divindade de nosso Senhor Jesus Cristo e, portanto, o Cristo inteiro, mas disser[em] que só estão como que em sinal ou em figura ou na eficácia” (apud DENZINGER, 2006, p. 424-425) estariam condenados à anátema. Semelhante à encíclica de Paulo VI, o decreto estipula:

[...] no sublime sacramento da santa Eucaristia, depois da consagração do pão e do vinho, nosso Senhor Jesus Cristo, verdadeiro Deus e homem, está contido verdadeira, real e substancialmente sob a aparência das coisas sensíveis. Pois não há contradição nisto, que o mesmo nosso Salvador esteja sempre sentado à direita do Pai nos céus, segundo o modo natural de existir, e que, não obstante, esteja para nós sacramentalmente presente em sua substância, em muitos outros lugares, segundo um modo de existência que,

⁹ Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html>. Acesso em: 12 dez. 2017.

¹⁰ Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_03091965_mysterium.html#_ftn50>. Acesso em: 12 dez. 2017.

embora mal o possamos exprimir em palavras, podemos reconhecer pelo pensamento iluminado pela fé como possível para Deus [cf. Mt 19,26; Lc 18,27], e no qual devemos crer firmemente (apud DENZINGER, 2006, p. 420).

Determinar que “devemos crer firmemente” e que “mal podemos exprimir em palavras” é um apelo não apenas à autoridade divina expressa enfaticamente na frase de São Cirilo de que devemos crer nas palavras de Cristo, pois, “sendo ele a verdade, não mente”, mas também uma reação às teses “heréticas” dos reformistas, inscritas no racionalismo *in statu nascendi*, que renegava a doutrina da transubstanciação e, por conseguinte, a autoridade conferida à Igreja na interpretação das Escrituras. No artigo “Santa Ceia: uma das mais significativas controvérsias entre os reformadores Lutero, Zwinglio e Calvino”, Edson Pereira Lopes e Janniere Villaça da Cunha Fernandes (2008) destacam que, para a doutrina de consubstanciação de Martin Luther, a despeito da crença de que no pão e no vinho estava de fato a presença real de Cristo, isso não poderia se dar pelas palavras do sacerdote proferidas na missa. Não se trata, assim, da mudança de estado ou de substância, mas da união de dois corpos na mesma substância, isto é, o pão continuava a ser *também* pão. Já para Ulrich Zwingli, a Eucaristia possui um caráter puramente simbólico: a frase “Isto é o meu corpo” não deve ser tomada literalmente, porque Cristo estaria sentado à direita de Deus, após a crucificação e ressurreição. Enfim, a presença de Cristo na Eucaristia seria figurativa, sendo o pão e o vinho apenas símbolos: o sangue e o corpo não se transformam, tampouco se presentificam. Por fim, em relação à doutrina de Jean Calvin, trata-se de uma espécie de intermediária entre a de Luther e a de Zwingli, ao mesmo tempo que ataca a doutrina da transubstanciação dos católicos. Segundo Calvin, existe a presença real de Cristo, mas não é corpórea, e sim espiritual – já que ele morreu e subiu ao céu. Isso porque as teorias anteriores não levam em conta que, na Trindade, há Deus, Jesus e o Espírito Santo, bem como o fato de que, sendo Cristo o Verbo encarnado, haveria a dimensão carnal e a espiritual. Em suma, para Calvin, a Eucaristia não é totalmente simbólica, nem totalmente literal.

De certa forma, a passagem da doutrina da transubstanciação para a concepção calvinista da Eucaristia é a mesma do entendimento do signo dado por Aristóteles para o conceito moderno que se funda na distinção entre um significante material e um significado imaterial. Mais: é o apagamento da presença em favor da compreensão moderna que separa os signos temporal e espacialmente das substâncias a que remetem. Segundo Gumbrecht (2010, p. 52), se a “eucaristia católica pré-moderna funcionava como um ato mágico, um ato por meio do qual uma substância distante no tempo e no espaço se tornava presente”, a partir da

Reforma “cada vez mais o ‘é’ na expressão ‘este é o meu corpo’ passou a ser entendido como ‘significa’ ou ‘quer dizer’ o meu corpo”. Suprimida a presença, a missa torna-se tão-somente uma celebração cujos gestos do sacerdote evocam a última ceia histórica, e o sentido triunfa sobre a materialidade.

É dentro dessa visão de mundo que concebia o signo como indivisível e acreditava na presença real de Cristo na Eucaristia que o teatro medieval surge. Quando os mistérios e autos pascais saíram do espaço da igreja e tomaram as ruas, a solenidade da liturgia abriu caminho para a multiplicidade da vida cotidiana, tornando partícipes os cidadãos citadinos: “[d]esde que a peça abandonara o recinto da igreja, sua direção e organização haviam passado cada vez mais às mãos dos cidadãos” (BETHOLD, 2001, p. 222). É nesse período, a partir de meados do século XIV, que surgem os palcos móveis e os palcos simultâneos. Comentando sobre um mistério que contava a história do mundo, da Criação à Ressureição de Cristo, Margot Bethold (2001, p. 228-231) explica como se realizavam as peças em palcos simultâneos:

Cada peça dispunha, portanto, de seu próprio carro. E assim, em cada ponto da cidade, urna sucessão de carros chegava, um após o outro, para representar as peças separadas, numa sequência ininterrupta – o que, entretanto, pressupõe que todas as cenas durassem aproximadamente o mesmo tempo, para prevenir qualquer atraso. Durante a procissão, os atores permaneciam nos seus próprios carros-tablados, em atitude estática, até a próxima parada, onde entravam em ação novamente.

A própria disposição cênica nos palcos simultâneos aponta para a ideia de sincronia dos eventos, na medida em que os atores representavam em cada carro um momento da história bíblica, e o público se deslocava a fim de acompanhar as ações. O *hic et nunc* da representação não é apenas o presente terreno, uma vez que o passado e o futuro também estão ali contidos naquilo que sempre *foi* e que sempre *será*. Conforme assinala Erich Auerbach (2004, p. 140) a propósito dos mistérios medievais, “a sempiternidade figural dos acontecimentos opera, harmoniosa e efetivamente, no sentido de inseri-la na vida familiar e cotidiana do povo”. Com efeito, devido ao fato de a história do mundo ser apresentada concomitantemente, não há unidade de lugar, de tempo e de ação, tal como havia no teatro grego; entretanto, essa convenção está intimamente ligada ao próprio pensamento cristão medieval, para o qual “há somente um lugar: o mundo; um tempo: o agora, que é sempiterno, desde o princípio; e uma só ação: queda e salvação do homem” (AUERBACH, 2004, p. 138).

Além da disposição cênica, aquilo que era representado também plasma no presente o que foi e o que será. Na análise que faz do *Mystere d’Adam*, peça escrita no final do século

XII preservada em um único manuscrito, Auerbach chama a atenção ao fato de que os diálogos entre Adão e Eva na peça inexistem na Gênese, bem como a suposição de uma tentativa anterior do diabo em seduzir Adão. A conclusão a que chega é que o diálogo entre Adão e Eva, o primeiro diálogo universal entre um homem e uma mulher, teria sido retirado do cotidiano medieval: “Adão pede contas a sua mulher, da mesma forma que o poderia ter feito um camponês ou um burguês francês que, ao voltar ao lar, visse algo que não lhe agradasse” (AUERBACH, 2004, p. 128). Dessa maneira, a solenidade do texto sagrado é invadida pela realidade cotidiana, fundindo o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o antigo e o agora; afinal, trata-se de transformar um acontecimento antigo “num acontecimento presente, possível em qualquer tempo, concebível por qualquer ouvinte e familiar a todos” (AUERBACH, 2004, p. 132). Todavia, essa interferência do presente histórico num texto milenar não se dá por intenções paródicas ou blasfemas; com efeito, o *Mystere d’Adam*, como todas as outras peças do período baseadas na liturgia, “é parte de um contexto e, mais propriamente, do mesmo contexto: parte de um drama único e imenso, cujo começo é a criação do mundo e o pecado original, cujo ponto culminante é a Encarnação e a Paixão, e cujo final, ainda esperado, é o retorno de Cristo e o Juízo Final” (AUERBACH, 2004, p. 137). E o momento da representação secular, da qual o homem medieval toma parte como espectador, é apenas um capítulo que se inscreve nesse drama que vai da Gênese ao Apocalipse.

Por fim, é em relação ao ator que a ideia de presença ganha mais clareza: se os cenários e os textos estão relacionados ao *hic et nunc* que condensa o passado e o futuro, o ator está mais próximo da concepção aristotélica de signo. Se no teatro grego, os atores vestiam máscaras, no Medieval o seu uso é restrito ao teatro profano. Bethold (2001) descreve o relato do cronista Ordericus Vitalis sobre um sacerdote que, no fim do século XI, teria presenciado, no começo da primavera, uma multidão mascarada e “exaltada de demônios”, que seria uma caçada selvagem dos arlequins. E Peter de Blois, numa epístola de 1175 enviada aos oficiais da corte inglesa, diz que os arlequins eram filhos de Satã cujo único objetivo era atentar contra a Igreja e corromper os homens. Segundo as lendas pagãs, a arlequinada era uma caçada selvagem do exército das almas penadas, sendo que sua principal característica era o uso de máscaras pavorosas. Em decorrência disso, para a Igreja católica, o uso da máscara é associado à ação do demônio e à rejeição das obras divinas – ainda que ela tenha sido preservada no teatro profano e, mais tarde, na *commedia dell’arte*. De qualquer forma, afirma Paul Zumthor (1993, p. 250), “[e]ssa ausência quase total de máscaras na constituição da obra é, a meu ver, umas das características mais notáveis da poética medieval,

implicando, sem dúvida, um sentimento [...] da verdade própria da linguagem da poesia”. Retomo a questão do não-uso da máscara no teatro medieval porque a máscara implica o fato de que o ator, quando a veste, deixa de ser o que é e converte-se em personagem – e é justamente o que não acontece neste período.

No teatro medieval, cujos atores não profissionais eram cidadãos comuns que participavam das encenações, o ator não encarnava o personagem, não visava lhe dar a sua imagem; servia-lhe apenas de suporte. Não *representava* caracteres, mas *apresentava* eventos sagrados. Mesmo porque seria uma heresia que um ator de Cristo, por exemplo, pretendesse “fundir a sua individualidade com a do personagem sagrado”, resultando na “identificação indissolúvel entre ele e o filho de Deus” (ROSENFELD, 1985, p. 51). Isso porque o ator apresentava a vida de Cristo dentro de uma circunstância específica ligada a um acontecimento que decorria não do texto em si, mas da *performance*. De acordo com Zumthor (1993, p. 251), “[o] texto transmitido oralmente possui uma evidência, uma identidade na presença, que exclui, de imediato, a impressão de alteridade: ele se dá, por isso mesmo, como verídico e só pode ser recebido como tal”. A identidade da presença, claro está, não se refere à identificação entre ator e personagem, mas sim à própria presença do ator, em seus gestos, em sua voz, em sua indumentária. No teatro medieval, a atenção recai sobre o próprio ator, muitas vezes em interação com os espectadores:

A copresença de atores e espectadores na cultura medieval parece ter sido uma “copresença” real, na qual não se excluía o contato físico mútuo – de fato, esse contato era tão pouco excluído, que os espectadores das representações da Paixão no final da Idade Média chegavam a “executar” o corpo do ator que representava Cristo, apedrejando-o (GUMBRECHT, 2010, p. 54).

Já no teatro moderno, atores e espectadores ficam dispostos cada um de lado – o principal modelo disso é o palco italiano –, separados por uma cortina, não havendo interação entre eles, a fim de aumentar a ilusão dramática. Corolário disso é o apagamento do corpo do ator em favor da personagem. Como afirma Gumbrecht (2010, p. 53), no início da modernidade, “tudo que é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação”. Dito de outro modo: no teatro moderno, ator e personagem se fundem – sendo o corpo do ator o significante, e o personagem, o significado.

Esse breve excuroso sobre o signo aristotélico, a Eucaristia católica e o teatro medieval, que sucumbiram, respectivamente, ao modelo moderno de signo (sistematizado apenas no

século XX por Saussure), às doutrinas reformistas e ao teatro renascentista/clássico, embora esclareça como a modernidade ocultou a materialidade do significante, não constitui a rigor o fundamento epistemológico de Gumbrecht para tratar do conceito de presença. De fato, cumpre o propósito de demonstrar a compreensão pré-moderna acerca do problema. No capítulo “Para além do sentido: posições e conceitos em movimento”, do livro *Produção de presença*, Gumbrecht propõe-se a “sujar as mãos”, a recorrer a conceitos obsoletos tais como “substância”, “ser” e “realidade”, em sua tentativa de enfrentar o domínio exclusivo da interpretação e da metafísica nas Humanidades. Ele diz: “recorrer a esses conceitos é considerado há muito tempo como sintoma de péssimo gosto intelectual nas Humanidades”, e “acreditar na possibilidade de nos referirmos ao mundo sem ser pelo sentido tornou-se sinônimo do grau mais elevado de ingenuidade filosófica” (GUMBRECHT, 2010, p. 77). Assim, se antes Derrida era tido como aliado devido à sua noção de “exterioridade do significante”, e Heidegger era encarado com extrema reserva em razão do seu legado para a hermenêutica, as posições se invertem, ainda que o custo seja recair no mau gosto intelectual. A propósito do desconstrucionismo, Gumbrecht (2010, p. 78) diz que o seu sucesso na Academia deve ser atribuído ao fato de que os epígonos de Derrida tachavam de “ingênuo” ou “substancialista” todo aquele que defendesse a possibilidade de manutenção de um sentido estável, concluindo que “a desconstrução, em grande medida, tem recorrido a um suave terror para consolidar a ordem vigente nas Humanidades”. Essa reviravolta epistemológica deve-se, creio, à necessidade de Gumbrecht de defender o conceito de presença, ao passo que os desconstrucionistas colocaram sob suspeita a “metafísica da presença”. Para tanto, ele recorre a Jean-Luc Nancy e, sobretudo, a Heidegger.

Em *The birth to presence* (1993), o principal alvo de Nancy é a *representação*, que seria o modelo dominante na filosofia ocidental. A ideia geral que temos da representação é o seu caráter vicário, substitutivo, em relação a uma coisa ausente. Para Gilles Deleuze (2000), a representação se define pela quádrupla raiz: identidade do conceito, oposição na determinação do conceito, analogia do juízo e semelhança do objeto. A identidade do conceito atua por generalização e abstração, quer dizer, o conceito de árvore é uma abstração de todas as árvores individualmente. A determinação do conceito diz respeito a uma subtração que subjaz no princípio da não-contradição, isto é, dizer que *A é B* implica que não se pode dizer que *A não é B*, no entanto, exclui-se a possibilidade de se dizer que *A é C* ou *A é D*. Já a analogia do juízo distribui e hierarquiza o ser em gêneros e categorias, sendo a “instância que proporciona o conceito aos termos ou aos sujeitos dos quais ele é afirmado” (SOUZA, 2017, p. 51). Ela determina que todos os predicados possíveis são análogos, podendo todos,

indistintamente, caracterizar o mesmo sujeito. Por fim, a semelhança do objeto está ligada à noção de que aquilo que se percebe é semelhante àquilo que é lembrado, ou seja, há uma correspondência entre a ideia de árvore e a árvore que se apresenta à percepção. Como afirma Deleuze (2000, p. 238), “é sempre em relação a uma identidade concebida, a uma analogia julgada, a uma oposição imaginada, a uma similitude percebida que a diferença se torna objeto de representação”. É contra esse primado da representação que Nancy se coloca, uma vez que ela se opõe à presença. Aliás, segundo Nancy, mesmo a ideia de irrepresentável, presença pura ou ausência pura seria apenas um efeito da representação, já que “the characteristic of representational thought is: to represent, for itself, both itself *and* its outside, the outside of its limit” (NANCY, 1993, p. 2). Implicar na representação o *si mesmo* e o *seu fora* significa que ela presume tanto a identidade de si (substância) quanto aquilo que a limita (oposição). A presença difere da representação, porque, enquanto esta identifica, hierarquiza e estabelece um contorno fixo, a primeira está em devir: é aquilo que está para nascer e não cessa de nascer. O “para nascer” possui sentido diverso de “ter nascido”, porquanto, uma vez que já se nasceu, sucumbe-se à armadilha da determinação. “Para nascer” é estar no *meio*, no entre-lugar que existe entre o *ainda não* e o *já foi*. De acordo com Nancy (1993, p. 2), “[n]ot form and fundament, but the pace, the passage, the coming in which nothing is distinguished, and everything is unbound. What is born has no form, nor is the fundament that is born. ‘To be born’ is rather to transform, transport, and entrance all determinations”. O que está para nascer é enquanto virtualidade, e a presença mesma é um nascimento, um devir que se destrói e se recupera (NANCY, 1993). A presença é, portanto, um devir, mas também uma partida; está sempre nesse estado de suspensão: “[b]irth is this slipping away of presence through which everything comes to presence” (NANCY, 1993, p. 4). Em suma, a fim de investir contra a representação, Nancy sugere recuperar a dimensão iminente da presença, mas sem a ilusão de que seja possível determiná-la ou apreendê-la – o que recairia na representação. Não à toa, ele diz que “o prazer da presença é a fórmula mística por excelência” (NANCY, 1993, p. 5), pois ela é tão efêmera quanto o gozo, a *jouissance*. Mais do que isso: para Nancy, “diferentemente da concepção de ‘presença real’ da teologia da Idade Média, a presença não pode passar a fazer parte de uma situação permanente, nunca pode ser uma coisa a que, por assim dizer, nos possamos agarrar” (GUMBRECHT, 2010, p. 82).

Após uma breve discussão sobre Nancy, Gumbrecht menciona *en passant* George Steiner e sua reflexão acerca da presença substantiva na obra de arte, sobre a qual não me detenho porque Steiner faz uma especulação teológica tratando da substância em tensão com a forma, o que já desenvolvi ao falar do signo aristotélico e da Eucaristia. Em seguida, comenta

brevemente sobre Judith Butler, a fim de demonstrar a sua crítica ao construtivismo no tocante ao estudo de gêneros. A menção a ela diz respeito, creio, ao fato de que Butler se questiona sobre uma possível vinculação entre a materialidade do corpo e a performatividade do gênero em *Bodies that matter*. Em todo caso, Gumbrecht não faz via Butler uma reflexão sobre presença. Adiante, ele ainda refere à noção de aparência como presença na obra de Martin Seeel, até chegar, finalmente, a Heidegger, a quem dedica mais de 10 páginas. Esse desequilíbrio atesta que não é de Nancy ou das concepções pré-modernas (signo aristotélico, Eucaristia e teatro medieval) que Gumbrecht extrai a sua base epistemológica para tratar de presença, mas sim do filósofo a que dizia não ser tributário na palestra de 1992. Assim, para Gumbrecht, se a tradição aristotélica serviu como inspiração para o repertório medieval, repercutindo na liturgia católica e no teatro, caberia agora recorrer a um filósofo de nosso tempo (passado recente, se preferirem) para se compor um repertório conceitual alternativo ao campo não-hermenêutico (não-metafísico); desse modo, Heidegger vem a desempenhar tal função, uma vez que “ao longo de várias décadas produziu programaticamente tal repertório de conceitos não metafísicos” (GUMBRECHT, 2010, p. 90).

Em um texto de 1949, intitulado “O retorno ao fundamento da metafísica”, Heidegger retoma uma imagem de Descartes usada em *Princípios da filosofia*, na qual o filósofo francês, valendo-se da metáfora da árvore, diz que as raízes dessa árvore são a metafísica; o seu tronco, a física; os galhos, as demais ciências. Segundo tal visão, a metafísica seria o fundamento de todo conhecimento. Contudo, lembra Heidegger, essa metáfora relega ao esquecimento aquilo que sustenta a árvore, o solo, que seria a pergunta pelo sentido do ser. O seu projeto consiste, portanto, em resgatar para o pensamento aquilo que foi pensado e imediatamente esquecido, o ser. Para Heidegger (1996, p. 80), “a metafísica não responde, em nenhum lugar, à questão da verdade do ser, porque nem a suscita como questão [...]. Ela visa ao ente em sua totalidade e fala do ser. Ela nomeia o ser e tem em mira o ente enquanto ente”. Em outras palavras, a metafísica escamoteia o conceito de ser; ela pensa o ente como ente. O fato é que a metafísica olha as coisas do mundo e tenta conferir-lhes um significado que se encontraria para além delas. Daí que, independente do modo de explicação do ente, “espírito no sentido do espiritualismo, como matéria e força no sentido do materialismo, como vir-a-ser e vida, como representação, como vontade, como substância, como sujeito, como *enérgeia*, como eterno retorno do mesmo, sempre o ente enquanto o ente aparece na luz do ser” (HEIDEGGER, 1996, p. 77).

É justamente contra a metafísica que a analítica existencial empreendida por Heidegger em *Ser e tempo* (1927) se coloca. E, para tanto, ele visa ao solo no qual a

metafísica floresce: o ser. Para Heidegger, a principal tarefa de *Ser e tempo* é trazer à luz o problema da diferença ontológica (ser e ente), porquanto “toda ontologia permanece, no fundo, cega e uma distorção de seu propósito mais autêntico se, previamente, não houver esclarecido, de maneira suficiente, o sentido do ser e não tiver compreendido esse esclarecimento como sua tarefa fundamental” (HEIDEGGER, 2012, p. 47). É essa indistinção do caráter ontológico¹¹ que encobre a dimensão originária do *Dasein*, o ente que nós somos.

A questão pelo sentido do ser deve-se iniciar pelo *Dasein* porque é este o ente que se pergunta pelo ser; é o ente que se concebe e cuja essência se dá pela existência. E a existência é o modo no qual o *Dasein* tem em jogo a compreensão prévia (pré-ontológica) pelo seu próprio ser. Definindo a sua essência como existência, decorre que o ser não é fixo, atemporal, mas que essencialmente o *Dasein* existe como possibilidade, como um poder-ser permanente. O *Dasein* é “a revelação do ser com a essência do homem, como também a referência fundamental do homem à abertura (‘aí’) do ser enquanto tal” (HEIDEGGER, 1996, p. 81). Assim é que, ao definir o *Dasein* como “ser-aí” ou “ser-aí-no-mundo”, além de resolver o paradigma do sujeito/objeto e o problema da fenomenologia husserliana – que concebe, sob o título de intencionalidade da consciência (“toda consciência é consciência de algo”), uma unidade entre sujeito e objeto, mas ao custo de uma abstração que se descola, ainda que temporariamente, da contingência da realidade –, o mundo já está em abertura com o ser do *Dasein*. Ou melhor, o simples fato de existirmos já nos coloca no mundo; e esse estar no mundo caracteriza-se como abertura (*da* = “aí”).

Corolário desse estar-no-mundo e ser como abertura, que caracterizam o *Dasein*, é que a existência se cumpre precisamente no mundo, ou seja, junto às coisas do mundo. Isso implica que está suscetível às coisas que o circundam e o afetam, às situações a que está exposto pelo simples fato de ser no mundo, enfim, às contingências: isso é o que constitui a facticidade própria da existência (HEIDEGGER, 2012, p. 259). Ou seja, embora o *Dasein* caracterize-se pela abertura (*Erschlossenheit*) – pensada por Heidegger como a clareira do ser (*Lichtung des Seins*) –, o fato de estar lançado (*geworfen*), de estar “aí”, acaba por encobrir o seu próprio modo de ser, uma vez que ele está sempre em algum lugar. Como assinala Heidegger (2012, p. 293), “fechamento e encobrimento pertencem à *facticidade* da presença [*Dasein*]”. Isto é, a facticidade que caracteriza a existência é o que encobre o ser, na medida em que o mero fato de existir, de estar junto às coisas do mundo, engendra um esquecimento

¹¹ “O ente que é ao modo da existência é o homem. Somente o homem existe. O rochedo é, mas não existe. A árvore é, mas não existe. O anjo é, mas não existe. Deus é, mas não existe. A frase: ‘Somente o homem existe’ de nenhum modo significa apenas que o homem é um ente real, e que todos os entes restantes são irrealis e apenas uma aparência ou a representação do homem” (HEIDEGGER, 1996, p. 82-83).

de sua disposição originária enquanto ser. A isso, Heidegger (2012, p. 292) denomina *decadência*, que é quando o *Dasein* perde-se em seu mundo, empenhando-se no impessoal, sob a primazia da interpretação pública – decorreria daí o estar na não-verdade. Todavia, trata-se de um duplo movimento: “somente na medida em que a presença [*Dasein*] se abre é que ela também se fecha” (HEIDEGGER, 2012, p. 293). Nesse sentido, o *Dasein* encontra-se, por seu próprio modo de ser, na tensão entre esquecimento e revelação, abertura e ocultação; está, portanto, desde sempre, na verdade e não-verdade. Esse duplo aspecto da verdade (como abertura e encobrimento) será buscado por Heidegger na palavra grega *aletheia* (ἀ-λήθεια), que se compõe do privativo “ἀ” (*a*) e “λήθεια” (*lethea*), que significa esquecimento. A verdade como *aletheia* seria, portanto, o “des-esquecimento” ou, como prefere Heidegger, *desvelamento*. Esse sentido é recobrado tanto em virtude do recalçamento dessa noção de verdade em favor da de adequação – *veritas est adaequatio intellectus et rei*, conforme a fórmula tomista –, que predomina na filosofia moderna, como também em decorrência do encobrimento que deriva da facticidade do *Dasein*. Seria necessário resgatar tal sentido originário porque a *aletheia* está diretamente ligada à palavra *logos* (λόγος), traduzida erroneamente como *razão*, que é o fundamento metafísico ocidental. Na verdade, *logos*, em grego, é “palavra”, e acolhe em seu interior uma dupla acepção: Aristóteles diz que “λόγος é o modo de ser da presença [*Dasein*], que pode ser descobridor ou encobridor. Essa *dupla possibilidade* é o que há de surpreendente no ser-verdadeiro do λόγος, pois este é o relacionamento que *também pode encobrir*” (HEIDEGGER, 2012, p. 297). Ou seja, é no domínio do *logos* que reside o descobrimento da verdade (*aletheia*). Em razão disso, Heidegger confere à fala papel fundamental no desvelamento do ser: “[a] fala, porém, pertence essencialmente à abertura da presença [*Dasein*] [...]. É no enunciado que ela se pronuncia como tal sobre o ente descoberto” (HEIDEGGER, 2012, p. 294-295).

Contudo, vale frisar, o desvelamento da verdade não se dá por meio de um movimento espontâneo do *Dasein*; isso seria incorrer na ideia de um voluntarismo do sujeito, e o *Dasein*, espero ter esclarecido, não pode ser pensado sob tal categoria. Heidegger (2012, p. 299) diz que “[n]ão somos nós que pressupomos a ‘verdade’, mas é *ela* que torna ontologicamente possível que nós *sejamos* de modo a ‘pressupor’ alguma coisa”. Isso porque o ser da verdade já está originariamente no *Dasein*, uma vez que este se constitui pela abertura, e que a verdade possui essencialmente o caráter de *Dasein* (2012, p. 298), sendo o modo mais próprio e originário que este pode alcançar. Entretanto, dizer que o *Dasein* está na verdade não significa que tenha sido introduzido ocasionalmente nela, mas sim que pertence à sua “própria constituição existencial” (HEIDEGGER, 2012, p. 292). Em outras palavras, “o ser só se dá

porque a verdade é”, e ela só é enquanto o *Dasein* é; enfim, “[s]er e verdade ‘são’, de modo igualmente originários” (HEIDEGGER, 2012, p. 301).

A questão que naturalmente se impõe é: se não se trata de um gesto voluntário do *Dasein* no sentido de descobrir a verdade; se a verdade já se encontra no *Dasein* devido à sua abertura própria; e se, no entanto, a verdade encontra-se encoberta, sendo necessário desvelá-la, como se dá tal desvelamento? Evidentemente, não significa estar à espreita de um momento epifânico no qual a verdade do ser se revela: o fato é que a verdade *acontece* (*geschehen*). Em *A origem da obra de arte*, ensaio publicado postumamente, em 1977, Heidegger (2010, p. 136-137) diz que “[o] o desvelamento do sendo [ente] nunca é, apenas um estado existente, porém, um acontecimento [*Ereignis*]. O desvelamento (verdade) não é nem uma propriedade das coisas, no sentido do sendo [ente], nem uma propriedade das proposições”. Não sendo algo estático, nem propriedade, tal acontecimento se dá no espaço em que a *aletheia*, em sua abertura, se apresenta: o *logos*. Assim, quando alguém faz uma “enunciação” (fala, *logos*) a propósito de algo – por exemplo, diz “isto é uma caneta” e aponta para uma caneta –, não está buscando a confirmação entre conhecimento e objeto, mas sim remetendo ao próprio ente. Segundo Heidegger (2012, p. 288-289),

O enunciado é um ser para a própria coisa que é. O que se verifica através da percepção? Somente *que* é o próprio ente que se visava no enunciado; Alcança-se a confirmação de que o ser que enuncia é para o que está sendo enunciado o mostrar de um ente. Verifica-se o ser-descobridor do enunciado. Cumprindo a verificação, o conhecimento remete unicamente ao próprio ente. É sobre ele próprio que reincide a confirmação. O próprio ente visado mostra-se *assim como* ele é em si mesmo, ou seja, que, em si mesmo, *ele* é assim como se mostra e descobre *sendo* no enunciado. Não se comparam representações entre si nem com *relação* à coisa real. O que se deve verificar não é uma concordância entre conhecimento e objeto e muito menos entre algo psíquico e algo físico. Também não se trata de uma concordância entre vários “conteúdos da consciência” (*Bewusstsein*). O que se deve verificar é unicamente o ser e estar descoberto do próprio ente, o *ente* na modalidade de sua descoberta. Isso se confirma uma vez que o enunciado, isto é, o ente em si mesmo, mostra-se *como o mesmo*. *Confirmação* significa: *que o ente se mostra em si mesmo*. A verificação cumpre-se com base num mostrar-se dos entes.

O enunciado é verdadeiro quando *descobre* o ente em si mesmo, quando dá a ver o ente, descobrindo-o: “a verdade (descoberta) deve sempre ser arrancada primeiramente dos entes” (HEIDEGGER, 2012, p. 293). De certa forma, Heidegger vale-se do mesmo método, em *A origem da obra de arte*, quando, na interpretação que faz dos sapatos da camponesa em um quadro de Van Gogh, parte do ser-utensílio daquilo que é representado na obra, a fim de

chegar a verdade do ser-obra. O desvelamento do ser se dá, portanto, quando se verifica a verdade do ser nos entes. Assim, sendo a tarefa fundamental de *Ser e tempo* tratar do sentido do ser a partir do problema da diferença ontológica, que se efetua por meio do desvelamento (*aletheia*) daquilo que foi esquecido, é preciso retornar às origens, escavar o solo no qual as raízes da metafísica se espalharam, desenrijecendo a tradição petrificada e removendo os entulhos: a isso Heidegger chama *destruição* (*destruktion*). Essa destruição não possui, no entanto, um aspecto de negatividade; antes, é uma atividade reveladora. Como diz Heidegger (2012, p. 61), “[d]eve-se efetuar essa destruição seguindo-se o *fio condutor da questão do ser* até chegar às experiências originárias em que foram obtidas as primeiras determinações de ser que, desde então, tornaram-se decisivas”. Daí é que Heidegger retoma, etimologicamente, o sentido do ser, *ousía* (οὐσία), que foi traduzido erroneamente como “substância” (*substantia*) ou “essência” (*essentia*). A tradução peca no sentido de conferir um caráter estático, substantivo, de permanência (*sub-estantia*), ao passo que, em seu sentido original, *ousía* é aquilo que acontece, a duração, o apresentar-se. Em outras palavras, “[o] ente é entendido em seu ser como ‘vigência’, isto é, a partir de determinado modo do tempo, do *atualmente presente*” (HEIDEGGER, 2012, p. 64). Vigência (*anwesen*) opor-se-ia à essência (*wesen*), ou melhor, a temporalidade do *atualmente presente* opõe-se à rigidez daquilo que *está desde sempre*, que está já dado, ao alcance da mão, podendo ser apreendido e determinado: ser-simplesmente-dado ou ente à mão (*vorhandenheit*). Ou seja, em vez de um sentido substantivo e substancial do ser, assume-se agora um ser no sentido verbal, enquanto atualidade presente, enquanto acontecimento. Na introdução brasileira de *Ser e tempo*, Márcia Sá Cavalcante Schuback (2012, p. 22), a fim de esclarecer a sua opção pela tradução de *Dasein* como “presença” destaca o modo verbal do tempo do acontecimento, que seria o gerúndio: “[o] andando do andar, o dizendo do dizer, o pensando do pensar, o traduzindo do traduzir, o superando do superar, o sendo do ser, oferecem o mundo como a temporalidade e a temporalização do acontecer”. O acontecer nada tem a ver com o “agora” da sucessão temporal em passado, presente e futuro; na verdade, trata-se de um *porvir da existencialidade* (HEIDEGGER, 2012, p. 412). Esse porvir existencial pressupõe não apenas a tensão do *durante*, do *enquanto*, daquilo que é *em sendo*, mas também o *entre* que há no *vir a ser o que se é*. Não à toa, na tradução brasileira de *A origem da obra de arte*, Manuel Antônio de Castro opta por traduzir *Dasein* como *entre-ser*, pois, segundo ele, “[s]er, então, para o ser-humano é estar *entre*, permanentemente, o que é *E* o que não-é. Ele é, queira ou não queira, um **entre-ser** porque é um **ser-do-entre**, realizado sempre na e a partir da limiaridade” (CASTRO, 2010, p. 233, grifos do autor). Essa limiaridade que caracteriza a própria existência e, por

consequente, o *Dasein* é melhor entendida se considerarmos não apenas que, na tradução, significa literalmente “ser-aí”, mas que Heidegger, por vezes, insere o hífen: *Da-sein*. Esse hífen evidencia tanto a sua abertura originária expressa no “aí”, como também o aspecto de transcendência “de ser em si um outro, sempre de novo, a cada vez” (SCHUBACK, 2012, p. 19). Em síntese, a questão sobre o sentido do ser, motivo condutor de *Ser e tempo*, retorna ao seu sentido originário de vigência, o qual presume a abertura que subsiste no caráter de porvir da existência, bem como a dupla acepção de *logos*, que está na verdade e na não-verdade; assim, observa-se que há uma solidariedade entre a verdade como *aletheia*, a existência, o *logos* (tendo em vista a fala como lugar privilegiado para a abertura) e o *Dasein*.

Esse resumo da filosofia de Heidegger contribui para a compreensão do conceito de presença elaborado por Gumbrecht não apenas por causa da “destruição da metafísica”, mas também porque oferece um repertório conceitual para o desenvolvimento de sua teoria da *materialidade enquanto produção de presença*. Para Gumbrecht (2010, p. 91), mais do que a fenomenologia de Husserl, o principal alvo de Heidegger é Descartes: “por isso, *Ser e tempo* apresenta como pecados originais da filosofia moderna o fundamento cartesiano da existência humana no pensamento (e só no pensamento) e as subsequentes dissociações entre a existência humana e o espaço entre a existência humana e a substância”. O conceito-chave de Heidegger é o *Dasein*, porque pressupõe, ao contrário do husserlianismo – que, para superar o cartesianismo, acopla sujeito e objeto, mas suspendendo a existência fática que se realiza no mundo –, que o homem, o ente que nós somos, está desde sempre junto às coisas do mundo: assim, recupera o aspecto de presença em relação às coisas. Todavia, em vez de *Dasein*, o conceito que Gumbrecht tenta adequar às suas reflexões sobre presença é o próprio ser¹² e, para tanto, propõe quatro teses sobre esse conceito em Heidegger.

A primeira tese é a de que o ser toma o lugar da verdade. Mas isso não quer dizer que o ser simplesmente substitui a verdade, porquanto a verdade é algo que acontece – num movimento de revelação e ocultação. Logo, ser é o que se revela e se oculta ao mesmo tempo no acontecimento da verdade. O ser não é um sentido, mas “pertence à dimensão das coisas”

¹² No artigo “Hans Ulrich Gumbrecht leitor de Martin Heidegger: concepção de produção de presença”, Wellington Amâncio da Silva (2017, p. 513) afirma que, em *Produção de presença*, Gumbrecht faz convergir os conceitos de *Dasein* e presença. Todavia, na edição norte-americana, *Productions of presence: what the meaning cannot convey*, de 2004, Gumbrecht opta por manter o conceito heideggeriano no original, em alemão: “[...] the role of *Dasein* (Heidegger’s word for human existence) in the happening of truth” (2004, p. 71). E, no mesmo parágrafo: “*Dasein* is being-in-the-world” (2004, p. 71). Na clássica tradução norte-americana de *Ser e tempo*, *Being and time*, de 1962, os tradutores John Mcquarrie e Edward Robinson optam igualmente por não verter para o inglês o conceito de *Dasein*, preservando a palavra alemã. De qualquer forma, ao contrário do assevera Silva no referido artigo, no trecho em que Gumbrecht estabelece uma aproximação entre *ser* e presença, fica claro, no original, que ele diz *being* e não *Dasein*: “Both concepts, Being and presence, imply substance; both are related to space; both can be associated with movement” (GUMBRECHT, 2004, p. 77).

(GUMBRECHT, 2010, p. 93). Ele prossegue: “[s]e o Ser tem o caráter de coisa, quer dizer que tem substância e, por isso (ao contrário de algo puramente espiritual), ocupa espaço” (GUMBRECHT, 2010, p. 93). Aqui, é preciso cautela, pois, quando Gumbrecht afirma que o ser tem caráter de coisa, possui uma substância e que ocupa espaço, podemos ser levados a crer que se trata de algo fixo e simplesmente dado. Contudo, Heidegger, ao retomar o significado originário de ser como *ousía*, retira o seu aspecto substancial e instala a noção de vigência/presença (*anwesen*). Esse “ocupar espaço” deve ser entendido, portanto, como existir junto às coisas do mundo, que caracteriza o próprio modo de ser do *Dasein*, por isso, o ser pertence à dimensão das coisas. Gumbrecht (2010, p. 94), no entanto, se retifica ao dizer em seguida que esse “ocupar espaço implica ainda a possibilidade de o Ser revelar um movimento”.

A segunda tese de Gumbrecht diz respeito justamente ao movimento. E o movimento do ser no espaço se revela multidimensional: vertical, horizontal e de retirada. A dimensão vertical estaria associada ao movimento do ser em simplesmente estar ali, enquanto a horizontal apontaria para o ser como estando a ser percebido ou oferecendo-se à vista. Por fim, a dimensão de retirada refere-se ao fato de que as coisas que aparecem deixam de ter o aspecto de objeto (GUMBRECHT, 2010, p. 94-95). Essa retirada constitui o próprio desvelamento da verdade, em que o vertical e o horizontal concorrem em direções opostas, em movimento centrífugo, a fim de revelar o ser. De acordo com Gumbrecht (2010, p. 95), “o Ser se refere às coisas do mundo antes de elas se tornarem parte de uma cultura (ou, para usar a figura retórica do paradoxo, o conceito refere-se às coisas do mundo antes de elas fazerem parte de um mundo)”. Isso significa que, em suas dimensões vertical e horizontal, isto é, estando ali e à vista, o ser pode ser entendido dentro do sistema de sentido da cultura, oferecendo-se à percepção e à representação – recaindo na metafísica. Por isso, esse *movimento* de retirada (desvelamento) revela o ser antes de fazer parte do mundo, ou seja, o ser enquanto ser: “o Ser só será Ser fora das redes da semântica e de outras distinções culturais” (GUMBRECHT, 2010, p. 96).

A terceira tese é a de que, não podendo o *Dasein* ser definido na categoria de sujeito ou subjetividade, e sendo o mundo com que está necessariamente em contato já sempre interpretado, é necessário, para o acontecimento da verdade, deixar que as coisas simplesmente aconteçam: para Gumbrecht, essa disposição está associada à serenidade (*Gelassenheit*). O despertar da serenidade, diz Heidegger (2001, p. 34-35), não parte de nós mesmos, não é provocada, mas sim permitida. Não quer dizer, no entanto, que seja fruto do acaso, uma vez que surge do pensamento ininterrupto – a despeito de não possuir uma

finalidade instrumental, como o pensamento do cálculo –; está, portanto, entre a passividade e a atividade. A serenidade para com as coisas (*die Gelassenheit zu den dingen*) é o “libertar-se do representar transcendental e, assim, um prescindir do querer do horizonte” (HEIDEGGER, 2001, p. 57). Dessa maneira, a serenidade pensa as coisas do mundo em si mesmas, antes de qualquer interpretação.

A quarta e última tese se refere à obra de arte como lugar privilegiado para o acontecer da verdade. É claro que a obra de arte não é o único espaço em que a revelação do ser acontece, tanto que, em *Ser e tempo*, Heidegger confere à fala (*logos*) estatuto especial nesse movimento de encobrir e revelar do ser; porém, a obra de arte seria uma outra possibilidade. Comentando sobre os conceitos de “mundo” e “terra”, Gumbrecht retoma a análise de Heidegger sobre um antigo templo grego, o qual não representaria nada. Vale dizer que, se em *Ser e tempo*, a polarização era feita entre *Dasein* e mundo; no Heidegger tardio, a partir da virada (*die kehre*), a disputa entre abertura e velamento se estabelece na oposição entre mundo e terra: o mundo seria a atividade humana, os produtos humanos, tendo se estabelecido pelo uso e domesticação da terra, enquanto esta seria a árvore, a pedra, a grama, a água, os animais se apresentando tal como são: “[e]ste surgir e desabrochar em-si e no todo, os gregos denominaram, há muito tempo, a *physis*” (HEIDEGGER, 2010, p. 104). Assim, a terra seria a condição de possibilidade para a instalação de um mundo, sendo na interação entre um e outro que pode acontecer a verdade. Quando, no parágrafo 86, Heidegger (2010, p. 117-119) comenta sobre uma pedra, afirma que “[e]la apenas se mostra quando permanece desvelada e sem esclarecimento”. Esse “mostrar-se”, ainda sem uma explicação criada pela cadeia semântica do mundo, diz respeito à terra, em sua verdade que a revela tal como é. Gumbrecht (2010, p. 100) esclarece: “[s]ó a presença de certas coisas [...] abre a possibilidade de aparecerem outras coisas nas suas primitivas qualidades materiais – e esse efeito pode ser visto como uma das maneiras (e como parte) da revelação do seu Ser”.

Enfim, Gumbrecht, a fim de ajustar o conceito heideggeriano de ser à sua reflexão sobre a presença, faz com que as suas quatro teses derivem de uma premissa que se baseia na ideia de que o ser revelado possui o caráter de coisa. Além disso, em sua discussão sobre a obra de arte, o ser guarda semelhanças com a terra (não entendida como uma coisa estática, mas sim como o surgir e desabrochar). A interpretação de Gumbrecht dá primazia à serenidade como a capacidade de ver as coisas antes de elas integrarem um sistema interpretativo. Serenidade diz respeito, então, à terra, às “coisas entendidas independentemente das suas situações culturais específicas” (GUMBRECHT, 2010, p. 102), em detrimento do mundo, que seria, inversamente, as configurações das coisas dentro dessas

situações culturais. Em outras palavras, o ser seria as coisas do mundo antes de elas se tornarem mundo, antes de entrarem num sistema de determinações culturais. Mas, por ter caráter de coisa, o ser seria as coisas tangíveis. Julgo que o problema da leitura gumbrechtiana de Heidegger reside no fato de considerar: 1) o ser possui caráter de coisa (*ding*); 2) o ser são as coisas tangíveis; 3) o ser possui substância. Afinal, quando Heidegger empreende a tarefa de chegar ao originário da obra de arte a partir da realidade vigente da obra, com vistas a buscar a coisidade da coisa (*Dinghafte des dinges*), isto é, a realidade palpável da obra, ele conclui que a base coisal não pertence ao ser da obra: “[e]rramos o caminho enquanto supusemos que a realidade vigente da obra, em princípio, estaria nessa base coisal” (HEIDEGGER, 2010, p. 93). O fato é que o ser pertence, sim, à dimensão das coisas, na medida em que as coisas é que permitem o desvelamento da verdade; porém, isso não significa que possua “caráter de coisa”: isso seria não levar em conta a diferença ontológica. Afinal, o ser só se revela enquanto existência, e as coisas não existem (Cf. nota 11), elas simplesmente *são*, estão dadas – muito embora Heidegger assinale que a verdade deva ser sempre arrancada, em primeiro lugar, dos entes. E substância implica estase, ao passo que o ser enquanto *ousía*, ou *anwesen*, é presença, vigência, duração. De qualquer forma, a despeito dessas imprecisões, mais adiante, Gumbrecht (2010, p. 104) faz um reparo: apesar do caráter de coisa, o ser possui movimento, tornando “impossível pensar no Ser como algo estável”. Nesse sentido, o conceito heideggeriano de ser e o conceito gumbrechtiano de presença guardam afinidades: ambos só são entendidos fora da rede semântica do mundo, ambos possuem movimento, ambos estão num espaço, ambos são vigência e duração. Ser como presença: *anwesen*. Assim como Gumbrecht baseia o seu conceito de produção de presença em sua etimologia, ou seja, a tangibilidade do que está à frente em movimento permanente, Heidegger (2010, p. 211) vale-se do sentido grego de *thesis*, enquanto presencializar-se em seu aparecer:

O grego ‘pôr’ se refere a situar como deixar surgir, por exemplo, uma estátua; refere-se a colocar, depositar uma oferenda sagrada. Situar e colocar têm o sentido de trazer *para aqui* – no desvelado, *para diante* – na presença, isto quer dizer, deixar-ficar-presente. Pôr e situar não têm aqui nunca o significado moderno provocador do confrontar-se (como o eu/sujeito). O permanecer da estátua (isto é, a presença do aparecer contemplável) é diferente do permanecer em que se defronta com algo, sendo este algo um objeto. ‘Permanecer’ [...] é a constância do aparecer.

Gumbrecht retoma os conceitos de Heidegger porque supostamente lhe oferecem o arcabouço conceitual contra a visão de mundo metafísica, entendida, *grosso modo*, como

“algo que se encontra além do meramente físico” (GUMBRECHT, 2012, p. 63). Assim, tendo Heidegger como aliado teórico, no ensaio “Presença na linguagem ou presença contra a linguagem?”, que integra a edição brasileira de *Graciosidade e estagnação* (2012), Gumbrecht promove o seu “retorno às coisas mesmas”, ainda que ao custo de assumir aquilo que Husserl (1994) denomina “atitude natural” frente ao mundo, que funda os seus juízos meramente na experiência e na descrição do imediatamente dado. No dito ensaio, Gumbrecht (2012, p. 62) inicia por estabelecer uma oposição entre linguagem e presença, uma vez que a linguagem estaria associada a algo que demanda uma interpretação, a uma atribuição de significados circunscritos às palavras. Ou seja, a linguagem exigiria que se fosse além das palavras inscritas num suporte material, ultrapassando a superfície física em busca de um significado profundo. Desse modo, linguagem, interpretação e metafísica seriam postas no campo das modernas culturas de sentido, enquanto coisa, ser e matéria integrariam, opostamente, o campo das culturas de presença. A sua pretensão é identificar de que maneira a presença se insinua no sentido, ou melhor, na linguagem, por isso, a fim de demarcar sua posição teórica, dispara contra o desconstrucionismo derridiano: “encontrei pouco consolo naquilo que gosto de caracterizar como o “existencialismo linguístico” da desconstrução, isto é, os constantes lamento e melancolia (em suas infinitas variações) pela suposta incapacidade da linguagem de se referir aos objetos do mundo” (GUMBRECHT, 2012, p. 63). Colocando-se contra o paradigma hermenêutico que não cessa de produzir sentido, a despeito da referencialidade das coisas do mundo, Gumbrecht parte da premissa de que a presença seria antitética à representação; logo, importa a ele o modo como a presença se insinua na linguagem: isto é, a linguagem fora da representação. Para tanto, propõe seis tipos de amálgama entre linguagem e presença.

A primeira proposição é a de que a linguagem falada é, sobretudo, uma realidade física; afinal, quando um fone é enunciado pela voz, o som emitido deriva de uma vibração nas cordas vocais, que, por sua vez, se propaga no ar ou em outras superfícies materiais. Assim, a sua fisicalidade não afeta apenas a audição, mas o corpo como um todo. Segundo Gumbrecht (2012, p. 66), em sua realidade física, a linguagem é percebida “como leve toque do som sobre nossa pele, mesmo que não entendamos o suposto significado de suas palavras”. E a forma como se manifesta produz funções específicas, dentro daquilo que Gumbrecht denomina “culturas de presença”, pois, nessas culturas, é costume atribuir uma função encantatória à linguagem rítmica, por exemplo, “a capacidade de evocar a presença de objetos ausentes e de causar a ausência de objetos presentes (essa era, de fato, a expectativa associada aos feitiços medievais)” (GUMBRECHT, 2012, p. 66-67).

A segunda proposição diz respeito às práticas fundamentais da filologia, sobretudo na função original de curadoria de textos. O filólogo, ou colecionador de textos antigos, possuiria um desejo pré-consciente de presença completa, no sentido de literalmente incorporar os textos, isto é, de “comer aquilo que sobrou dos antigos papiros ou manuscritos medievais” (GUMBRECHT, 2012, p. 67).

O terceiro tipo de amálgama se refere ao fato de que qualquer tipo de linguagem é capaz de causar uma experiência estética. Recorrendo à teoria dos sistemas de Niklas Luhmann, Gumbrecht (2012, p. 68) afirma que “a comunicação no sistema de arte é uma forma de comunicação dentro da qual a percepção (puramente sensória) não é apenas uma pressuposição, mas um conteúdo transmitido, junto com um significado, pela linguagem”. Isso corresponderia a textos que chamam mais a atenção para o aspecto físico da linguagem (nas suas variadas formas) do que para o conteúdo e o significado; por exemplo, a musicalidade evocada pela aliteração e as síncopes rítmicas do *enjambement*, na poesia lida em voz alta, não perfazem um gesto semântico, não significam necessariamente alguma coisa. Na verdade, essa experiência estética permite a oscilação entre o significado, de um lado, e a sensação física, de outro. E Gumbrecht (2012, p. 68-69) ilustra isso com o tango: “[e]sse é o motivo pelo qual uma prescrição cultural na Argentina proíbe dançar um tango sempre que este apresentar uma letra”, pois a complexidade da coreografia “inevitavelmente seria reduzida pela interferência de um texto que desviaria parte dessa atenção”.

A quarta proposição refere-se à experiência mística e a linguagem do misticismo. Conforme Gumbrecht (2012, p. 69), “a linguagem mística produz o efeito paradoxal de estimular imaginações que parecem tornar palpável” a presença do divino, do sobrenatural. O seu exemplo são as descrições das visões de Santa Teresa d’Ávila, para quem o encontro erótico com Cristo é “como se” estivesse sendo trespassada por uma espada. Esse “como se” não seria entendido como literal, uma vez que a experiência mística excede os próprios limites da linguagem, mas sim como um efeito da linguagem e de seu poder persuasivo.

O outro modo de amalgamação seria a abertura da linguagem ao mundo dos objetos. Aqui, em vez do paradigma da representação, entra em causa a atitude dêitica que usa a linguagem para apontar os objetos, não visando representá-los – como se os substantivos parecessem estar ligados aos objetos individualmente. Desconsiderando a arbitrariedade do signo e fiando-se na concepção aristotélica, Gumbrecht (2012, p. 69) diz que, por exemplo, os substantivos criariam “uma conexão individual, pelo menos temporariamente, com objetos individuais”. Ilustrando tal hipótese, ele recorre à obra de Louis-Ferdinand Céline, porquanto, em certas passagens de seus romances, “o ritmo da prosa imita o ritmo dos movimentos ou

dos eventos a serem evocados e assim estabelece uma relação analógica com esses movimentos e eventos que também contorna o princípio digital de representação” (GUMBRECHT, 2012, p. 70).

A sexta proposição é a de que a literatura pode ser o lugar da epifania. Embora não explique como se dá a epifania na literatura, limitando-se a mencionar a obra de James Joyce, Gumbrecht (2012, p. 70) afirma que, “[n]a terminologia teológica, o conceito de epifania refere-se à aparição de um objeto, de um objeto que requer espaço, um objeto que está ausente ou presente”. Esse objeto, claro está, não é o livro em sua dimensão material, mas sim um objeto que aparece descrito na própria linguagem, no próprio texto literário.

No artigo “A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado”, publicado originalmente em 2006, havia uma sétima possibilidade de amálgama entre linguagem e presença, qual seja, a de que a linguagem pode tornar o passado tangivelmente presente. Muitos objetos do passado ainda se encontram à nossa disposição: ferramentas, quadros, manuscritos e mesmo lugares que foram palco que acontecimentos históricos. Assim, a atitude do colecionador ou do turista, embora satisfaça o desejo de contato físico com o passado, não ajuda a compreendê-lo, porquanto as práticas relacionadas a esses objetos e lugares não pertencem mais à cultura contemporânea. Segundo Gumbrecht (2009, p. 18), a forma mais básica de presentificação do passado pela linguagem encontrar-se-ia em “línguas que apontam (quase literalmente “apontam”, através de partículas dêiticas) para objetos e lugares que conferem uma presença material ao passado dentro do presente temporal”. O seu exemplo é a introdução da *História da Revolução Francesa*, de Jules Michelet, uma vez que Michelet “aponta” para a chave da Bastilha que, pelo menos até meados do século XIX, estava presente nos arquivos da Assemblée Nationale. O dêitico desse texto, acredita Gumbrecht, suspenderia o presente histórico e faria emergir o passado – semelhante ao que passa com o ritual da Eucaristia.

Em suma, para Gumbrecht, esses tipos de amálgama diferem do paradigma hermenêutico da expressão – de um significado espiritual – e instalam a compreensão da linguagem como “morada do ser” ou da presença, haja vista que a linguagem possuiria o mesmo *status* ontológico dos objetos a que remetem. Além de Heidegger, subjaz à sua noção de linguagem como presença a concepção de signo aristotélica, na medida em que, para Aristóteles, há uma indiscernibilidade entre o mundo das coisas e as afecções da alma, bem como entre forma e substância. No ensaio “Virá o século XXI a ser aristotélico?” (2011), Gumbrecht diz que essa pergunta não é um exercício de futurologia, mas sim uma esperança, uma imagem do futuro que espera tornar-se realidade: “[a]ristotelicamente falando, trata-se de

desenvolver uma nova configuração entre uma autorreferência humana que recupere seu aspecto físico e um mundo que recupere sua concretude” (GUMBRECHT, 2011, p. 158). Ou seja, o que Gumbrecht quer recuperar é a presença nas suas mais variadas formas.

1.3 Crítica à metafísica da presença

A exposição anterior sobre o conceito de presença em Gumbrecht se faz necessária, na porque, para empreender uma crítica a um autor, é preciso, antes de tudo, compreender o seu pensamento. Embora, na seção 1.1 deste capítulo, Gumbrecht tenha sido um aliado teórico na crítica que eu pretendia fazer ao paradigma da interpretação no campo dos estudos literários, creio que a sua teoria da materialidade enquanto produção de presença se afigura insuficiente, incorrendo não apenas numa espécie de “realismo ingênuo”, mas também, e sobretudo, contribuindo para a reafirmação do fundamento em que se baseia o próprio campo hermenêutico: a metafísica. O fato de ele mudar de ideia sobre um filósofo cuja obra era tida como moralmente suspeita e a quem dizia não ser nem um pouco tributário não constitui, a meu ver, propriamente um problema; o problema reside em retomar um autor cujo método, a hermenêutica (hermenêutica da facticidade, mais precisamente), era antes deplorado. Mais do que isso: como bem demonstrou Derrida, a obra de Heidegger é a apoteose da metafísica ocidental¹³. As premissas teóricas de Gumbrecht baseiam-se, portanto, na hermenêutica e na metafísica – justamente o que a sua teoria visa combater. No capítulo de *Produção de presença* em que trata de Heidegger, a fim de relacionar os conceitos de ser e de presença, Gumbrecht (2010, p. 75) faz uma provocação a Derrida ao citar um trecho de *Gramatologia*, no qual o filósofo escreve que a “era do signo”, tratada como sinônimo de metafísica, talvez nunca venha a ter um fim, embora o seu encerramento histórico esteja traçado¹⁴. Gumbrecht (2010, p. 77) prossegue: “Derrida nunca se acanhou em inventar novos conceitos, mesmo quando a necessidade de fazê-lo não era muito evidente. Por que estará tão relutante em sugerir um novo conceito que nos permita ‘acabar’ com a era do signo?”. Ora, a acusação sobre a impertinência da criação de conceitos recai em uma crítica do tipo “Sokal hoax”, que

¹³ “[...] tenho por vezes o sentimento de que a problemática heideggeriana é a defesa mais ‘profunda’ e mais ‘potente’ daquilo que tento colocar em questão sob o título de *pensamento da presença*” (DERRIDA, 2001, p. 62).

¹⁴ Na edição brasileira de *Gramatologia*: “[o] signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* talvez nunca. Contudo, sua *clausura* histórica está demarcada” (DERRIDA, 2013, p. 16).

se notabilizou por fazer troça dos jargões pós-estruturalistas. Todavia, não se trata de defender Derrida de Gumbrecht: não é o objetivo desta tese. Meu propósito é demonstrar neste capítulo, por meio da filosofia derridiana, em que medida a teoria gumbrechtiana, mediada por Heidegger, é insuficiente para tratar das materialidades, porquanto reafirma os mesmos pressupostos contra os quais se coloca. De qualquer forma, a despeito da alegação de que Derrida se acanha em acabar com a “era do signo”, o fato é que, para Derrida, só é possível desconstruir a metafísica jogando com seus próprios termos: “é com a ajuda do conceito de *signo* que se abala a metafísica da presença” (DERRIDA, 1971, p. 233). Nesse sentido, não seria apenas “mau gosto intelectual”, como presume Gumbrecht, mas quase uma contradição performativa. No ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, Derrida (1971, p. 233) afirma isso com clareza:

não tem nenhum sentido abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem – de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico – que seja estranho a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar.

Isso porque pretender abalar a metafísica a partir de um “fora” da metafísica significa reivindicar um lugar que a ela seja anterior: um fundamento, uma origem fixa, uma *arché*, um centro que comanda o “dentro”. Os conceitos substancialistas a que Gumbrecht (2010, p. 77) recorre, como “presença”, “realidade” e “ser” – em vez de serem, como ele pretende, possibilidades de se referir ao mundo sem ser pelo sentido – são, na verdade, o que permite se falar em sentido (pois é a origem que dá o sentido). Tais conceitos substancialistas caracterizam-se como o centro, porque é o *princípio primeiro* que rege o jogo de substituição dos conteúdos e termos que dele são derivados, assemelhando-se ao *anankè stenai* (“é preciso parar”) aristotélico, visto que, como afirma Derrida (1971, p. 230), “[n]o centro, é proibida a permuta ou a transformação dos elementos”. Essa imobilidade fundadora que constitui o centro não se encontra, no entanto, no meio do jogo, não é propriamente um centro; antes, está simultaneamente dentro e fora, é a origem e o fim, ainda que pense a si mesma como presença plena e fora do jogo. Nesse sentido, quando Gumbrecht assume o conceito de presença ou de realidade anteriores à metafísica, parece esquecer que esta se caracteriza justamente como aquilo que arroga a posição de anterioridade a todas as coisas, determinando-as; ou seja, a mera suposição de que haja um mundo físico e um mundo não-físico, e de que aquele o precede, é em si mesma metafísica, haja vista que está subentendida

na própria noção de metafísica a existência de algo físico e de algo não-físico. Com efeito, a ideia de presença traz consigo o seu par antitético, a ausência; o real, o irreal. Só é possível falar em presença porque está previsto tudo aquilo que a presença não é. Estão em jogo o princípio da identidade: $A = A$, o princípio da não-contradição: é impossível que $A = A$ e, simultaneamente, $A \neq A$, e o princípio do terceiro excluído (*tertium non datur*): afirmar que A é B exclui a afirmação de que A não é B . Explico: a presença só é presença porque não é ausência, mas, para determinar o que seja a presença, é necessário estabelecer o que a presença não é: ausência. E assim é com todas as oposições binárias: homem e mulher, adulto e criança, homem e animal, fala e escrita, mediado e imediato, verdadeiro e falso, dentro e fora, forma e matéria, entre outras. A metafísica é o que permite esse jogo de diferenças binárias e, acima de tudo, hierárquicas. Como lembra Derrida (1971, p. 231), “[a] história da metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias”: os sucessivos nomes e formas que o centro – o fora do jogo – recebe no jogo de diferenças. Derrida (1971, p. 231) prossegue:

A sua forma matricial seria [...] a determinação do ser como *presença* em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram a invariante de uma presença (*eidos*, *arquê*, *telos*, *energeia*, *ousia* (essência, existência, substância, sujeito) *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.).

Cumpramos observar que Derrida refere-se a alguns conceitos constantes na filosofia de Heidegger: “ser como presença”, *ousia* e *aletheia*. A menção não é gratuita, uma vez que Heidegger é uma figura frequente em seus textos, além do fato de que Derrida dedicou-lhe alguns ensaios, bem como o livro *Do espírito, Heidegger e a questão*, de 1987. Em entrevista a Antoine Spire, realizada em setembro de 2000, e posteriormente publicada em *Papel-máquina*, cuja primeira publicação data de 2001, sob o título “Outrem é secreto porque é outro”, Derrida, quando confrontado com a questão do envolvimento de Heidegger com o nazismo, declarou que, mesmo “sem querer inocentar Heidegger”, era preciso compreendê-lo dentro do antissemitismo de seu tempo e de seu meio: “[n]ão há texto filosófico anti-semita de Heidegger (como se poderia encontrar, lidos de certa maneira, em Kant, Hegel ou Marx)”; além disso, “Heidegger é um dos pensadores da modernidade que mais levou a sério, meditando profundamente a esse respeito, o que está em jogo na técnica moderna e a vigilância ético-política que ela nos impõe” (DERRIDA, 2004, p. 341). Já em entrevista concedida a Henri Ronse, que integra o volume de *Posições*, publicado pela primeira vez em

1972, Derrida assume-se tributário do filósofo alemão, tendo em vista as proximidades entre a *destruktion* heideggeriana e o seu projeto desconstrucionista:

Nada do que eu tento fazer seria possível sem a abertura das questões heideggerianas. E, antes de tudo, pois aqui nós devemos dizer as coisas muito rapidamente, sem atenção àquilo que Heidegger chama de diferença entre o ser e o ente, a diferença ôntico-ontológica tal qual ela permanece, de uma certa maneira, impensada pela filosofia. Mas, apesar dessa dívida para com o pensamento heideggeriano ou, melhor, em razão dessa dívida, tento reconhecer no texto heideggeriano – que, como qualquer outro, não é homogêneo, contínuo, igual, em cada uma de suas partes, à força global e a todas as consequências de suas questões – sinais de pertencimento à metafísica ou àquilo que ele chama de “onto-teologia” (DERRIDA, 2001, p. 16).

Esses sinais de pertencimento à metafísica podem ser notados tanto nas oposições binárias que operam no texto heideggeriano – ser e ente, autêntico e inautêntico, verdade como adequação e verdade como desvelamento, essência e vigência, entre outras – quanto na profunda hierarquização que subjaz no fato de que o esclarecimento do sentido do ser não apenas seria o propósito mais autêntico da ontologia, mas também a questão que deveria ser primeiramente respondida. Quando Derrida diz que nada do que faz seria possível sem a abertura das questões heideggerianas, sobretudo da diferença ontológica, é importante lembrar que, em “O dito de Anaximandro”, após retomar um dos principais motivos de *Ser e tempo*, a saber, o de que *o esquecimento do ser é o esquecimento da diferença entre ser e ente*, Heidegger (2002, p. 430) afirma que “[a] diferença desaparece. Permanece esquecida. Só as coisas que são diferenciadas, o que está presente e o estar-presente, é que se desvelam – mas não *enquanto* coisas diferenciadas. Em vez disso, também o vestígio inicial da diferença é apagado”. Mais adiante: “[a] clareira da diferença não pode, por isso, significar também que a diferença apareça como diferença” (HEIDEGGER, 2002, p. 431). É precisamente ao negar que a diferença *apareça* enquanto diferença que Heidegger apresenta sinais de pertença à metafísica; e é ao tratar a diferença como diferença, ou seja, como *différance*¹⁵, que Derrida

¹⁵ Conforme Derrida (1991, p. 34-36), “essa diferença gráfica (o *a* no lugar do *e*), esta diferença marcada entre duas notações aparentemente vocais, entre duas vogais, permanece puramente gráfica: escreve-se ou lê-se, mas não se ouve, não se entende. [...] Sem dúvida este silêncio piramidal da diferença gráfica entre o *e* e o *a* só pode funcionar no interior do sistema de escrita fonética e no interior de uma língua ou de uma gramática historialmente associada à escrita fonética bem como a toda a cultura de que ela é inseparável”. Ou seja, a *différance* não é uma palavra, nem um conceito, mas uma intervenção gráfica, um efeito nominal, que abala o fonologocentrismo. Vale assinalar, em relação às traduções de *différance*, que os tradutores portugueses de *Margens da filosofia* optam por “diferença”, ao passo que Renato Janine Ribeiro e Miriam Chnaiderman, na tradução brasileira de *Gramatologia*, preferem “diferência”, assim como Maria Beatriz Marques Nizza da Silva em *A Escritura e a Diferença*. Moysés Pinto Neto (2013), em sua tese de doutorado, escolhe “dyferença”, a fim de buscar uma aproximação com Glauber Rocha em uma espécie de “incorporação antropofágica”. No artigo “A

desenvolve sua gramatologia. Como assinala Derrida no ensaio “A diferença”, ao comentar o referido trecho de “O dito de Anaximandro”, para Heidegger, a metafísica esqueceu-se que tinha esquecido da diferença entre ser e ente, apagando o próprio rastro da diferença. Assim, “[s]e admitimos que a diferença [*différance*] (é) (ela mesma) diversa da ausência e da presença, se ela é *rastro*, seria necessário falar aqui, tratando-se do esquecimento da diferença (entre o ser e o ente), de uma desapareição do rastro do rastro” (DERRIDA, 1991, p. 57-58). Mas o rastro, importa frisar, não possui um *próprio*, uma propriedade, uma quiddidade – do rastro, não se pergunta o *que é* –; *a contrario*, o ser, para Heidegger, por mais que seja uma vigência/presença (*anwesenheit*), e não uma substância, ainda possuiria algo que permita compreendê-lo enquanto tal, na medida em que seria necessário diferenciá-lo do ente, isto é, o ser não é o ente. Em *Gramatologia*, Derrida (2013, p. 25) afirma que

A palavra “ser” ou, em todo caso, as palavras que designam nas diferentes línguas o sentido do ser, seria com algumas outras, uma “palavra originária” (*Urwort*), a palavra transcendental que assegura a possibilidade do ser-palavra a todas as outras palavras. Seria pré-compreendida em toda linguagem enquanto tal e – esta é a abertura de *Sein und Zeit* – apenas esta pré-compreensão permitiria abrir a questão do sentido do ser em geral, para além de todas as ontologias regionais e de toda a metafísica: questão que enceta a filosofia [...] e se deixa recobrir por ela, questão que Heidegger repete ao lhe submeter a história da metafísica. Não há dúvida de que o sentido do ser não é a palavra “ser” nem o conceito de ser – Heidegger lembra-o sem cessar. Mas, como este sentido não é nada fora da linguagem e da linguagem de palavras, liga-se, senão a tal ou qual palavra, a tal ou qual sistema de línguas (*concesso non doto*), pelo menos à possibilidade da palavra em geral.

Trata-se, portanto, não apenas de uma pré-compreensão ontológica, como o quer Heidegger, mas também de uma compreensão prévia do que seja o *ser* na linguagem, isto é, no sistema que permite enunciá-lo e formulá-lo enquanto questão: “a questão do ser se une indissolavelmente, sem lhe reduzir, à pré-compreensão da *palavra ser*” (DERRIDA, 2013, p. 26). Com efeito, é o sentido originário¹⁶ da palavra ser que Heidegger intenta resgatar do

tradução da *différance*: dupla tradução e *double bind*”, Paulo Ottoni (2000) lembra ainda que *différance* já foi traduzida também por “diferença”. Nesta tese, salvo os casos das citações, preservarei a grafia original – não apenas por sua intraduzibilidade, mas também porque, no ensaio “A diferença”, Derrida confere primazia à letra *a*: é a letra inaugural do alfabeto, o alfa dos gregos, o Aleph dos fenícios. Assim, por mais que o *y* e *s* também não sejam perceptíveis foneticamente, a letra *a* mantém esse caráter inaugural, fundacional, ao qual a desconstrução se dirige.

¹⁶ “É assim que, depois de evocar a ‘voz do ser’, Heidegger lembra que ela é silenciosa, muda, insonora, sem palavra, originariamente *á-fona* (*die Gewähr der lautlosen Stimme verboneger Quellen. . .*). Não se ouve a voz das fontes. Ruptura entre o sentido originário do ser e a palavra, entre o sentido e a voz, entre a ‘voz do ser’ e a *phoné*, entre o ‘apelo do ser’ e o som articulado; uma tal ruptura que, ao mesmo tempo confirma uma metáfora fundamental e lança a suspeição sobre ela ao acusar a defasagem metafórica, traduz bem a ambiguidade

esquecimento por meio do desvelamento, a *aletheia*. Não se trata, no entanto, de dizer que Heidegger clama por um significado original que se acople ao significante “ser”, quer dizer, um significado puramente imaterial/transcendental. Isso seria de uma incompreensão infinita face a uma filosofia extremamente sofisticada, pois o sentido do ser não é nunca apenas um *significado*: “o ser escapa ao movimento do signo” (DERRIDA, 2013, p. 27). O gesto metafísico de Heidegger consiste, mais do que na busca pelo nome único¹⁷, na determinação do sentido do ser como presença. O fato é que há algo ainda mais originário que o ser – a despeito de não ser uma origem, um fundamento, e resistir à pergunta “o que é?”: a *différance*. De acordo com Derrida (1991, p. 56), “[u]ma vez que o ser jamais teve ‘sentido’, jamais foi pensado ou dito senão dissimulando-se no ente, a diferença [*différance*], de uma certa e muito estranha maneira, (é) mais ‘velha’ do que a diferença ontológica ou que a verdade do ser. É a essa idade que se pode chamar jogo do rastro”. Isso quer dizer que a dissimulação do ser no ente – algo a que Heidegger chama a atenção em *Introdução à metafísica* – é apenas o movimento da *différance*, haja vista que o rastro é o que apaga a origem; daí é que a origem – não importa o nome que receba, quer seja o de ser, quer seja qualquer outro que se dá ao fundamento – é sempre um rastro, que, por sua vez, se imprime no lugar de outro rastro, *ad infinitum*. Intencionar chegar à origem última é perseguir, *grosso modo*, a cenoura do burro: tarefa inútil. O fato é que o rastro nunca se apresenta como tal, não possui um “próprio”, ele “[a]paga-se apresentando-se, silencia-se ressoando, como o *a* escrevendo-se, inscrevendo *a* sua pirâmide na diferença [*différance*]” (DERRIDA, 1991, p. 57); ele “não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e *nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo*” (DERRIDA, 2013, p. 80). Em suma, “[o] rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez que não há origem absoluta do sentido em geral” (DERRIDA, 2013, p. 79-80).

Assim, quando Heidegger impõe como tarefa à sua ontologia fundamental a questão sobre o ser originário, está, na verdade, perseguindo o rastro da diferença entre ser e ente, e não o ser. E, espero ter esclarecido, se o rastro não possui um “próprio”, é o que se apaga ao

heideggeriana com respeito à metafísica da presença e ao logofocentrismo. Ela ao mesmo tempo compreendida nestes e os transgride” (DERRIDA, 2013, p. 27).

¹⁷ É importante assinalar que, em um dos textos da chamada viragem [*die Kehre*], *Carta sobre o humanismo*, de 1946, o ser guarda familiaridade com a *différance* derridiana, até mesmo na recusa do nome próprio: “[c]aso o homem encontre, alguma vez, o caminho para a proximidade do ser, então deve antes aprender a existir no inefável [*das Namenlose*]” (HEIDEGGER, 2005, p. 16). Em tradução direta, *das Namenlose* significa “sem nome”.

mostrar-se, não é inteligível nem sensível, isso significa que não pode ser nomeado: o rastro não tem nome próprio (uma identidade, um *próprio*). Diz Derrida (1991, p. 61-62):

Mais “velha” que o próprio ser, uma tal diferença [*différance*] não tem nenhum nome na nossa língua. Mas “sabemos já” que se ela é inominável, não é por provisão, porque a nossa língua não encontrou ainda ou não recebeu este *nome*, ou porque seria necessário procurá-lo numa outra língua, fora do sistema finito da nossa. É porque não há *nome* para isso, nem mesmo o de essência ou de ser, nem mesmo o de “diferença” [*différance*], que não é um nome, que não é uma unidade nominal pura e se desloca sem cessar numa cadeia de substituições diferantes.

Se a *différance* é o próprio jogo que cria as estruturas a que chamamos nomes, sendo o efeito nominal (não se pode falar de nome ou de conceito, neste caso) da *différance* também trazido para dentro do jogo, as palavras “ser”, “essência” e “origem” acabam por se tornar apenas efeitos da *différance*. E, considerando que nem mesmo a *différance* é um nome, não é possível que haja “nome único, nem que seja o nome do ser” (DERRIDA, 1991, p. 62). Ou seja, embora Heidegger olhe para o rastro da *différance* e lhe nomeie ser, o jogo da *différance* não pode ser nomeado: “[o] que se escreve diferença [*différance*] será, portanto, o movimento de jogo que ‘produz’, por meio do que não é simplesmente uma atividade, estas diferenças, estes efeitos de diferença” (DERRIDA, 1991, p. 43). Observa-se que Derrida não fala de efeitos de presença, mas sim de efeitos de diferença; isso porque o verbo diferir possui dois sentidos: de adiar¹⁸ e de discernir. Tendo em vista que o *quasi*-conceito de *différance* inscreve-se numa economia da escritura, Derrida utiliza-o na desconstrução do signo e da metafísica da presença. Correntemente, o signo é aquilo que atua vicariamente, isto é, no lugar da “coisa”, do referente, representando-o em sua ausência: “o signo seria então a presença diferida” (DERRIDA, 1991, p. 40). O signo, portanto, assumiria um caráter provisório e suplementar em relação a essa presença original, estabelecendo uma mediação. Todavia, remetendo a Saussure e às noções de arbitrariedade do signo e de valor diferencial, as quais são solidárias, Derrida retira as seguintes implicações: uma vez que o significado de um signo é sempre arbitrário – ou seja, não há uma relação natural entre significante e significado –, além de nunca presente em si mesmo, dependendo das relações com os outros

¹⁸ Em latim, *differre* comporta o sentido de uma “ação de remeter para mais tarde, de ter em conta o tempo e as forças numa operação que implica um cálculo econômico, um desvio, uma demora, um retardamento, uma reserva, uma representação, todos os conceitos que resumirei aqui numa palavra de que nunca me servi, mas poderíamos inscrever nessa cadeia: a *temporização*. Diferir, nesse sentido, é temporizar, é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporizada de um desvio que suspende a consumação e a satisfação do ‘desejo’ ou da ‘vontade’, realizando-o de fato de um modo que lhe anula ou modera o efeito” (DERRIDA, 1991, p. 38-39).

significados, a materialidade importa menos do que aquilo que está no seu entorno. Se para Saussure é o jogo de diferenças que produz significados, para Derrida a *différance* é o movimento no qual o significado é sempre adiado, nunca presente:

A diferença [*différance*] é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados (DERRIDA, 1991, p. 45).

Isso significa que a *différance*, ao mesmo tempo que adia o significado, produz diferença entre os outros signos. Para ilustrar isso, pensemos num dicionário: se procuro o verbete “adiar”, encontrarei como sinônimo “postergar”; se procuro “postergar”, serei levado a “protelar”, até retomar novamente “adiar”. O fato é que, na língua, “adiar” é diferente de “protelar”; é diferente também de “odiar”: muda-se a primeira letra. Mais do que isso: “adiar” é aquilo que todas as outras palavras não são; conserva em si num só tempo não o que é, mas tudo o que *não é*. Não faz mais sentido em falar de signo, já que o signo, na definição agostiniana retomada por Barthes (2007, p. 39) em *Elementos de Semiologia*, estabelece uma *relatio* entre dois *relata*, quais sejam, o significante e o significado – já que o signo foi sempre compreendido como signo-de: ligando um significante a um significado. Mas, retirado o significado, o campo e o jogo da significação é ampliado indefinidamente (DERRIDA, 1971, p. 232). Na gramatologia derridiana, “o significante significa de início um significante, e não a coisa mesma nem um significado diretamente apresentado” (DERRIDA, 2013, p. 289). Ou melhor, um significante remete sempre a outro significante; o rastro remete a outro rastro. Ou, para referir a outro *quasi*-conceito de Derrida (2013, p. 364): um suplemento remete apenas a outro suplemento: “[o] jogo do suplemento é indefinido. As remessas remetem às remessas”. Em outras palavras: tendo em vista que não há mais um significado estável e fixo – o centro, a presença plena –, o signo que ocuparia o lugar do centro, que *supriria* a sua ausência, é substituído por outro signo, outro suplemento. De qualquer forma, a presença (o significado, a coisa representada etc.) nunca esteve presente no texto: ela é tão-somente o suplemento de outro suplemento. Segundo Derrida (2013, p. 371),

O suplemento, que não é meramente nem o significante nem o representante, não toma o lugar de um significado ou de um representado, da maneira que é prescrita pelos conceitos de significação e representação ou pela sintaxe das palavras “significante” ou “representante”. O suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não-significado ou de um não-representado, de uma não-presença.

Ademais, considerando que o suplemento não supre uma pretensa presença originária, mas sim outro suplemento (não-presença), a noção de origem deve ser excluída; o suplemento encontra-se sempre no meio: “[a] imediatez é derivada. Tudo começa pelo intermediário, eis o que é ‘inconcebível para a razão’” (DERRIDA, 2013, p. 192-193). Esse caráter de intermediaridade, de pura mediação, refere-se não à mediação entre o signo e a coisa ou o significado, mas sim ao próprio movimento da suplementaridade, que se inicia sempre *no meio* do texto: de certa forma, a mediação medeia a própria mediação. Isso é inconcebível para a razão, porque somos tentados a sempre buscar um ponto fixo, uma origem, uma presença, dos quais derivariam as relações; no entanto, se a imediatez é derivada, isso significa que há algo que a antecede – o jogo da *différance* – e que, na verdade, trata-se apenas de uma ilusão de imediatez, haja vista que o imediato é sempre mediado: “[o] intermediário é o meio e é a mediação, o termo médio entre a ausência total e a plenitude absoluta da presença” (DERRIDA, 2013, p. 193). Dito de outra forma: o suplemento não é nem presença, nem ausência, ou melhor, é simultaneamente a presença e a ausência. Embora pareça paradoxal à primeira vista, esse jogo de remessas infinitas que constitui a suplementaridade, na medida em que retira o significado transcendental, rompe com a oposição entre significante e significado, sensível e inteligível, material e imaterial. É nesse sentido que devemos entender a célebre frase, tantas vezes incompreendida, de que “[n]ão há fora-de-texto [*Il n’y a pas de hors-texte*]” (DERRIDA, 2013, p. 194). O texto não se refere a nada que não a ele próprio, ele não avança em direção ao referente ou a um significado transcendental. Assim, quando Gumbrecht ironiza o desconstrucionismo, tachando-o de “existencialismo linguístico”, que lamenta a incapacidade de a linguagem se referir às coisas do mundo, como se o texto estivesse preso numa clausura que o isola do mundo exterior, ele parece ignorar a “exterioridade do significante” – apesar de mencioná-la em *Produção de presença*¹⁹. A não ser que Gumbrecht entendesse a exterioridade do significante em oposição a uma suposta internalidade do significado, levando em conta apenas o princípio da

¹⁹ “Também queríamos ter como aliado alguém como Jacques Derrida, que, no começo do seu trajeto filosófico (uns bons vinte anos antes do nosso colóquio), havia defendido que a indiferença sistemática da ‘exterioridade do significante’ era uma das principais razões do predomínio devastador [...] do ‘logo-fonocentrismo’ na cultura ocidental” (GUMBRECHT, 2010, p. 30).

arbitrariedade do signo. Decorre daí que, em função de sua crítica à hermenêutica, que consistiria em procurar o significado imaterial em detrimento da superfície material, Gumbrecht promove simplesmente uma inversão, ou seja, dá primazia ao aspecto material. Mas, como demonstrei acima, a metafísica opera justamente nas oposições binárias.

Em todo caso, quando Derrida fala sobre a exterioridade do significante, está dizendo que a exterioridade é a *conditio sine qua non* da escritura, pois “não há signo linguístico antes da escritura. Sem esta exterioridade, a própria ideia de signo arruína-se” (DERRIDA, 2013, p. 17). Isso não significa, no entanto, o predomínio do “fora” sobre o “dentro”, ou seja, do suporte material sobre o sistema interno da língua; na verdade, o movimento de inscrição no suporte traz consigo simultaneamente o jogo da *différance*. Afinal, se a *différance* mobiliza no elemento dito presente todas as coisas que não ele mesmo, trazendo o rastro do passado e o do futuro, tal jogo se refere também à imanência da inscrição. Ou melhor: quando escrevo determinado texto, cada traço material (letra, espaçamento, sílabas, palavras etc.) comporta, em sua “presença”, todos os outros elementos não-presentes no momento mesmo da escrita. De acordo com Derrida (2013, p. 56), “[a]ntes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído*”. A instituição do rastro diz respeito à impressão [*empreinte*], na passagem para a forma; por isso Derrida (2013, p. 77) diz que a *différance* é a formação da forma: “mas ela é, por *outro lado*, o ser impresso da impressão”. O termo impressão guarda o sentido de inscrição como corte, traçado, incisão sobre uma superfície. A título de ilustração, basta pensarmos no poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), de Stéphane Mallarmé, porquanto a disposição gráfica das palavras sobre o papel²⁰ – além da importância dada aos “brancos” da página – é que dita a leitura, quer dizer, há uma indiscernibilidade entre o suporte e o texto. Aliás, os brancos de Mallarmé possuem afinidade com a noção de espaçamento de Derrida, pois o espaçamento se refere à pausa, ao branco, à pontuação etc. No domínio do logocentrismo, a omissão da exterioridade do significante foi desde sempre a omissão do espaçamento, da impressão, do rastro enquanto rastro. Derrida (2013, p. 79) prossegue:

²⁰ No prefácio ao Poema, Mallarmé (2013, p. 55) escreve: “Les blancs, em effet, assument l’importance, frappent d’abord [...]. Le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres et, comme il ne s’agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers [...] l’instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c’est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s’impose le texte”.

[...] é na zona específica desta impressão e deste rastro, na temporalidade de um *vivido* que não é nem *no* mundo nem num “outro mundo”, que não é mais sonoro que luminoso, não mais *no* tempo que *no* espaço, que as diferenças aparecem entre os elementos ou, melhor, produzem-nos, fazem-nos surgir como tais e constituem *textos*, cadeias e sistemas de rastros. Estas cadeias e estes sistemas podem-se desenhar somente no tecido deste rastro ou impressão.

O rastro, portanto, não está *no* mundo, nem em *outro* mundo; não está dentro da língua, nem fora dela, não é material, nem imaterial – numa dupla exclusão –; por outro lado, está simultaneamente *no* mundo e no *outro* mundo, na língua e fora dela, sendo material e imaterial – numa dupla participação. Depreende-se disso que, assim como não há um *fora-de-texto*, não há também um *dentro-de-texto*, pois o movimento da inscrição é o mesmo que produz as diferenças que possibilitam a significação. Isso não significa que haja uma presença irreduzível do inscrito, na materialidade do suporte, pois o grafema nunca possui um próprio, uma identidade estável; é a alteridade – aquilo que ele não é – que permite pensá-lo enquanto tal. E essa alteridade exclui a presença plena, chamemo-la de “coisas do mundo” ou de real – até porque o real é apenas um “efeito”²¹ da *différance*, é rastro de outro rastro. Para Derrida (2013, p. 194-195), “nunca houve senão a escritura; nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o ‘real’ só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc.”

A radicalidade da afirmação de que não há *fora-de-texto* gera mal-entendidos do tipo: “a dor e a fome não são textos, eu as sinto efetivamente” ou “o real é irreduzível ao texto”. Há nesse tipo de discussão ao menos três problemas que não são levados em conta: 1) fome, dor e real são palavras como quaisquer outras; é a linguagem que permite formulá-las; 2) o rastro, como demonstrei longamente, não é pura textualidade; ele só se dá no momento da inscrição: “não há de um lado a linguagem e de outro a realidade” (DERRIDA, 2004, p. 341); 3) a noção de “real” comporta consigo seu par antitético, quer seja “irreal”, quer seja “ideal” ou correlatos – ou seja, o real estaria no domínio da metafísica, pois a estrutura oposicional é, por si só, metafísica. Em entrevista a Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta, de 1971, que integra o volume de *Posições*, Derrida (2001, p. 72) afirma que “o significante ‘matéria’ não me parece problemático a não ser no momento em que sua reinscrição não evite que se faça dele um novo princípio fundamental, no momento em que, por uma regressão teórica, ele é reconstituído em ‘significado transcendental’”. Apesar de ele falar de matéria, poderíamos

²¹ Não uso a palavra “efeito” como complementar do regime oposicional de “causa” (isso recairia no binarismo que rege a metafísica), mas sim no sentido de efeito sonoro, óptico etc.

substituí-la por coisa, realidade, real, presença sensível, referente etc.; o fato é que o materialismo vulgar promove tão-somente uma inversão dos termos metafísicos e os refunda sob nova roupagem. Derrida prossegue (2001, p. 72),

O significado transcendental não é tão-somente o recurso do idealismo no sentido estrito. Ele pode sempre acabar por reafirmar um materialismo metafísico. Ele se torna, pois, um referente último, de acordo com a lógica clássica implicada por esse valor de referente, ou uma ‘realidade objetiva’ absolutamente ‘anterior’ a todo trabalho da marca, um conteúdo semântico ou uma forma de presença que garanta, a partir de seu exterior, o movimento do texto geral.

Ora, a *materialidade da presença* da teoria gumbrechtiana não seria apenas esse momento de inversão da metafísica, isto é, um “materialismo metafísico”? Quando Gumbrecht (2010, p. 13-14) fala que a presença não deve ser entendida no sentido temporal, mas sim no espacial, no mundo das coisas e dos objetos, tangível pelas mãos humanas, devendo as “coisas do mundo” ser compreendidas como “uma referência ao desejo dessa imediatez”, não estaria reelaborando a metafísica da presença? A proeminência dada ao suporte nas “materialidades da comunicação”, em detrimento do sentido (tido como transcendental), não é afim à ideia de que é possível compreender/descrever as “coisas mesmas”, a “realidade” etc.? Bem, a despeito da crítica de Derrida à fenomenologia husserliana em *A voz e o fenômeno*, publicado pela primeira vez em 1967, não se pode negar o fato de que a fenomenologia já havia também contestado a suposta objetividade dos métodos das ciências empíricas, na medida em que estas assumiriam uma “atitude natural”, a qual se fia na crença de que a experiência é capaz de dar conta da totalidade das coisas do mundo: “[o] conhecimento natural começa pela experiência e permanece na experiência” (HUSSERL, 2006, p. 33). Ou seja, na atitude natural, há a crença sem questionamento de que as coisas e o mundo são tais como se nos apresentam, revelando-se aos nossos cinco sentidos. Embora recorra ao ser como presença (*anwesenheit*) de Heidegger, o conceito de presença de Gumbrecht guarda mais afinidades com a atitude natural do que com a filosofia heideggeriana; afinal de contas, para o filósofo, o ser não é aquilo que está simplesmente dado, em sua tangibilidade imediata. Enquanto Gumbrecht (2010, p. 14) destaca o aspecto espacial da presença, afirmando que “[u]ma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos”, Heidegger (2012, p. 64) diz: “[o] ente é entendido em seu ser como ‘vigência’, isto é, a partir de determinado modo do tempo, do *atualmente presente*”. Assim, em vez da vigência/presença, esse caráter de “tangível por mãos humanas” assemelha-se, senão àquilo

que está “diante das mãos” (*vorhanden*), ao menos aos instrumentos, à “manualidade” (*zuhandenheit*), que é quando os entes estão em uso. Como assinala Michael Inwood (2002, p. 113), em *Dicionário Heidegger*, “[v]orhandenheit não é o modo primário de ser. O próprio *Dasein* não é *vorhanden*, nem o são os artigos de uso ou ‘instrumentos’”. Contudo, se admitíssemos com Gumbrecht que o ser como presença pode ser tomado como a mera tangibilidade do que está à frente, não podemos contornar o fato de que ainda assim essa presença plena é inacessível.

Num texto de 1873 publicado apenas postumamente sob o título “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”, Friedrich Nietzsche esboça uma filosofia da linguagem que antecipa muitas das preocupações do chamado pós-estruturalismo (ou filosofia da diferença) e, sobretudo, do desconstrucionismo derridiano. Contudo, enquanto para Derrida o que chamamos “realidade” seria apenas um jogo de rastros; para Nietzsche, as metáforas estão postas de um lado, e a “realidade” de outro. Mas tal realidade é inapreensível pela linguagem, ou seja, a única verdade a que temos acesso é a da própria linguagem, sendo injustificada a transposição de uma coisa para esta, como o fazem a lógica e as ciências empíricas. Nietzsche (2007, p. 36) afirma que a verdade nada mais é que “um exército móvel de metáforas” e que “[a] ‘coisa em si’ (ela seria precisamente a pura verdade sem quaisquer consequências) também é, para o criador da linguagem, algo totalmente inapreensível e pelo qual nem de longe vale a pena esforçar-se” (2007, p. 31). Não haveria uma correlação originária entre a metáfora e coisa representada: mais do que isso, é um erro acreditar que as coisas se apresentam à nossa percepção tal como elas são, que temos diante de nós objetos puros, pois as coisas se dissimulam em sua aparência: “vivemos somente através de ilusões, sendo que nossa consciência dedilha a superfície. Há muita coisa que se esconde diante de nosso olhar” (NIETZSCHE, 2007, p. 52). O fato é que percebemos somente os efeitos, ainda que não haja uma causa:

[...] o que é, para nós, uma lei da natureza? Ela não se dá a conhecer em si mesma, mas somente em seus efeitos, isto é, em suas relações com outras leis naturais, que, uma vez mais, só se dão a conhecer como relações. Por conseguinte, todas essas relações referem-se sempre umas às outras, sendo que, quanto à sua essência, elas nos são incompreensíveis de ponta a ponta; apenas aquilo que nós lhes acrescentamos se torna efetivamente conhecido para nós, a saber, o tempo, o espaço e, portanto, as relações de sucessão e os números (NIETZSCHE, 2007, p. 42).

Em outras palavras, não há presença imediata (da coisa, do real etc.), mas apenas relações, mediações: “[a]s propriedades contêm apenas relações” (NIETZSCHE, 2007, p. 89).

Isso significa que os termos que compõem as relações são tão-somente relações que se referem a outras relações, não havendo um próprio, um nome único, uma presença. É nesse sentido que devemos compreender o célebre fragmento nietzschiano de *A vontade de poder*: “[c]ontra o positivismo, que fica no fenômeno ‘só há fatos’, eu diria: não, justamente não há fatos, só interpretações [*Interpretationen*]. Não podemos verificar nenhum fato ‘em si’: talvez seja absurdo querer uma tal coisa” (NIETZSCHE, 2008, p. 260). Pondo em diálogo Nietzsche com Derrida, eu diria: assim como não há fatos, mas somente interpretações que se sobrepõem a outras interpretações; não há *fora-de-texto*, mas apenas rastros que se sobrepõem a outros rastros: a presença fugindo sempre, adiando-se indefinidamente. Não seria então esse jogo de rastros o próprio real, quer dizer, o único real que nos é dado a conhecer?

No prólogo de *Além do bem e do mal*, Nietzsche (2005, p. 7) faz a seguinte provocação: “[s]upondo que a verdade seja uma mulher – não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres?”. Os filósofos dogmáticos são aqueles que almejam separar a verdade da não-verdade, estabelecer uma presença, exorcizar a indecidibilidade, e é justamente nisso que são incapazes de conquistar a mulher-verdade. No prólogo de *A gaia ciência*, Nietzsche (2012, p. 15) retoma o *tropo* da verdade enquanto mulher:

Talvez a verdade seja uma mulher que tem razões para não deixar ver suas razões? Talvez o seu nome, para falar grego, seja Baubo?... Oh, esses gregos! Eles entendiam do *viver*! Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – *por profundidade*!

Não se deve interpretar aqui aparência como oposta à essência, pois a profundidade reside na superficialidade. A superficialidade refere-se também à frivolidade, ao riso, à atitude contrária do dogmatismo que jamais sorri. Baubo (Βαυβώ), na mitologia grega, é descrita como uma estranha figura sem cabeça, nem braços, cujo rosto está no ventre. No mito, Deméter, deusa da fertilidade, permanece, após o desaparecimento de sua filha Perséfone, durante nove dias e nove noites sem querer se alimentar ou realizar atividades cotidianas. Apenas quando Baubo levanta as saias e lhe mostra o ventre é que Deméter ri e põe fim à sua melancolia. Em “Baubô: theological perversion and fetishism”, Sarah Kofman (1998, p. 44) afirma que “life is neither depth nor surface, that behind the veil, there is another veil, behind a layer of paint, another layer. It signifies also that appearance should cause us neither pessimism nor skepticism, but rather the affirming laugh”. Em *Crepúsculo dos ídolos*,

Nietzsche (2015, p. 22) fala algo semelhante a propósito da mulher: “[a] mulher é considerada profunda – por quê? Porque nunca se chega a seu fundo. A mulher não é sequer rasa”. Ora, por mais que se acuse Nietzsche de misoginia por atribuir à mulher atributos como aparência, dissimulação, superficialidade, entre outros, cumpre dizer que é precisamente nesses aspectos que reside o riso afirmativo – em detrimento da sisudez dogmática do discurso falocêntrico da metafísica. Em *Nietzsche, o bufão dos deuses*, Maria Cristina Ferraz (1994) diz, acerca do episódio de Baubo, que, ao levantar as saias, ela revela a verdade que se esconde por debaixo delas, qual seja, nada. Se fosse possível retirar todos os véus que encobrem a verdade, estaríamos diante do nada, do abismo do sem fundamento (*Abgrund*). Ou, em termos derridianos: se fosse possível interromper o jogo de remissão dos rastros, veríamos que não há um rastro originário. O abismo da verdade sob as saias pode ser lido, psicanaliticamente, como o trauma da castração, ainda mais se levarmos em conta que, enquanto Baubo equivale a *kolia*, palavra grega que designa o sexo feminino, Baubón é o símbolo do sexo masculino: o falo. Nesse par que complementa, Baubo é, portanto, o não-falo, a não-presença, a alteridade (*tout-autre*).

No parágrafo 60 de *A gaia ciência*, Nietzsche diz: “[o] encanto e poderoso efeito das mulheres é, para usar a linguagem dos filósofos, um efeito à distância, uma *actio in distans*: o que requer, antes e acima de tudo – *distância!*”. A imagem que ele sugere é a de um veleiro à distância de onde a mulher seduziria; daí que Derrida, em *Esporas*, vale-se no francês de uma palavra que, no masculino, designa véu e, no feminino, vela (do veleiro): *voile*, que pressupõe, assim, tanto velamento quanto distância. Segundo Derrida (2013b, p. 32), a mulher é a não-identidade, a não-figura, refratária ao fundamento, à essência, ao próprio: “[n]ão há essência da mulher porque a mulher afasta e se afasta de si mesma”. Quer dizer, ela é a distância *mesma*. *Mutatis mutandis*, não há essência da verdade porque ela se distancia e se distancia dela mesma: quer a denominemos como real, quer a denominemos como coisa. No final de *A voz e a fenômeno*, Derrida (1994, p. 117) afirma que “a própria coisa se esquiva sempre [*la chose même se dérobe toujours*]”. Tudo que existe são significantes de significantes, suplementos de suplementos, rastros de rastros, mediação de mediação, véus sob véus: “a apresentação [presença] é uma representação da representação” (DERRIDA, 1994, p. 116). A mulher, a verdade e a coisa não se deixam conquistar. No ensaio “Derrida e a oscilação do real”, Rafael Haddock-Lobo (2013, p. 32) assinala que

[...] o real é ele próprio esse jogo de véus, a rede de entre-remetimentos de rastros e que, por isso, a coisa mesma sempre escaparia – não porque ela se furte ao jogo, estando fora dele, mas, o que é muito diferente, porque a

estrutura do real é o próprio escapar, ou, mais ainda, porque o real *é* ele mesmo *jogo de escapamento*.

A esse “jogo de escapamento”, Derrida denomina *différance*. O tópico da mulher-verdade interessa a Derrida, na medida em que desencadeia a questão da escritura. A escritura, assim como a mulher, não se interessa pela verdade, esta não lhe diz respeito (DERRIDA, 2013b, p. 43): a não-verdade da escritura (da mulher) é a própria “verdade”. Dito de outro modo: a escritura nada tem a ver com a presença, com o referente, com a verdade. Não obstante, no parágrafo 16a1, de *Da interpretação*, Aristóteles (2010, p. 81) diz: “[o]s sons emitidos pela fala são símbolos das paixões da alma, [ao passo que] os caracteres escritos [formando palavras] são os símbolos de sons emitidos pela fala”. Na esteira da formulação aristotélica sobre o signo, em *Curso de linguística geral*, Saussure (2006, p. 34) afirma que “[l]íngua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro”. Nesse sentido, o logocentrismo seria solidário à determinação do ser como presença (DERRIDA, 2013a, p. 15). Se o logocentrismo pensa a *phoné* como aquilo que é presente, a escrita assume, enquanto suplemento da fala, o caráter de ausência. Aliás, é fácil demonstrar por que a escrita cumpre a função de significar mesmo na ausência do referente, isto é, como re-presentação da presença. Segundo aponta Derrida (1991, p. 358), no ensaio “Assinatura acontecimento contexto”: 1) um signo escrito é uma marca que permanece a despeito da presença do sujeito que a produziu; 2) o signo escrito rompe com o seu contexto, quer dizer, com o conjunto de presenças que organizam o momento de sua inscrição: “[p]ertence ao signo ser justamente legível mesmo se o momento da sua produção está irremediavelmente perdido e mesmo se eu não souber o que o seu pretense autor-escritor quis dizer com consciência e com intenção no momento em que escreveu”; 3) esse rompimento se refere ao intervalo que constitui o signo escrito: “intervalo que o separa dos outros elementos da cadeia contextual interna [...], mas também de todas as formas de referente presente”. Para Derrida (1991, p. 356),

É necessário, se quiserem, que a minha “comunicação escrita” permaneça legível não obstante o desaparecimento absoluto de qualquer destinatário determinável em geral para que ela possua a sua função de escrita, quer dizer, a sua legibilidade. É necessário que seja repetível – iterável – na ausência absoluta do destinatário ou do conjunto empiricamente determinável dos destinatários. Esta iterabilidade – (*iter*, de novo, viria de *itara*, *outro* em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido como exploração desta lógica que liga a repetição à alteridade) estrutura a própria marca de escrita, qualquer que seja aliás o tipo de escrita (pictográfica, hieroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para nos servirmos destas

velhas categorias). Uma escrita que não seja estruturalmente legível – iterável – para além da morte do destinatário não seria urna escrita.

Pois bem, o signo escrito prescinde da presença; a sua condição de legibilidade se funda na repetição, ou seja, na não-immediatez, na não-presença. A questão que se impõe aqui é: a não-presença é constitutiva apenas do signo escrito ou também da *phoné*, da voz? Quando Saussure descreve o significante como imagem acústica, não significa que se trata do som real no mundo, da coisa puramente física, mas sim de sua impressão psíquica, ou melhor, de seu *reconhecimento*. Um determinado fone é decifrado, portanto, em relação à diferença de si na cadeia de outras imagens acústicas, mas o que torna possível o seu reconhecimento é o seu carácter de repetição: “esta unidade da forma significante constitui-se apenas pela sua iterabilidade, pela possibilidade de ser repetida na ausência não só de seu ‘referente’, o que é evidente, mas na ausência de um significado determinado ou da intenção da significação atual” (DERRIDA, 1991, p. 359). Ou seja, esse fone não possui valor em si, mas apenas dentro da cadeia de outras marcas diferenciais. Ademais, é possível dizer algo mesmo na ausência do referente: por exemplo, se digo “A porta está aberta”, tal enunciado é inteligível ao meu interlocutor, ainda que ele não olhe a porta, ainda que eu mesmo não a esteja olhando. Outro aspecto que permite separar a fala/voz do referente diz respeito a enunciados que não possuem significados factuais, quer dizer, enunciados considerados falsos ou ilógicos: uma frase como “O círculo é quadrado” não possui um referente ou um significado, embora possua, de certa maneira, sentido. Por fim, há ainda enunciados agramaticais, que seriam aqueles em que não há a intuição de objetos dados, nem significado determinado pela cadeia diferencial; por exemplo, “abracadabra” ou “socorro”. Com efeito, mesmo os enunciados performativos – aqueles que não possuem um referente fora de si ou anterior a si – são um adiamento da presença; afinal, para que sejam compreendidos, é necessária a sua iterabilidade. Quando o padre diz “Eu vos declaro marido e mulher” ou o juiz sentencia “Eu o condeno...”, tais enunciados só são entendidos como verdadeiros na medida em que são reconhecidos, ou seja, em relação ao contexto total no qual os sujeitos admitem a autoridade daquele que enuncia. A suposta singularidade do acontecimento do performativo cai por terra, pois, para que tal enunciado tenha sido aceito pela convenção, é preciso que seja iterável: o enunciado surge sempre entre aspas, já foi sempre dito por outrem em outro contexto. A esse propósito, Derrida (1991, p. 368-369) afirma que

Um enunciado performativo poderia ser conseguido se a sua formulação não repetisse um enunciado “codificado” ou iterável, dito de outro modo, se a

fórmula que pronuncio para abrir uma sessão, lançar um barco ou casamento não fosse identificável como conforme a um modelo iterável, se, portanto, não fosse identificável de qualquer maneira como “citação”.

Por fim, mesmo os dêiticos, por mais que reivindicuem uma presença plena, são também o seu adiamento. Palavras como “eu”, “aqui” e “agora” são, em última instância, palavras como quaisquer outras, só possuem valor na cadeia diferencial; dito de outro modo: “eu” só é “eu” porque não é “tu”, nem “ele”; “aqui”, porque não é “ali” ou “alhures”; “agora”, porque não é “antes” ou “depois”. O imediato é, portanto, aquilo que ele não é: mediado. Além disso, se pergunto: “onde é aqui?” ou “o que é agora?”, tais proposições podem ser substituídas sem, no entanto, perder o seu valor de “verdade”. À pergunta “onde é aqui?”, posso responder: “é o quarto”; à pergunta “o que é agora?”, posso responder “é a noite”. Acerca da certeza sensível, que serve aqui para tratar do dêitico, Hegel²² (2011, p. 85) diz: “[p]ortanto esse agora que se mantém não é um imediato, mas um mediatizado, por ser determinado como o que permanece e se mantém *porque* outro – ou seja, o dia e a noite – não é”. Isso é válido não apenas para os dêiticos espaciais ou temporais, mas também para os dêiticos pessoais, quer seja o nome próprio, quer seja o “eu” ou “tu”. De acordo com Benveniste (2005, p. 288),

Estamos na presença de uma classe de palavras, os ‘pronomes pessoais’, que escapam ao status de todos os outros signos da linguagem. A que, então, se refere o eu? A algo de muito singular, que é exclusivamente linguístico: eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso.

Não apenas os pronomes; os dêiticos, em geral, são apenas efeitos linguísticos, não possuem uma realidade extralinguística. A presença ou realidade que evocam é derivada. A afirmação de que “não há *fora-de-texto*” aplica-se, então, não apenas à escritura, mas à fala – mesmo em sua dimensão performativa ou dêitica. Não só porque a escritura e a fala/voz sejam o adiamento da presença, mas também porque a presença é sempre mediada: é nisso que consiste o jogo da *différance*. De certa maneira, devido ao fato de partir da noção de que existe uma presença originária, visto que se baseia em Heidegger, Gumbrecht desconsidera o

²² Apesar de Hegel (2011) servir-nos a propósito para essa reflexão sobre o dêitico, cumpre assinalar que as categorias de imediato (o ser puro), que é indeterminado, e de mediação, como o movimento de sair de si para o outro, não corresponde àquilo que chamo, a partir de Derrida, de mediação, que entendo como o jogo infinito de remessas, uma vez que, ao contrário de Derrida, Hegel parte de uma origem simples, fundacional, a saber, o ser puro. Para Derrida, estamos sempre *in media res*.

jogo da *différance* e reafirma pressupostos metafísicos – e isso se torna mais evidente em seu ensaio “Presença na linguagem ou presença contra a linguagem?”. Isso porque já no início afirma: “[a]quilo que não é linguagem [...] será algo que vim a chamar de ‘presença’” (GUMBRECHT, 2012, p. 61); com isso, corrobora a oposição binária entre algo puramente espiritual de um lado e algo “real” de outro, a saber, o suporte no qual a linguagem se inscreve e do qual eflui o sentido. Assim é que, dado o fato de que a presença surge como antitética à linguagem, os amálgamas que ele sugere entre presença e linguagem são de antemão uma impossibilidade, são incomunicáveis.

De qualquer forma, retomemos as suas proposições: 1) a linguagem falada é uma realidade física percebida pela vibração das cordas vocais e pela propagação do som nas superfícies materiais; 2) a filologia tem uma relação com o desejo de literalmente absorver textos antigos; 3) a linguagem é capaz de causar uma experiência estética, para além da significação; 4) a linguagem possui um estatuto místico que torna palpável aquilo que ela evoca; 5) a linguagem pode criar uma abertura ao mundo dos objetos, criando uma conexão entre a palavra e o objeto a que ela se refere; 6) a linguagem pode ser o lugar da epifania. Em outro texto já referido, Gumbrecht complementa esses tipos de interação com a proposição de que a linguagem pode tornar o passado tangivelmente presente. Ora, os três primeiros tipos de amálgama, a despeito de sugerirem uma materialidade pura, uma presença plena aquém do sentido, só podem ser explicados em virtude daquilo que o sentido não é, ou seja, a presença acaba por ser mediada e adiada. Não há realidade física ou experiência estética para além da dobradiça (*brisure*) entre fora e dentro da linguagem; ainda que houvesse, seria inapreensível, pois a linguagem é a única realidade que nos é dada a conhecer. Já os outros quatro tipos de amálgama realizam perfeitamente a metafísica da presença, na medida em que a linguagem seria aquilo que torna presente um referente ausente, ou melhor, o signo substitui vicariamente a própria coisa – visto que estariam de lados opostos. Contudo, vale recordar, a linguagem refere-se apenas a si mesma, não a algo fora dela. É justamente esse anseio de que o texto transcenda o próprio texto em direção a um significado ou a um referente anteriores a ele que constitui o gesto metafísico e, conseqüentemente, hermenêutico. É por tentar promover uma mera inversão do campo hermenêutico que Gumbrecht o restaura.

Apesar desse longo percurso que, primeiramente, explicou o conceito de presença na teoria de Gumbrecht e sua articulação com a filosofia de Heidegger e, em seguida, tentou demonstrar as suas insuficiências a partir de Derrida, ressalta-se que, a fim de delinear uma nova concepção da teoria das materialidades, é preciso combater a noção de que a materialidade se refere a algo anterior ao sentido, qual seja, o suporte de inscrição ou a

materialidade do significante. Não se trata de retratar Derrida perante a acusação de textualismo, mas sim de apontar de que maneira a teoria de Gumbrecht, a despeito de se pretender não-metafísica ou não-hermenêutica, termina por ratificar a metafísica da presença. Como vimos, o imediato já é mediado, só há rastros de rastros, mediação de mediação: *as propriedades contêm apenas relações*, diz Nietzsche. O fato é que o conceito de presença, enquanto desejo de imediatez, além de se afigurar problemático – tendo em vista a crítica de Derrida à metafísica da presença –, cria um obstáculo intransponível para a reflexão sobre os processos de interação midiática, haja vista que essencializa as mídias: e as mídias, como veremos mais adiante, se compõem justamente por meio de relações.

1.4 Materialidade relacional e intermedialidade

Em um texto de 1972, intitulado “Hume”, e publicado no volume *A ilha deserta e outros textos*, Gilles Deleuze retoma alguns argumentos lançados em seu livro *Empirismo e subjetividade*, no qual realiza uma leitura do empirismo que rompe com a sua equivocada recepção, na história da filosofia, como mera inversão do racionalismo. Para Deleuze (2006, p. 212), a originalidade do pensamento de David Hume consiste na proposição de que “*as relações são exteriores aos seus termos*”. Isso fica mais claro se pensarmos num enunciado como “A é maior do que B”; afinal, como é possível reduzir essa relação a uma suposta interioridade (atributo ou substância) de A ou de B, bem como ao todo em que tais termos se relacionam? O fato é que há uma exterioridade irreduzível da relação; aliás, são primeiramente as relações que se dão a ver na forma como percebemos os termos. Deleuze (2006, p. 212) continua: “se as ideias não contêm nenhuma outra coisa e nada mais do que o que se encontra nas impressões sensíveis, é precisamente porque as relações são exteriores e heterogêneas a seus termos, impressões e ideias”. Não se trata, claro está, de pensar as relações como linhas que ligam pontos, pois isso persistiria numa fixidez dos termos – como se fossem mônadas fechadas sobre si mesmas. Ou seja, a diferença permaneceria subordinada à identidade; as relações, aos termos. Subjaz a essa visão a pergunta pelo *que é (ti esti)*, a procura pela essência, a necessidade do fundamento; porém, quando Hume inverte a fórmula, em vez do “é”, tem-se o “e” ou o “ou”. É essa lógica da conjunção, da relação.

Não pretendo me alongar na leitura deleuziana de Hume, uma vez que na seção anterior demonstrei longamente que, em vez da coisa, nós só percebemos as relações que a

compõem; em vez do imediato, apenas as mediações. A proposição de que *as relações são exteriores aos seus termos* me interessa na medida em que se aproxima do axioma nietzschiano de que *as propriedades contêm apenas relações* – guardadas as devidas diferenças entre os respectivos filósofos. Não se trata também de seguir Régis Debray (2000, p. 100) quando, em *Introducción a la mediología*, ele afirma que “[l]a mediología no concierne a un ámbito de objetos sino a un ámbito de relaciones”. Isso porque a mediologia²³ enfoca os meios de transmissão e circulação simbólicos a partir de suas relações com as técnicas de transmissão, incorrendo, a meu ver, na mesma dicotomia gumbrechtiana entre sentido e suporte de inscrição. Com efeito, interessa-me subverter a fórmula de Debray e dizer: a mídia (meio, *medium*, os *média*) refere-se não às coisas, mas às relações, ou melhor, a mídia é uma relação. A materialidade da mídia não consiste, portanto, na coisidade, na matéria, no suporte, mas na *própria relação*. Não há mensagem de um lado e suporte de outro. O que comumente denominamos mídia (uma certa mídia) é apenas uma de suas formas de atualização, um campo de relações possíveis – e a convenção restringe esse campo e lhe confere rótulos fixos, denominando-o fotografia, cinema, livro, televisão etc. Assim é que o cinema em sua definição tradicional, por exemplo, seria sempre a sala escura, o filme projetado na tela, uma história contada em cerca de 90 minutos, como se não fosse possível que o cinema se compusesse ou se atualizasse a partir de outras relações, como se a sua materialidade fosse sempre a mesma. O que eu quero dizer é que a materialidade é relacional²⁴, e decorre dessa proposição que uma mídia é um campo de relações, um agenciamento no qual se dá a interação de diversas relações que, se atualizadas em outras

²³ “Dans *médiologie*, médio désigne en première approximation *l'ensemble*, techniquement et socialement déterminé, *des moyens de transmission et de circulation symboliques*. Ensemble qui pré- cède et excède la sphère des médias contemporains, imprimés et électroniques, entendus comme moyens de diffusion massive (presse, radio, télévision, cinéma, publicité, etc.” (DEBRAY, 1991, p. 15).

²⁴ No artigo “Notes on materiality and society”, publicado na revista *Sociological review*, John Law e Annemarie Mol defendem que o social não é puramente social, estando em dependência da heterogeneidade material, ao mesmo tempo que o material se constitui a partir da interação. Ou seja, para o materialismo relacional, as coisas funcionam em relação com outras. Os autores afirmam que “[o]bjects, entities, actors, processes – all are semiotic effects: network nodes are sets of relations; or they are sets of relations between relations. Press the logic one step further: *materials* are interactively constituted; outside their interactions they have no existence, no reality. Machines, people, social institutions, the natural world, the divine - all are effects or products. Which is why we speak of *relational materialism!*” (LAW; MOL, 1995, p. 277). Já Nicolas Bourriaud, em *Estética relacional*, analisa as práticas artísticas contemporâneas à luz de uma perspectiva relacional, isto é, uma arte baseada na intersubjetividade, no sentido construído coletivamente, no “estar-junto”, no encontro. Ele diz: “[a] possibilidade de uma *arte relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna” (BOURRIAUD, 2009, p. 19-20). Apesar da coincidência terminológica entre o que chamo de materialidade relacional e o conceito desenvolvido por Law e Mol, bem como com a estética relacional de Bourriaud, entendo a materialidade relacional não a partir de um ponto de vista social ou puramente estético, mas sim como um paradigma epistemológico, ancorado sobretudo na filosofia de Gilles Deleuze, a fim de estabelecer um novo entendimento sobre as mídias e sua materialidade.

combinações, formariam uma mídia distinta. E, de fato, só é possível a passagem de uma mídia para outra porque são as relações que as compõem.

Em 1964, Marshall McLuhan publicou um dos livros pioneiros nos estudos de mídia e, sem dúvida, um dos que mais causaram impacto no mundo acadêmico do pós-guerra: *Understanding Media*, que, no Brasil, recebeu o título de *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Além de desenvolver os conceitos de “meios frios” e “meios quentes”, bem como a ideia de que as mídias são extensões do corpo, o *leitmotiv* do livro é a fórmula aforística “o meio é a mensagem” (*the medium is the message*), que dá título ao primeiro capítulo. A frase opera como um trocadilho, haja vista que, por vezes, McLuhan emprega, em vez de “message”, “mess age”, “mass age” ou “massage” – aliás, o autor publicou *The medium is the massage* em 1967. O problema do uso do termo “mass age” (era das massas) dentro dessa fórmula consiste no fato de que a teoria de McLuhan parece correlata ao lugar-comum acerca das mídias como sinônimo de cultura de massas ou indústria cultural, quando, na verdade, o seu conceito de meio/mídia é muito mais abrangente. Com efeito, *o meio é a mensagem* significa que as “consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos” (McLUHAN, 1974, p. 21). À parte da problemática noção de mídia como extensão do homem, bem como o determinismo tecnológico que deriva de tal pensamento, importa destacar é que a afirmação de que *o meio é a mensagem* quer dizer, no limite, que as mídias referem-se apenas a si mesmas. Não há conteúdo de um lado e aquilo que transmite o conteúdo de outro: “o ‘conteúdo’ de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo” (McLUHAN, 1974, p. 22). Contudo, decorre daí que, segundo Debray (1996, p. 76), a mídia se torna algo absoluto, independentemente da mensagem que comporta. O que McLuhan perfaz, bem antes de Gumbrecht, é a inversão do modelo hermenêutico, o qual prezaria apenas o conteúdo em detrimento do seu meio de transmissão. E, com efeito, quando McLuhan (1974, p. 23) afirma que “não deixa de ser bastante típico que o ‘conteúdo’ de qualquer meio nos cegue para a natureza desse mesmo meio”, é possível ouvir os ecos gumbrechtianos a respeito da necessidade de um paradigma teórico voltado às materialidades da comunicação. Ademais, subjaz à sua teoria um método dialético que, a meu ver, se afigura problemático; afinal de contas, *o meio é a mensagem* significaria que “[o] conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo” (McLUHAN, 1974, p. 22). Isto é: na passagem da fala para a escrita e, depois, para a imprensa, persiste uma ideia de negação, conservação e superação (que

constitui a própria *Aufhebung* da dialética hegeliana), porque, a despeito de uma evolução midiática, a fala estaria recalcada no telégrafo, por exemplo. Isso se torna problemático porque McLuhan não apenas repete os passos de Aristóteles e Saussure no que diz respeito à língua como representação da fala, mas também porque seria preciso remontar a uma mídia originária da qual todas as outras emanariam, uma mídia pura, livre de contaminações posteriores. Embora os seus princípios tenham sido descobertos apenas no século XIX, a luz elétrica viria a suprir, na teoria de McLuhan (1974, p. 22), esse *status* de pureza essencial: “[a] luz elétrica é informação pura. É algo assim como um meio sem mensagem, a menos que seja usada para explicitar algum anúncio verbal ou algum nome”. Ainda McLuhan (1974, p. 23): “[n]ão percebemos a luz elétrica como meio de comunicação simplesmente porque ela não possui ‘conteúdo’”. A luz seria anterior a outras mídias dela dependentes, como o rádio e a televisão. E a cegueira que temos em relação a ela sucede da familiaridade cotidiana, isto é, ela se torna uma extensão da vida humana como se fosse parte intrínseca desta. Apenas quando ela se interrompe (um curto-circuito, por exemplo) é que a percebemos e saímos da narcose narcísica. Mas, se o conteúdo de uma mídia é sempre outra mídia, i.e., a mensagem sempre se ausenta, não seria tautológica a inferência de que a luz não possui um conteúdo?

Ademais, no que se refere ao conceito de “energia híbrida” – o qual ele desenvolve no capítulo 5 de *Os meios de comunicação como extensões do homem* –, em que pese um aceno ao caráter relacional das mídias, McLuhan ainda permanece enclausurado em termos essencializantes. Explico: apesar da hibridização ou cruzamento pressupor a interpenetração de uma mídia em outra, criando uma nova mídia distinta, as primeiras são preservadas – como se possuíssem um atributo essencial. Daí é que McLuhan (1974, p. 75) afirma que o encontro de duas mídias (híbrido) é um “momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica”. Se o híbrido nos desperta do entorpecimento que as mídias impõem aos nossos sentidos – e tal entorpecimento/cegueira diz respeito ao fato de nos esquecermos dos mecanismos de transmissão, dando primazia ao suposto conteúdo (não levando em conta que o próprio conteúdo é apenas outra mídia) –, tal despertar refere-se a perceber a essência de cada mídia, isto é, os “seus componentes e propriedades estruturais” (McLUHAN, 1974, p. 67). Ora, como é possível que o híbrido seja esse momento de revelação e desentorpecimento se, *a priori*, “todos os meios andam aos pares, um atuando como ‘conteúdo’ do outro, de modo a obscurecer a atuação de ambos” (McLUHAN, 1974, p. 71)? Ou melhor, se todas as mídias estão relacionadas às outras mídias, por que o híbrido revela o “próprio” de cada uma? Não seria justamente o fato de estarem sempre inter-

relacionadas o que constitui *per se* a mídia? Afinal, quando McLuhan (1974, p. 68) diz que os meios (mídias) “começam a funcionar muito antes de que nos demos conta deles”, não deveríamos supor que tal funcionamento diz respeito à sua inter-relação, uma vez que *o conteúdo de um meio é sempre outro meio*? O fato é que McLuhan, a despeito de seu *insight* acerca do aspecto relacional das mídias, não leva adiante a radicalidade de sua proposição e mantém-se preso a uma suposta essencialidade inerente a cada mídia. Isso porque trata as relações como interiores aos termos que as compõem, e não exteriores – conforme postula Deleuze a partir de Hume. Em suas palavras, “os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam” (McLUHAN, 1974, p. 72). Dito de outro modo, para McLuhan, são as mídias que estabelecem as relações, e não as relações que estabelecem as mídias; entretanto, isso implica um paradoxo, uma vez que, sendo uma mídia sempre outra mídia, é de antemão impossível que estas possuam uma essência. O que proponho, ao contrário, é que são as relações que constituem a materialidade das mídias, isto é, as relações existem virtualmente antes mesmo de sua atualização. Atualização seria a forma como essas relações se moldam, criando o campo relacional que denominamos uma determinada mídia.

Em *Remediation: understanding new media* (2000), Jay Bolter e Richard Grusin retomam a premissa mcluhiana de que o conteúdo de uma mídia é sempre outra mídia. *Remediation* ou “remediação” tem sua raiz no latim *remederi*, que significa curar, restaurar. Assim, remediação seria o aperfeiçoamento de uma mídia antiga criando uma mídia nova: “[w]e have adopted the word to express the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 59). Cumpre dizer que a preocupação dos autores não recai apenas sobre as chamadas novas mídias, como celulares, *tablets*, *e-readers* etc., uma vez que a remediação diz respeito não apenas às mídias digitais: “[w]e can identify the same process throughout the last several hundred years of Western visual representation” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 11). Mas o motivo condutor do livro ecoa McLuhan na medida em que, para Bolter e Grusin, as mídias não funcionam isoladamente, tampouco no contexto socioeconômico: a remediação existe porque permanentemente uma mídia está “restaurando” outras. E, assim como o “híbrido” proposto por McLuhan, que nos despertaria da narcose midiática, o processo de remediação torna-nos conscientes a respeito das mídias. Outra característica digna de nota é o fato de que – não apenas nas mídias digitais, embora com elas isso se torne mais claro – há uma oscilação entre

transparência e opacidade, *immediacy*²⁵ (a-mediação) e *hypermediacy* (hipermediação). Por trás da a-mediação, subsiste a ideia de que, por exemplo no caso do computador, a interface gráfica do usuário apagara a si mesma, logo “the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 23-24). Em certa medida, a a-mediação aproxima-se do conceito de presença referido por Gumbrecht, porquanto ambas pretendem eliminar a mediação – ainda que por vias opostas. Enquanto a a-mediação intenciona apagar a própria mídia em sua materialidade, a presença supõe que as coisas são imediatas, ou seja, a a-mediação trata o conteúdo como imediato; a presença, a materialidade como imediata. O desejo de uma transparência não mediada é, no limite, o desejo do real para além da representação. Todavia, não se trata de um real no sentido metafísico; “[i]nstead, the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p 53). A despeito de um vocabulário diverso, há uma afinidade com a presença nos termos gumbrechtianos, pois Gumbrecht também pensa essa presença imediata como antitética à metafísica (tida como além do físico) e volta-se à experiência pura do sujeito observador. Os problemas derivados de tal concepção foram longamente debatidos anteriormente.

Dentro do esquema proposto por Bolter e Grusin, as duas metades da lógica da remediação, como exposto acima, são a a-mediação e a hipermediação. A a-mediação, pura transparência, é o desejo de que as coisas se apresentem de imediato, como pretendiam a perspectiva na pintura renascentista e a fotografia, nos tempos de Talbot e Daguerre. Já a hipermediação opera de modo contrário, pois abre múltiplas perspectivas, múltiplos atos de representação ao mesmo tempo, tornando visível a própria mídia. Para Bolter e Grusin (2000, p. 54), “[w]ith their constant references to other media and their contents, hypermedia ultimately claim our attention as pure experience”. Mais adiante (2000, p. 34): “hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as ‘windowed’ itself-with windows that open on to other representations or other media”. Visto que a hipermediação chama a atenção para a mídia em si mesma, a lógica da a-mediação se insinua, na medida em que, por exemplo nas colagens e nas

²⁵ A tradução direta de *immediacy* seria imediação, no entanto, na língua portuguesa, imediação é usada correntemente no sentido de proximidade, arredor, redondeza. Para Bolter e Grusin, *immediacy* refere-se àquilo que não é mediado, sem mediação, o que é corroborado pelo prefixo “im-”. Apesar de na língua portuguesa o prefixo “i-” também denotar negação, opto pelo “a-”, que também confere o mesmo aspecto, a fim de não incorrer em ambiguidade entre arredores e não-mediado.

fotomontagens, o gesto hipermediado utiliza-se de uma mídia supostamente a-mediada, a fotografia: em outras palavras, a opacidade confronta a transparência na hipermediação.

A remediação lida, portanto, com o empréstimo, com a apropriação de uma mídia, seja ela supostamente a-mediada, seja ela hipermediada. O problema que identifiquei nessa lógica da remediação concerne não ao esquema binário aventado por Bolter e Grusin, tampouco no fato de que se supõe a existência de algo não mediado – tanto que os autores falam da a-mediação não como factual, mas como um “desejo” –, mas sim porque se sugere, além de seguir o movimento dialético e evolutivo de McLuhan no sentido de um contínuo aperfeiçoamento, que a remediação seria “the representation of one medium in another” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 45). Ora, ao se conceber esse processo de apropriação/evolução como mera representação, tem-se de antemão que haveria um modelo ideal, fechado em si mesmo, que seria tão-somente replicado, uma cópia de segunda ordem daquilo que é originário. Dito de outro modo, reincide na metafísica da presença. Isso fica mais claro quando os autores, usando o exemplo dos livros expandidos, afirmam que o próprio nome dessa mídia indica esse aspecto de aperfeiçoamento, mas sobretudo a prioridade da mídia antiga, haja vista que, embora expandidos, o que importa é o fato de serem livros. Enfim, preserva-se a essência da mídia precedente: “[t]he very act of remediation, however, ensures that the older medium cannot be entirely effaced” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 47).

Não obstante, interessa-me do conceito desenvolvido por Bolter e Grusin (2000, p. 55) a asserção de que *toda mediação é remediação*, ou melhor, a remediação é mediação da mediação: “[e]ach act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting on, reproducing, and replacing each other, and this process is integral to media. Media need each other in order to function as media at all”. Ao considerar que a mediação refere-se à mediação, e que esse processo é característico das mídias, os autores articulam a teoria da comunicação à mediação no sentido filosófico. Apesar de parecer óbvia tal aproximação, visto que mídia e mediação possuem uma raiz comum, os estudos sobre mídia nem sempre entenderam a mediação como parte integrante, tanto que alguns teóricos (Andreas Hepp e Knut Lundby, por exemplo²⁶) preferem o termo *mediatização* (*mediatization*) em vez de mediação (*mediation*). No ensaio “Genesis of the media concept”, publicado na revista *Critical Inquiry*, em 2010, John Guillory afirma que essa anomalia deve-se à aparente falta de relação entre a palavra mídia (*medium*) e mediação no registro

²⁶ HEPP, Andreas et al. (ed.). *Connectivity, Network and Flows: Conceptualizing Contemporary Communications*. New York: Hampton Press, 2008.// LUNDBY, Knut (ed.). *Mediatization: concept, changes, consequences*. New York: Peter Lang, 2009.

filosófico: “[t]his problem, in my view, is crucial to our understanding of the way in which the concept of mediation as a process seems to come in and out of philosophical and social theory without establishing until very late a special relation to the field of communication” (GUILLORY, 2010, p. 344). Embora essa relação entre mídia (*medium*) e mediação tenha permanecido impensada por muito tempo, as duas mantêm significados parecidos: basta lembrar que mediação usualmente é empregada no sentido de reconciliação, de intercessão entre partes antagônicas e que, na doutrina cristã, Jesus conciliava o espiritual e o carnal, quer dizer, mediação é o processo de conciliação entre Deus e homem, espírito e matéria, sujeito e objeto; já médium, na doutrina espírita, é aquele que estabelece comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, atualizando aquilo que está distante. Na definição de Gumbrecht (1998a) sobre mídia/*medium*, que de fato é a mais corrente, esta se caracteriza por determinar uma “presença à distância”. Daí é que, por exemplo, o telefone torna “presente” um interlocutor distante; a fotografia e o cinema trazem à presença do observador/espectador aquilo que está distante espacialmente e temporalmente. A mídia concilia, então, a presença com a distância. Segundo Guillory (2010, p. 348),

In our history of concept formation, the prevalence of the spiritual medium marks a transition from the notion of communication premised on face-to-face exchange to one premised on distance; both spatial ratios are embodied in the figure of the spiritual medium, who mediated communications with the most distant of all realms, Hamlet’s “undiscovered country from whose bourn no traveler returns”.

Todavia, conforme a conceitualização de Bolter e Grusin, isto é, de que a mídia articula-se à remediação, que nada mais é que mediação da mediação, rompe-se com esse aspecto de conciliação de termos opostos. Não à toa, propõem uma nova definição: [w]e offer this simple definition: a medium is that which remediates” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 65). Vale ressaltar ainda que a remediação não atua em uma progressão histórica, na medida em que se trata de uma genealogia de afiliações, e não uma história linear, porquanto nessa genealogia as velhas mídias podem também remediar as novas mídias – a televisão se apropriando da internet, por exemplo. Subscrevo tais premissas com uma ressalva: essa genealogia de afiliações, que trata a história das mídias não linearmente, mas de modo constelar, contradiz a dinâmica dialética que os autores imprimem na remediação ao dizerem que a mídia antiga não pode ser inteiramente apagada, bem como: “[e]ach new medium is justified because it fills a lack or repairs a fault in its predecessor, because it fulfills the unkept promise of an older medium (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 60). Em outras palavras: 1) há

tão-somente mediação de mediação; 2) a mídia é a forma atual das relações; 3) a história das mídias não é uma progressão linear. Entretanto, há um conflito entre tais proposições e a ideia de que as mídias novas restauram as antigas, isto é, o conceito central do livro é que se afigura problemático: o de remediação.

A remediação atualiza-se de três diferentes formas: como mediação da mediação, como inseparabilidade da mediação e da realidade e, por fim, como reforma. Quanto ao primeiro tipo, trata-se do fato de que cada mídia está permanentemente reproduzindo e substituindo outra mídia, bem como de que um ato de mediação depende de outros atos de mediação. Já o segundo tipo consiste na mediação com o real (a lógica da a-mediação), sobretudo porque as mídias constituem em si mesmas uma realidade: “[m]ediations are real not only because the objects produced (photos, videos, films, paintings, CD-ROMS, etc.) circulate in the real world, but also because the act of mediation itself functions as a hybrid and is treated much like a physical object” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 59). Finalmente, o terceiro tipo se refere ao próprio objetivo da remediação: restaurar e reabilitar outras mídias. E isso pode significar também que é um processo de reforma do real. Como afirmei acima, o aspecto que me interessa sustentar da teoria da remediação é a mediação da mediação, visto que se aproxima do fato de que as mídias são relacionais; de resto, as noções de mediação do real e de reforma incidem tanto na crença de que as coisas se dão de modo imediato quanto na dialética, as quais se afiguram problemáticas. Quanto à dialética, esta subjaz na própria ideia de reforma, haja vista que, se a remediação é o aperfeiçoamento de uma mídia anterior (num movimento de regressão, chegaríamos à mídia originária, pura), existe a ideia de que a nova mídia que a remediou não apenas a nega como a conserva (*Aufhebung*): é precisamente isso que afirmam os autores ao dizerem que o ato mesmo da remediação assegura que a mídia antiga não pode ser inteiramente apagada (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 47). E a dialética parte do princípio de que há um “ser puro sem nenhuma determinação ulterior” – ainda que desse ser puro nada se possa falar, uma vez que ele é “a pura indeterminidade e o vazio” (HEGEL, 2011, p. 71). *Mutatis mutandis*, na dialética da reforma/remediação, haveria uma mídia pura, que inaugura o processo, sem determinações ulteriores. Já em relação à mediação do real, como demonstrei na seção 1.3 deste capítulo, as coisas mesmas, em sua imediatidade, não se dão a ver; antes, só é possível observar as relações que as constituem. E mesmo Hegel (2011, p. 74) trata da impossibilidade do imediato: “*não existe em lugar algum, nem no céu nem na terra, algo que não contenha em si mesmo ambos, o ser e o nada, [a imediatidade e a mediação]*”. Ou seja, o imediato já é mediado, ou melhor, o imediato em si mesmo é essencialmente mediado. Embora Bolter e Grusin discorram sobre a mediação do real sem

falar da a-mediação, o fato de considerarem que a mediação *é como um objeto físico* recai no princípio de que aquilo que é imediatamente dado antecede a mediação. No ensaio “Radical mediation”, publicado na revista *Critical Inquiry*, Grusin (2015, p. 135) afirma que “[i]nstead of saying there is nothing that isn’t mediated I would say instead that there is nothing that isn’t mediation, and that mediation is immediate [...]”. I argue that there is nothing that is not mediation and that mediation itself is immediate”. Com efeito, a proposição de que a própria mediação é imediata reencena a leitura adorniana da mediação: “[m]ediation is in the object itself, not something between the object and that to which it is brought” (ADORNO apud WILLIAMS, 1977, p. 98). Por mais que a premissa de que a mediação está no próprio objeto e que ela é em si mesma imediata derrube a dicotomia entre mediado e imediato, isso não resolve o problema da imediatidade; antes, restaura-lhe com mais força. Se inverto a ordem do enunciado e afirmo que o imediato é em si mesmo mediado, estou tão-somente ecoando Hegel e reafirmando a indeterminação do imediato. É uma contradição dizer que *a mediação é em si mesma imediata* e também que ela é mediação de mediação. Na crítica à metafísica de Nietzsche, Derrida e Deleuze, as coisas mesmas sempre escapam, e tudo que temos são as relações que as compõem. Não se trata de inverter a oposição hegeliana e, tampouco, de buscar uma reconciliação impossível, como pretende Grusin; com efeito, o mero fato de que as relações referem-se a relações e as mediações a mediações exclui o imediato, elemento que funda tal dicotomia. Não há o que chamamos de imediato, objeto ou coisa, mas apenas o campo de relações, que é a maneira como se atualizam numa forma, nesse caso, a mídia.

Apesar de algumas discordâncias com Grusin, estou de acordo com a premissa de que a mediação deve ser o ponto de partida, isto é, deve-se começar pelo *meio* – o que está *entre* o início e o fim. O que pretendo demonstrar é a relação entre meio e mídia, pois só assim se esclarecerá porque a materialidade das mídias é relacional, e não uma presença imediata. Embora o mais adequado, para fins metodológicos ou didáticos, fosse explicar no início deste capítulo a etimologia da palavra mídia, optei por fazê-lo só agora porque o que pretendo é assinalar justamente de que modo a mídia é um encontro de relações. Mídia deriva da palavra latina *medium*, neutro de *medius* e tendo como plural *media*. Enquanto em Portugal tornou-se mais corrente o uso de os *média*, no Brasil opta-se, geralmente, por *mídia*, ou *mídias*, ainda que, na tradução de Décio Pignatari de *Understanding Media*, de Marshall McLuhan, *medium* tenha sido traduzido por meio – e, de fato, a tradução da palavra latina *medium* corresponde literalmente a meio. É da palavra *medium* que derivam mediação, em português, e *mediation*, em inglês. Mediação tem, portanto, sua raiz em meio. Na filosofia de Hegel, o conceito-chave de *vermittlung* é traduzido por mediação e, pode-se observar, a sua raiz é *mitt-*, que deriva de

mittel = meio. Sybille Krämer (2015, p. 36) faz uma aproximação entre os termos *medium* e *mittel* (ou *middle*, conforme a tradução em língua inglesa): “[o]ccupying the middle is precisely what the position of the medium represents”. No Dicionário etimológico de Friedrich Kluge (1891), diz-se que *mitte* deriva do protogermânico *midjō*, cujo significado é meio, centro. A palavra protogermânica *midjō* possui sua raiz no indoeuropeu *méd^hynos*, que também significa meio, e é dessa palavra da língua indoeuropeia que derivam o latino *medium* e o grego *μέσος* (*mésos*), cuja tradução é meio, entre. A necessidade desse trabalho etimológico importa na medida em que liberta o *medium*/mídia da comunicação e lhe confere o significado daquilo que está *entre*, no meio. Evidentemente, como tenho demonstrado acerca da mediação, não se trata de estabelecer relações entre opostos, mas antes de compreender a mídia como um campo de relações, como um agenciamento. A mídia é um meio porque o meio é o intervalo/*entre* em que as relações se entrecruzam. De certa forma, há uma afinidade entre essa concepção de mídia que proponho e o conceito de rizoma, desenvolvido por Deleuze e Guattari no primeiro volume de *Mil Platôs*.

O rizoma é da ordem da multiplicidade, não da unidade; das relações, não das essências; do meio, não da origem (*arché*) ou da finalidade (*télos*): “[s]ubtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever n-1. Um tal sistema pode ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). A imagem da árvore é recorrente na filosofia ocidental, sendo que, na carta do autor ao tradutor francês, à guisa de prefácio, em *Princípios da filosofia*, Descartes (1997, p. 22) escreve: “[a] Filosofia é como uma árvore, cujas raízes são a metafísica, o tronco a Física, e os ramos que saem do tronco são todas as outras ciências”. Na crítica de Heidegger ao cartesianismo, a pergunta pelo sentido do ser é o solo no qual a metafísica floresce, isto é, a metafísica já seria derivada de algo ainda mais originário. Já para Deleuze e Guattari (1995, p. 28-29), “[é] curioso como a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gneseologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia...: o fundamento-raiz, *Grund*, *roots* e *foundations*”. Não se trata, portanto, de fincar os pés na terra como fundamento último, mas sim de observar o rizoma, aquilo que se ramifica não a partir de um ponto específico; antes, se dá simultaneamente, de múltiplos lugares. Eles continuam: “[p]rincípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). O rizoma é uma multiplicidade; rompe em qualquer parte e retorna

também em qualquer uma de suas linhas. Ele não cessa de tecer relações, desterritorializa-se e reterritorializa-se continuamente. Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 18),

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau.

A estratificação/territorialização/atribuição se dá quando essas linhas se sobrepõem, convergindo umas com as outras; *mutatis mutandis*, as relações se estratificam quando se combinam num mesmo campo, conferindo-lhe uma funcionalidade, uma aparente unidade. No entanto, essas relações não cessam nunca, estão permanentemente conectando-se umas às outras e criando novos campos relacionais. Desterritorializam-se e reterritorializam-se, mudam de natureza ao conectar-se com outras linhas, outras relações. Em razão disso, o rizoma seria uma antigenealogia, na medida em que se opõe à ideia de reconstituir uma origem. Ou seja, no rizoma, passado, presente e futuro coexistem. Em *Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo*, composto de entrevistas com Bruno Latour, Michel Serres (1996, p. 86) afirma que “qualquer acontecimento histórico e, deste modo, multitemporal, remete para o passado, o contemporâneo e o futuro *simultaneamente*. Esse objecto, essa circunstância, são, pois, policrônicos, multitemporais, fazem ver um tempo gofrado, multiplamente dobrado”. A temporalidade do rizoma é multitemporal; da mídia, como campo de relações, também. Michel Serres (1996, p. 67) usa o automóvel para ilustrar essa multitemporalidade:

Pense numa viatura automóvel de um modelo recente: constitui um agregado heterogêneo de soluções científicas e técnicas de épocas diferentes; podemos datá-la peça por peça: este órgão foi inventado no começo do século, aquele há 10 anos e o ciclo de Carnot tem quase 200 anos. Sem contar que a roda remonta ao neolítico. O conjunto não é contemporâneo a não ser pela sua montagem, desenho, carroçaria, por vezes apenas pela pretensão de publicidade.

Vale lembrar que, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, Marshall McLuhan trata o automóvel como uma mídia, uma evolução de meios de transporte mais arcaicos. De qualquer forma, um automóvel moderno, para além das relações que se

combinam na descrição de Serres, ainda atualiza outras relações: rádio, TVs portáteis, GPS e aplicativos de todos os tipos, quer dizer, compõem-se de relações que, uma vez estabelecidas com outras relações, criam uma mídia distinta. E assim como a roda, quando de sua invenção, jamais foi sonhada como uma parte integrante do automóvel, certamente há peças acessórias que futuramente serão utilizadas em algo ainda impensado. Pode-se arguir que tais peças possuem uma materialidade específica, mas, conforme tenho defendido, tudo que podemos observar são as relações que as compõem: o espelho retrovisor, por exemplo, remonta a outras funcionalidades, a outras combinações, a outras relações. Em *A Geology of Media*, Jussi Parikka comenta sobre os componentes químicos das mídias. Em suas palavras,

I am interested in finding strains of media materialism outside the usual definition of media: instead of radio, I prefer to think what components and materials enable such technologies; instead of networking, we need to remember the importance of copper or optical fiber for such forms of communication; instead of a blunt discussion of “the digital,” we need to pick it apart and remember that also mineral durations are essential to it being such a crucial feature that penetrates our academic, social, and economic interests. Consider, then, lithium as such a premediatic media material that is essential to the existence of technological culture but also as an element that traverses technologies. This chemical element (Li) and metal is essential for laptop batteries as well as future green technologies (again, battery technology, but for hybrid cars). Platinum-grouped metals might be familiar from jewelry but are as important for “computer hard drives, liquid crystal displays, and miniaturized electronic circuits” as for hydrogen fuel cells. Lots of critical materials are in a crucial position in relation to a variety of civilian and military technologies, including what we tend to call just bluntly “media”: screens, networks, computers, and more (PARIKKA, 2015, p. 4-5).

Embora recue aos aspectos geofísicos das materialidades das mídias, importa reter da concepção de Parikka o fato de que os elementos químicos corresponderiam ao aspecto ainda pré-midiático das mídias, ou seja, à sua fisicalidade bruta. Não se trata de retroceder até as partículas atômicas como se fossem o aspecto irreduzível da matéria, mas sim de observar que o que realmente importa são as relações. Por si só, são apenas elementos químicos; no entanto, quando combinados a outros, quando relacionados a outros, criam-se formas, criam-se mídias. As relações desterritorializam-se e reterritorializam-se em outras formas. Dito de outro modo: “[f]az-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que restratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 18).

Esse movimento de reterritorialização nada tem a ver com a remediação de Bolter e Grusin, haja vista que estes a entendem como a *representação* de uma mídia em outra. E o mimetismo se funda numa lógica binária de essência e aparência, de cópia e decalque. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 19), não se trata de imitação, mas de captura de código: “[n]ão há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante”. O que caracteriza o rizoma é o fato de ele possuir múltiplas entradas; difere assim do mimetismo, cujo princípio é o retorno ao mesmo, à origem. Um rizoma “não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 32). Ele pode ser visto em qualquer posição, posto em relação com qualquer outro. O mesmo pode ser dito a propósito das relações que compõem uma mídia. As relações não se cruzam porque há uma causa primeira que as impele; estão sempre no meio, constituem o meio, o campo movediço e intervalar onde se dá tal encontro formando uma dada mídia. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1995, p. 37),

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

Ele parte do meio, entra e sai do meio, não começa nem termina. Além de rizoma, outro nome que podemos dar a esse intervalo em que as relações se cruzam, ao *entre* que constitui esse campo, a esse espaço não-topológico é, valendo-me novamente de Derrida, *khôra*. Em princípio, *khôra* (χώρα) nada mais é do que o território da *polis* fora da *polis* mesma: “*khôra* ‘quer dizer’: lugar ocupado por alguém, país, lugar habitado, sítio marcado, fileira, posto, posição conferida, território ou região” (DERRIDA, 1995, p. 41). Esse termo aparece anteriormente no diálogo *Timeu*, de Platão, quando, na voz de Timeu, após opor Intellecto à Necessidade, discute-se um terceiro gênero no qual os dois se combinam. Esse terceiro gênero só seria acessível por meio de um “raciocínio bastardo, sem recurso aos sentidos, a custo credível” (PLATÃO, 2013, p. 138), pois se caracteriza como “um tipo difícil e obscuro” (PLATÃO, 2013, p. 131), “completamente amorfo” (PLATÃO, 2013, p. 134) e

que “participa do inteligível de um modo imperscrutável e difícil de compreender” (PLATÃO, 2013, p. 135). Ora, dada essa obscuridade, sendo *khôra* compreendida apenas de modo imperscrutável e por meio de um raciocínio bastardo, como dizê-la? Segundo Rodolfo Lopes (2013, p. 43-44),

A dificuldade é desde logo anunciada pela incapacidade de o objectivar na linguagem. Isso é evidente tanto nas palavras do protagonista, como nas interpretações produzidas ao longo dos séculos; é que o termo *chôra* é apenas uma das designações que recebe no texto: aquela que a tradição fixou. Além desta, que vertemos por “lugar” (52a8), o terceiro tipo é também chamado “receptáculo” (*hypodochê*: 49a6), “suporte de impressão” (*ekmageion*: 50c2), “mãe” (*mêtêr*: 50d3, 51a5, 88d7), “aquilo em que” (*to en ô*: 49e7, 50d1, 50d6), “localização” (*edra*: 52b1) e “local” (*topos*: 52a6, 52b4); mais indirectamente, é comparável a uma mãe (*proseikasai mêttri*: 50d2-3) e a uma ama (*oion tithênên*: 49a6). Todas elas, que, de um modo geral, se enquadram numa descrição da *chôra* como suporte de alguma coisa, parecem conferir-lhe uma concepção espacial; contudo, a flutuação de termos como “lugar”, “local” e “aquilo em que” denuncia a impossibilidade de apontar onde é exactamente.

É justamente a indecidibilidade de *khôra* que interessa a Derrida (1995, p. 10), uma vez que sobre ela “não se pode nem mesmo dizer que ela não é *nem* isto, *nem* aquilo, ou que é *ao mesmo tempo* isto e aquilo”. Corolário disso é a sua indeterminação, tanto que Derrida evita falar a *khôra*, optando por omitir o artigo definido: “[o] artigo definido pressupõe a existência de uma coisa, o ente *khôra* ao qual através de um nome comum, seria fácil referir-se. Ora, o que se diz de *khôra* é que esse nome não designa nenhum dos tipos de ente conhecidos, reconhecidos ou [...] *recebidos* pelo discurso filosófico” (DERRIDA, 1995, p. 20-21). Há (dá-se) *khôra*, seria talvez a melhor forma de enunciá-la; porém, se no vocabulário heideggeriano, o ser *se dá* (*es gibt sein*), excluindo um voluntarismo do sujeito (eu), para Derrida a *khôra* é o que não está, logo, não se dá. Não é inteligível nem sensível, não possui as marcas do ente: “[h]á *khôra*, mas *a khôra* não existe” (DERRIDA, 1995, p. 22). Pois bem, a aproximação que faço entre *khôra* e mídia como *campo de relações que se atualizam* se dá no sentido de que as mídias não existem por si só, apenas constituem regiões que não possuem atributos essenciais, isto é, as mídias não possuem um ser: não são sensíveis nem inteligíveis ou são inteligíveis ao mesmo tempo que sensíveis. A mídia não possui uma existência, mas uma insistência, uma persistência. Só dizemos o que uma mídia é por força das convenções, pelo fato de que tomamos o *atual* como real/material, ignorando que tal materialidade é apenas uma das atualizações possíveis, uma das formas como as relações se dão a ver. A *khôra*, diz Derrida (1995, p. 25), “recebe, para lhes dar lugar, todas as

determinações, mas a nenhuma delas possui como propriedade. Ela as possui, ela as tem, dado que as recebe, mas não as possui como propriedades, não possui nada como propriedade particular”. Da mesma forma, a mídia, que nada mais é que o intervalo onde as relações se cruzam, não possui um próprio, ela as recebe, é um não-lugar que recebe determinações – a despeito de as relações serem também indeterminadas. Derrida (1995, p. 25-26) prossegue: a *khôra* “não ‘é’ nada além da soma ou do processo daquilo que vem se inscrever ‘sobre’ ela, a seu respeito, diretamente a seu respeito, mas ela não é o *assunto* ou o *suporte presente* de todas essas interpretações, se bem que, todavia, não se reduza a elas”. Não se pode dizer da *khôra*, assim como não se pode dizer da mídia, que se trata de um suporte, de um lugar de inscrição, porque a pressuposição de que haja um lugar, um lugar dado para a inscrição, remete a um sujeito doador de algo, a uma origem. Derrida, porém, adverte que essa ausência de suporte não deve ser entendida como suporte ausente ou ausência como suporte, pois recairíamos numa lógica binária à qual a *khôra* resiste. Ora, quando McLuhan diz da mídia que o seu conteúdo é sempre outra mídia, sendo que ela mesma é a mensagem, não estaria afirmando a ideia de uma ausência de suporte, quer dizer, de um suporte sempre vazio, mas sempre pronto a receber? Não seria a mídia, como a *khôra*, “sempre já ocupada, investida, como lugar geral, e enquanto se distingue de tudo o que toma lugar nela” (DERRIDA, 1995, p. 41-42)? Uma vez que tal suporte é sempre vazio “em si mesmo” e sempre já investido por outrem, não seria uma espécie de receptáculo, lembrando que, segundo Derrida (1995, p. 55), o receptáculo, “lugar de acolhimento ou de hospedagem (*hypodokhè*), é a determinação mais persistente (não digamos essencial, por razões já evidentes) de *khôra*”? Em outras palavras, sendo um não-lugar, um intervalo *entre* relações, a mídia é esse receptáculo amorfo que se atualiza de acordo com a variedade de relações que a compõem. Essa é a “natureza” da mídia, a sua materialidade.

Quanto a esse aspecto relacional na composição das mídias, que nada mais seriam então do que campos não-topológicos nos quais tais relações se cruzam, apoiei-me, não sem reservas, tanto na definição mcluhaniana de que o conteúdo de uma mídia é outra mídia quanto na de Bolter e Grusin, que a descrevem como aquilo que remedia, isto é, estabelece mediações com outras mídias. A diferença entre a minha concepção e as dos autores consiste no fato de que, conforme defendo, as relações são exteriores aos termos, ou melhor, não há uma substância originária em presença. As relações referem-se sempre às relações, apesar de se darem a ver quando se cruzam, quando se atualizam num campo de relações, quando se fazem mídias. A questão que se impõe é: qual o lugar da intermedialidade numa teoria que define de antemão as mídias como relacionais? Segundo a tese que sustento aqui, a

intermedialidade seria um pleonasma, porquanto é “próprio” das mídias se inter-relacionarem, interagirem entre si. Durante uma palestra que ministrei na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, quando de meu estágio PDSE em 2017, acerca das materialidades do cinema, um professor fez-me uma pergunta cujos termos exatos não me recordo, mas que me deu a pensar: se o cinema não possui uma essência, como é possível delimitá-lo e estabelecer onde ele termina e onde começa a literatura, por exemplo? Essa questão pode ser deslocada para se pensar qualquer outra mídia. Para os que defendem que as mídias possuem uma essência que permite distingui-las umas das outras, a intermedialidade se afigura *a priori* uma impossibilidade, haja vista que, se cada mídia possui um estatuto ontológico e se baseia numa materialidade específica (fundada na presença), a intermedialidade só pode acontecer como representação ou mera citação, nunca se fundindo completamente. A materialidade tornar-se-ia uma barreira à intermedialidade, conforme assinalam Hernán Ulm e Adalberto Müller (2015) ao falarem sobre uma fenda incomensurável²⁷ entre literatura e cinema, bem como Pascal Lefèvre (2012), ao referir a ontologias incompatíveis²⁸. Contudo, se assumo uma nova concepção de materialidade – não mais fundada na presença, mas na relação –, a questão das fronteiras midiáticas cai por terra.

Antes de avançar sobre a problemática questão das fronteiras midiáticas, é preciso definir o que seja a intermedialidade. A despeito de pequenas divergências, o conceito intermedialidade diz respeito, *grosso modo*, à interação entre duas ou mais mídias. É um campo vasto – *weites feld* (WOLF, 1999) –, um termo “guarda-chuva” (MÜLLER, 2012), que abarca as mais diversas formas de interação midiática: transposição midiática, combinação midiática ou referência midiática (RAJEWSKY, 2012); abarca também as mais diversas disciplinas: antropologia, comunicação, semiótica, sociologia, estudos literários, entre outras. Claus Clüver (2011, p. 9) assevera que “[c]omo conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses

²⁷ “[...] há uma fenda, incomensurável, entre as palavras e as imagens. Há alguma coisa entre elas que não se deixa medir, e que, portanto, as afasta irremediavelmente. Há uma desmesura vai de umas para as outras e retorna como o silêncio do que não pode ser dito, como a cegueira do que não pode ser visto. As palavras faltam, e ficamos mudos diante das páginas do livro que se fecha. As imagens não conseguem nos mostrar o que procuramos e ficamos no escuro da sala sem nada para ver diante da tela vazia [...]. Não há sentido, senão aquele que nasce da materialidade (da mídia, do meio). Por isso, não há hierarquia, nem subordinação dos princípios de uma prática sobre os princípios da outra. Desse modo, a literatura e o cinema são materialidades que produzem modulações do tempo que não podem “se adaptar”; e, portanto, é estéril toda comparação valorativa entre elas. Mais do que de uma adaptação, trata-se de pensar o que numa resiste à outra” (ULM; MÜLLER, 2015, p. 30-31).

²⁸ Apesar de falar em ontologias visuais incompatíveis, ao tratar das adaptações fílmicas de HQs, Lefèvre distingue as duas mídias a partir de um nível funcional e operativo, sem jamais demonstrar o que “essencialmente” as separa. Ele diz: “[u]ma diferença crucial e surpreendente é que o filme funciona com imagem em movimento, enquanto os quadrinhos usam imagens estáticas” (LEFÈVRE, 2012, p. 197).

processos fala de ‘cruzar as fronteiras’ que separam as mídias”. Em um ensaio anterior, “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”, ainda se referindo àquilo que Roman Jakobson chama de tradução intersemiótica, Clüver (2006, p. 20) diz que “o texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”. Werner Wolf (1999), Lars Elleström (2017) e Jürgen E. Müller (2012) compartilham, em certa medida dessa definição, o que leva Irina Rajewsky (2012, p. 52) a afirmar que “parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em sentido amplo*. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, ‘intermedialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático”. Esse cruzamento de fronteiras midiáticas está contido no prefixo da palavra intermedialidade, -inter, que sugere a ligação de um ponto a outro. Enquanto Müller (2012, p. 83) atenta-se ao fato de que a etimologia do termo sugere um “entre-lugar”, Elleström (2017, p. 51) adverte sobre o caráter delicado de tal entre-lugar: “[o] ponto crucial do ‘inter’ em intermedialidade é uma ponte, mas sobre o quê?”. Afinal, se as mídias são intrinsecamente diferentes, não é possível que haja inter-relações; do contrário, se são intrinsecamente semelhantes, é difícil encontrar qualquer coisa que já não seja inter-relacionada – tal como supõe W.J.T. Mitchell (1994, p. 95), quando afirma que “all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes”.

Segundo Müller (2012, p. 82), “nenhuma mídia pode ser considerada uma ‘mônada’”, pois, se assim fosse, não apenas incorreria na impossibilidade de inter-relação, mas também na pressuposição de uma pureza originária, a qual julgo equivocada. Derivaria, além disso, uma demarcação precisa e normativa acerca das fronteiras midiáticas. Assim é que, para Rajewsky (2012, p. 54), referindo-se a Erika Fischer-Lichte, “o conceito de intermedialidade configura-se problemático na medida em que ‘pressupõe ser possível distinguir com clareza entre as diferentes mídias em jogo’”. O fato é que, conforme uma perspectiva relacional da materialidade, corroboro a perspectiva de Mitchell sobre a impossibilidade de mídias puras. Para Rajewsky (2012), as fronteiras midiáticas são determinadas pelas convenções, quer dizer, são sujeitas às transformações históricas e apresentam fluidez. Desse modo, as características que descrevem o teatro ou a literatura, por exemplo, são resultado de uma contingência histórica. As experiências do chamado teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007) demonstram que muitas das convenções teatrais desenvolvidas ao longo dos séculos foram radicalmente transformadas na cena contemporânea, diluindo as noções de texto dramático, de palco, de personagem etc., as quais tornavam reconhecíveis a mídia teatro. Da mesma forma,

a literatura, de Homero à poesia digital, passando pelo trovadorismo, pelo romantismo e pelo modernismo, pouco possui de características comuns, a começar pelo suporte de inscrição. E, no entanto, o texto recitativo de Homero recebe o mesmo estatuto de literatura que os textos impressos de Mallarmé. Se o cinetoscópio de Thomas Edison predominasse sobre o cinematógrafo dos Irmãos Lumière, ainda assim o cinema seria cinema. Não importa, portanto, a materialidade física do suporte – e retomo aqui uma citação Gumbrecht (1998b, p. 147) na qual ele também reforça isso: “[t]rata-se de saber como é possível a emergência de um sistema de escrita, considerando-se a altíssima improbabilidade de sua articulação, uma vez que há milhões e milhões de alternativas engendráveis pela fricção de uma dada materialidade sobre outra”.

Todavia, Rajewsky (2012, p. 62) afirma que, nas interações intermediáticas, “apenas *uma* mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática”. Isso porque, embora determinadas pela convenção, dependem da possibilidade de o receptor separar os modelos midiáticos que lhe vêm à mente. Se assisto ao filme *Dogville* (2003), de Lars Von Trier, por exemplo, percebo que se trata de uma encenação teatral; porém, a mídia que transmite tal conteúdo é incontornavelmente o filme, o cinema. De acordo com Rajewsky (2012, p. 68), devido às condições materiais, trata-se de “uma diferença midiática que não se pode apagar”, porquanto, “[e]m que pese a construtividade e a convencionalidade das concepções precedentes, essas restrições midiáticas básicas não podem ser abolidas”. Ela prossegue: “[r]eitero, uma pintura não pode converter-se, genuinamente, em uma fotografia, assim como textos literários não podem converter-se em textos fílmicos ou musicais. O que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um ‘como se’ relativamente à outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 68-69). Na mesma esteira de Rajewsky, Elleström (2017, p. 229; 230) declara que “a transferência não ocorre sem deixar traços”, porquanto tal transferência implica “manter algo, desfazer-se de algo e adicionar algo novo”. Afinal, continua Elleström (2017, p. 60), os “dados sensoriais [de uma mídia] permanecem os mesmos”, eles são estáticos. Um problema aqui se coloca: se, por um lado, trata-se tão-somente de mídias *convencionalmente* distintas, isso significa que nada há de intrínseco que as possa definir: o construtivismo sócio-histórico das convenções consiste justamente no contrário da suposta ontologia imutável de uma mídia específica; por outro lado, se a materialidade é uma restrição que não pode ser apagada, negligencia-se o fato de que uma contingência histórica determina que sejam estes e não outros materiais que constituem uma dada mídia, como é o caso do cinema, por exemplo. A fim de resolver esse problema, Elleström (2017, p. 85-86) propõe uma solução que julgo ainda mais temerária: “[u]ma mídia

técnica pode, portanto, ser descrita como uma ‘forma’ realizadora, enquanto as mídias básicas e qualificadas são ‘conteúdo’ latente” – ressalto que, para o autor, as mídias básicas/qualificadas seriam o cinema, a literatura, a música, a televisão, as quais, antes de sua efetivação num suporte físico (mídia técnica²⁹) existiriam somente como idealidades. Em função dessa dicotomia entre forma e matéria, a relação entre as duas instâncias midiáticas (“concreta” e “ideal”) acaba por se tornar totalmente arbitrária, isto é, não há nenhuma razão para que uma se realize na outra. Em outras palavras: se uma mídia distinta existe apenas como idealidade, a materialidade técnica não constitui o seu atributo intrínseco; logo, não haveria de ser uma restrição às práticas intermidiáticas, como supõem tanto Elleström quanto Rajewsky.

Ao contrário de Elleström (2017, p. 51), que sugere que “a intermedialidade deve ser compreendida como uma ponte entre diferenças midiáticas cujas bases são semelhanças midiáticas”, e que essas semelhanças compartilhadas se apoiam em quatro modalidades que constituem a base transmidial – material, sensorial, espaçotemporal e semiótica –, sendo “básicas e universais”, sustento que 1) o conceito de intermedialidade é tautológico, pois todas as mídias são intermidiáticas, 2) as diferenças e semelhanças midiáticas se baseiam apenas nos modos de atualização das relações, sendo que as relações são compartilhadas por todas as mídias enquanto virtualidades, e 3) tendo em vista esse aspecto relacional a-histórico das mídias, não faz mais sentido falar de novas mídias e velhas mídias. No “À propôs du CRI”, do *site* do Centre de recherche sur l’intermédialité³⁰, diz-se que, para os estudos intermidiáticos, é necessário um novo arcabouço conceitual, isto é, uma “passage d’une logique de l’être à une logique de la relation”. Esse é justamente um dos *leitmotifs* desta tese, uma vez que penso a materialidade não mais dentro de uma lógica do ser (ontologia), enraizada na metafísica da presença, mas sim dentro de uma lógica da relação. Assim, não se trata simplesmente de dizer que relações são virtuais e as mídias atuais, tampouco de repetir o gesto de Elleström, que funda um esquema dicotômico entre mídia ideal e mídia concreta, porquanto o virtual não se opõe ao real.

Em *Diferença e repetição* (2000, p. 342), Deleuze diz: “[o] virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. O virtual possui uma plena realidade como virtual”. Por possuir uma realidade, o virtual não tem uma existência indeterminada: ele não é um fundamento do qual emergem as formas atuais, não é o caos de onde surge uma ordem atual; ao contrário, “o

²⁹ Nas palavras de Elleström (2017, p. 85): “[d]efino mídia técnica como qualquer objeto, fenômeno físico ou corpo que faz a mediação, no sentido de que ‘realiza’ e ‘exibe’ mídias básicas e qualificadas”.

³⁰ Disponível em: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp>. Acesso em: 18 jan. 2018.

virtual é completamente determinado” (DELEUZE, 2000, p. 342). Não se deve também confundir o virtual com o possível, pois este opõe-se ao real, quer dizer, o seu processo é o de uma “realização”; já o virtual possui uma realidade, e seu processo é a atualização. Com efeito, talvez não seja o mais adequado pensar o virtual em oposição ao atual, visto que, em vez de uma dualidade, o que há é apenas uma diferença de estado: o atual já está contido no virtual, ambos estão imbricados. Uma imagem que explica isso é a da semente, pois na semente uma planta já se encontra em potência. É claro que semente e planta não são a mesma coisa, mas a planta está potencialmente nela. Segundo Deleuze (2000, p. 346), “[n]unca os termos atuais se assemelham à virtualidade que eles atualizam: as qualidades e as espécies não se assemelham às singularidades que elas encarnam”. O atual responde ao virtual, embora não termine onde este comece – sua relação é mais um devir do que uma oposição. Em razão disso, conforme assinala Éric Alliez (1996, p. 14), em *Deleuze: filosofia virtual*, há uma “troca perpétua entre o virtual e o atual”. A passagem do virtual ao atual não é uma mudança permanente de estado; o atual é um instante efêmero que continua a produzir linhas de fuga, desterritorializações, virtualidades – tendo em vista que, segundo Pierre Lévy (2003, p. 47), “é virtual toda entidade ‘desterritorializada’”. Evidentemente, “entidade” guarda traços metafísicos (ser e ente) dos quais Deleuze se furta – não obstante, haveria uma relação entre o virtual e a desterritorialização, na medida em que o atual seria o movimento de reterritorialização; do mesmo modo, há também uma aproximação entre o virtual e as relações.

O atual corresponde, de certa forma, à individuação, à singularidade, formando um corpo, um organismo, que nada mais é do que “um conjunto de termos e correlações reais (dimensão, posição, número) que atualiza, neste ou naquele grau de desenvolvimento, as relações entre elementos diferenciais” (DELEUZE, 2000, p. 308). É do encontro de relações, de virtualidades, que o atual se dá a ver. Vale ressaltar que não se trata meramente de pensar as relações antecendo os termos, e a multiplicidade, a singularidade – se assim fosse, conservar-se-ia a noção de um fundamento originário, por mais que hesitemos em chamá-lo de ser. Ou seja, estaríamos ainda enclausurados na lógica do ser, na metafísica. Ao contrário, a ideia de multiplicidade e de relações pressupõe uma simultaneidade, que, atualizada, se constitui por um agrupamento atual de relações. Além disso, se a forma atual fosse definitiva, não seria possível também o trânsito com outras relações e, conseqüentemente, a criação de outros campos relacionais. No ensaio “O atual e o virtual”, Deleuze (1996, p. 49) afirma que “[n]ão há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais [...]. Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo

um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual”. Enfim, por mais que as relações se atualizem ao se cruzarem, criando um agenciamento, elas não se detêm aí: continuam em fuga, cruzando-se com outras relações, engendrando outras formas, outras atualizações, outros campos relacionais, outros objetos, outras mídias – elas mesmas virtuais, que tornam o atual sempre virtual, relacional. Os termos se intercambiam, tornam-se indiscerníveis.

Rajewsky (2012, p. 56) afirma que “nunca encontramos a ‘mídia’ enquanto tal, por exemplo, filme como mídia ou escrita como mídia, mas apenas filmes específicos de cunho individual, textos individuais e assim por diante”. Pode-se pensar tal afirmação da seguinte maneira: existem apenas atualizações, campos de relações, mas nunca a mídia em si. Semelhante à *khôra*, esse campo de relações que chamo de mídia é um espaço não-topológico, uma espécie de moldura sem contornos – as relações é que criam os contornos –, que só existe na medida em que as relações a ocupam –, sendo que essas relações nunca cessam de fugir e estabelecer novas relações, novos campos, novos agenciamentos. Só há filmes e textos específicos porque, por mais que as relações se atualizem repetidas vezes de modo parecido, cada filme e cada texto é um campo de relações único; afinal, se as relações se atualizassem sempre da mesma forma, haveria sempre o mesmo filme, o mesmo texto, a mesma música, e assim por diante. O que permite falar em filme ou literatura como campo de relações (ou mídia) em sentido lato é o fato de que essas relações, por vezes, se atualizam com poucas variações – daí é que surgem as convenções generalizadoras. Para ilustrar isso, pensemos num filme hollywoodiano dos anos 1930: as relações que o compõem são os atores, o cenário construído em estúdio, as câmeras, a equipe de produção, a história narrada, as estruturas do gênero, as técnicas empregadas no que tange à filmagem (enquadramentos etc.), o material utilizado na película, a sala de exibição, os cartazes publicitários, as revistas de fofoca sobre atores, o público, o corpo de especialistas que trata aquilo como filme, entre outras. E essas relações, se reunidas com outras relações – ou subtraindo umas e adicionando outras –, rendem um outro campo relacional, uma outra mídia, um outro filme específico. A materialidade do cinema não está, portanto, em um desses elementos específicos, mas sim em sua combinação, no cruzamento dessas relações. Uma mídia específica – o campo de relações que chamamos de mídia – é uma multiplicidade infinita. Em *Espinosa: filosofia prática*, Deleuze (2002, p. 128) diz:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem

um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade.

O mesmo se pode dizer sobre uma mídia. Compõe-se de infinitas relações e, ao mesmo tempo, devido à desterritorialização dessas relações, afeta outras mídias, num movimento permanente. A mídia é um meio não porque faz a mediação entre sentido e suporte de inscrição, mas porque essas relações não possuem uma origem simples, uma finalidade clara, estão sempre *in media res*, num entre-lugar, *entre* outros campos de relações. Quando ocorre o cruzamento, suporte e sentido são um único e mesmo movimento, uma mesma relação entre outras múltiplas relações que compõem um campo específico. Não há uma presença imediata, física e real da mídia enquanto tal; a materialidade de uma mídia invoca infinitas relações – presentes, passadas e futuras – simultaneamente. Nesse sentido, considerando que a materialidade é relacional, as diferenças e semelhanças entre literatura e cinema, por exemplo, derivam de quais relações são atualizadas: uma diferença quantitativa, não de natureza ontológica. Como bem disse Jean-Luc Godard (1962, p. 21): “[é]crire c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative”. Em outras palavras, pode haver mais semelhanças entre um filme e um romance do que entre dois filmes.

2. CINEMA E LITERATURA: RELAÇÕES

“J’aime le cinéma. J’aime n’importe quel genre de films. Mais tous les genres de films sont encore à créer” (Antonin Artaud).

“Le cinéma... j'en suis arrivé à un point où je considère que le cinéma n'existe pas et qu'il n'est pas intéressant. Il n'existe pas en soi, il n'est pas un langage”. (Jean-Marie Straub).

“Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose: il aime à sortir d’une salle de cinéma” (Roland Barthes).

2.1 *Liaisons dangereuses*

O cinema tem se apropriado da literatura praticamente desde a sua invenção. Se em dezembro de 1895 acontecia a primeira exibição pública de um filme – *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat* –, em setembro de 1896, o romance *Trilby*, de George du Maurier, já era levado às telas com o título *Trilby and Little Billie*, um curta de 45 segundos que retrata uma curta cena do livro em que as personagens estão à mesa em uma refeição. Embora lidando com um fragmento ínfimo do romance e utilizando recursos precários, ali estava dada uma relação que tem acompanhado o cinema até hoje. Esse cinema das origens servia mais ao propósito de registro da realidade cotidiana do que propriamente ao ato de narrar, de contar uma história: o cinema não era levado a sério, era tido como entretenimento frívolo das classes populares. Luis G. Urbina escreve, ainda em 1895, quando da exibição de um filme dos Irmãos Lumière na Cidade do México:

As massas incultas e infantis experimentam, ao sentar-se em frente à tela, o encantamento de uma criança que escuta o conto de fadas narrado pela avó; foge à minha compreensão como pode um grupo de pessoas com a obrigação de serem civilizadas idiotizar-se, noite após noite, com a repetição interminável de cenas cujos anacronismos, aberrações, inverossimilhanças são deliberadamente produzidos para um público do mais baixo nível mental, desconhecedor das mais básicas noções de educação (apud STAM, 2003, p. 39).

O preconceito e o espanto caracterizam bem a época do cinema das atrações, conforme a definição de Tom Gunning (2006). O cinema das atrações era aquele que *mostrava alguma coisa*, isto é, assim como os espetáculos do *fin de siècle*³¹, buscava estabelecer contato com a audiência, solicitar sua atenção, sem, no entanto, recorrer a uma forma narrativa: “[e]arly audiences went to exhibitions to see machines demonstrated (the newest technological wonder, following in the wake of such widely exhibited machines and marvels as X-rays or, earlier, the phonograph), rather than to view films” (GUNNING, 2006, p. 383). De fato, pouco importava aquilo que era mostrado na tela; os espectadores iam às salas de exibição para se maravilharem com o próprio o aparelho: o cinematógrafo era a principal atração. Gunning (2006, p. 384) prossegue:

³¹ No ensaio “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”, Vanessa R. Schwartz (2004) acrescenta às formas de espetáculo as visitas públicas ao necrotério, o Musée Grévin (um museu de cera) e os panoramas e dioramas.

[...] the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature, such as the early close-ups just described, or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film’s novelty. Fictional situations tend to be restricted to gags, vaudeville numbers or recreations of shocking or curious incidents (executions, current events). It is the direct address of the audience, in which an attraction is offered to the spectator by a cinema showman, that defines this approach to filmmaking.

O ocaso do cinema das atrações se dá a partir de 1907, quando a narrativização se torna cada vez mais dominante ao recorrer à literatura oitocentista como modelo. As situações corriqueiras do cotidiano, como um casal se beijando, uma família à mesa ou um trem chegando à estação, dão lugar a histórias com começo, meio e fim, com personagens bem definidas. Mais do que simples modelo de imitação, a literatura paulatinamente se torna fonte de inspiração, e contos, peças e romances são transpostos à tela grande. Conforme Arlindo Machado (1997, p. 84), “era preciso dar legitimidade ao cinema, superar a reação e os preconceitos das classes mais ilustradas, aplacar a ira dos conservadores e moralistas e sobretudo inscrever o cinema no universo das belas-artes”. E a companhia Le Film d’Art, fundada em 1908 por Paul Laffitte em iniciativa conjunta com a Comédie-Française, adaptando cenas históricas e mitológicas, além de obras teatrais e literárias, teve papel decisivo na legitimação do cinema enquanto arte, muito embora, aos olhos dos espectadores contemporâneos, tais filmes padeçam de afetação na interpretação dos atores e de excessiva frontalidade na composição dos planos, haja vista que a montagem ainda não havia sido desenvolvida – o que já acontecia nos Estados Unidos, graças às experimentações de David Wark Giffith. De qualquer forma, segundo Alain Carou (2008, p. 10), a Film d’Art foi a “première entreprise de légitimation culturelle du cinéma et première tentative pour conquérir un public bourgeois, premiers scénarios d’écrivains et premiers acteurs célèbres, première opération médiatique autour d’un film, première musique de film, etc.”. O primeiro filme da companhia, que estreou em novembro de 1908, *L’assassinat du duc de Guise*, foi roteirizado por Henri Lavedan – prolífico dramaturgo do período – e teve acompanhamento musical de Camille Saint-Saëns. *L’assassinat du duc de Guise* foi o primeiro filme a ser longamente debatido pela imprensa, dividindo opiniões. O fato é que a Film d’Art, apesar da curta vida (1908-1911), tinha como objetivo aumentar o público – antes reduzido às classes populares – e atrair a parcela mais educada da população, isto é, a burguesia letrada. Para Richard Abel (2005, p. 339), “[i]n reaction to the bulk of earlier film production – mediocre playlets – Film

d'Art offered the audience adaptations of famous classic and contemporary plays, with renowned stage actors". Assim é que, além dos dramas históricos e religiosos, foram adaptadas obras de Guy de Maupassant – *Le Père Milon* (1909) –, de Alexandre Dumas – *La Tour de Nesle* (1909) –, de Honoré de Balzac – *Les Paysans* (1909), *La Grande Bretèche* (1909), *Ferragus* (1910) *Madame de Langeais* (1910) e *Le Colonel Chabert* (1911) –, de Charles Dickens – *Oliver Twist* (1910) –, entre outros. Aliás, depois de William Shakespeare e de Anton Tchekhov, autores cuja obra é em sua maioria dramática, Charles Dickens é hoje o escritor mais adaptado da história: são 382³² adaptações, entre televisão e cinema, curtas e longas-metragens. Apenas entre os autores mais adaptados, poderíamos incluir também Robert Louis Stevenson, Alexandre Dumas, Hans Christian Andersen, Oscar Wilde, Victor Hugo, Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle. E não podemos ignorar que a maior premiação do cinema mundial, Academy Awards, possui um prêmio específico para as adaptações: desde a 13ª edição, em 1941, dão-se prêmios de roteiro original e de roteiro adaptado. A evolução da linguagem cinematográfica passa necessariamente por essa íntima relação com a literatura. Em “De l’adaptation et du film parlant”, publicado pela primeira vez em 17 de outubro de 1929, Jean Epstein (1974, p. 201) levanta a questão: “je ne vois pas, dans le travail de création d'un film, de différence entre scénario original et scénario adaptation. Faire un film d'après un fait divers de dix lignes ou d'après une nouvelle de quinze pages ou d'après un roman en deux volumes, n'est-ce pas la même chose?”. Com efeito, entre um roteiro original e um roteiro adaptado, tendo em vista a sua posterior realização em imagens, não há quaisquer diferenças: ambos se inscrevem no regime da palavra escrita, ainda que de maneira diferente da literatura. Como afirma Robert Stam (2006, p. 49), “[a]té mesmo as não-adaptações adaptam um roteiro. A questão é que praticamente todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e seqüências, são mediadas através da intertextualidade e escrita”.

O problema da adaptação não se resolve na relação entre obra literária e roteiro; o que realmente interessa é: como se dá a passagem da palavra à imagem? Recorrer à narratologia³³ pode ser um passo em falso, pois, em que pese o fato de narrativas audiovisuais e literárias manterem elementos comuns, nem sempre um filme é narrativo: o cinema abstrato de Hans Richter – *Rythmus 21* (1921) e *Rythmus 23* (1923) –, de Walter Ruttmann – *Lichtspiel: opus 1* (1921) – e de Viking Eggeli – *Diagonal Symphony* (1924) –, em que se apresentam figuras

³² Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0002042/>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

³³ “When we speak about narrative today, we inevitably associate it with the literary type of narrative, the novel or the short story. The word narrative, however, is related to the verb narrate. Narrative is all around us, not just in the novel or in historical writing. Narrative is associated above all with the act of narration and is to be found wherever someone tells us about something” (FLUDERNIK, 2009, p. 1).

geométricas surgindo e desvanecendo na tela, nada possui de narrativo, ainda que continue a ser cinema. Apesar de a ficção ser preponderante no cinema dominante, existem outros cinemas que prescindem da narrativa, assim como nem toda literatura dispõe de narratividade. Em todo caso, não há dúvidas de que o cinema narrativo tomou de empréstimo da literatura, quer seja adotando a estrutura romanesca, quer seja como hipotexto, a sua forma de contar histórias. Importa assinalar que, em vez de se avaliar os filmes baseados em obras literárias a partir de critérios como “fidelidade ao original” – mesmo porque as teorias de Mikhail Bakhtin e de Julia Kristeva sobre o dialogismo e a intertextualidade, respectivamente, mostram que não há tal coisa como originalidade –, é mais profícuo analisar como um filme lida com o texto em que se baseia, isto é, não como uma permuta em que cada elemento corresponde diretamente a outro, mas sim como uma leitura, uma interpretação, uma crítica, uma recriação – um discurso se sobrepondo ao outro, com acréscimos e comentários. Segundo Robert Stam (2006, p. 25), “[a]s adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais”. É nesse sentido que André Bazin, em sua defesa da adaptação, enaltece na adaptação que Jean Renoir faz de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, no filme homônimo de 1934, a fidelidade que o cineasta mantém mais com o espírito da obra do que propriamente com o texto. Isso porque – tendo em vista que, ao menos em um primeiro nível, a matéria-prima da literatura é a palavra escrita, e a do cinema, a imagem –, essas “diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a busca das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança” (BAZIN, 2014, p. 126). Ou seja, a equivalência não pode se dar apenas na transposição mecânica do conteúdo do livro para o filme, transcrevendo os diálogos e trazendo as descrições para a composição de cenários, da iluminação e da caracterização das personagens; no caso da adaptação de *Diário de um pároco de aldeia*, de Georges Bernanos, Bazin (2014, p. 127) observa que Robert Bresson, em seu filme de 1951, mantém-se fiel à obra na medida em que a trai: “[a] verdadeira fidelidade ao tom do romancista exigia, portanto, uma espécie de inversão da violência do texto. A verdadeira equivalência da hipérbole de Bernanos eram a elipse e as lítotes da decupagem de Robert Bresson”. Adaptação não mais como mera troca de suporte e tentativa de preservação perfeita do conteúdo, mas quase no sentido darwinista: um contínuo ajuste em relação ao meio, ao *medium*.

Considerando o objetivo desta tese, pode-se reformular a questão do trânsito entre palavra e imagem num sentido contrário, isto é, como se dá a passagem da imagem à palavra? É difícil rastrear qual foi o primeiro texto crítico a tratar da presença do cinema na literatura,

mas “The movie novel”, de Virginia Woolf, publicada em 1918, a propósito do romance *The early life and adventures of Sylvia Scarlett*, de Compton Mackenzie, é provavelmente um dos primeiros. Comentando sobre a construção das personagens, Woolf (apud MARCUS, 2007, p. 103) escreve:

Although Mr. Mackenzie can see them once he can never see them twice, and, as in a cinema, one picture must follow another without stopping, for if it stopped and we had to look at it we should be bored. Now, it is a strange thing that no one has yet been seen to leave a cinema in tears. [...] No, it is not a book of adventures; it is a book of cinema.

Não deixa de ser irônico que, embora Woolf avalie o romance de Mackenzie negativamente por ser “um livro de cinema”, Winifred Holtby, o primeiro biógrafo crítico da escritora, dedique um capítulo inteiro tratando de sua relação com o cinema em *Virginia Woolf: a critical memoir*, de 1932. Sobre *Jacob’s room* (1922), Holtby (2015, p. 76) afirma: “Mrs. Woolf built for the first time a complete novel with her new tools, and chose for it the cinematograph technique tried out in *Kew Gardens*. Almost any page in the book could be transferred straight on to a film”. Holtby busca equivalências no método de descrição de Woolf com técnicas como o primeiro plano e os movimentos de câmera, mas suas análises não chegam a ser bem-sucedidas: Holtby pretende que a mudança de espaço narrativo erigida sobre imagens contrastantes corresponda à sucessão de imagens que seria própria do cinema. Mais que isso: existe uma concepção estranha do que seja o cinemático: “[t]he cinematograph style was brilliantly effective, but it was not as subtle as the orchestral effect which she was to use in *To the lighthouse*; [...] She was to adventure further into obscure realms of human consciousness in *The waves*” (HOLTBY, 2015, p. 88). Holtby considera os romances de Woolf cinematográficos pelo contraste entre os acontecimentos na diegese e a consciência das personagens, enquanto Woolf, na resenha de 1918, censura no romance de Mackenzie a falta de profundidade das personagens, submetidas à sucessão episódica de acontecimentos, isto é, assim como no cinema, “o romance cinematográfico” seria incapaz de explorar a interioridade de suas personagens. Em “Mr. Bennet and Mrs. Brown”, ensaio publicado pela primeira vez em 1924, Woolf trata novamente das mudanças ocorridas com a personagem romanesca: “the effect that in or about December, 1910, human character changed. [...] The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910” (WOOLF, 1966, p. 319-320). Para Steven Kellman (1987), Woolf estaria se referindo à influência dos filmes de David Wark Griffith. A despeito da afirmação de Kellman, não há nenhuma menção ao cinema no dito ensaio; em

todo caso, o fato é que Virginia Woolf, já em 1918, se referia ao romance moderno, devido às transformações na psicologia das personagens, como “the movie novel” e “book of cinema”.

Outro texto pioneiro a tratar dos influxos do cinema sobre a literatura é “Le cinéma et les lettres modernes” (1921), de Jean Epstein. Ressaltando que a poesia se encontrava naquele período em um “novo estado de inteligência”, Epstein (1974, p. 65) abre o texto, praticamente um manifesto, com uma afirmação axiomática: “[l]e cinéma sature la littérature moderne”. E, a fim de comprovar essa afirmação, parte do pressuposto de que tanto a literatura quanto o cinema são inimigos irreconciliáveis do teatro, o qual, em sua visão, enfraquecia progressivamente, sendo sua morte um fato consumado. Por mais que a história tenha demonstrado que sua hipótese não se confirmou, cumpre destacar a forma como Epstein articula a literatura e o cinema a partir de estéticas comuns: da proximidade, da sugestão, da sucessão, da rapidez mental, da sensualidade, das metáforas e da momentaneidade. Quanto à estética da proximidade, ele realça que na literatura a sucessão de detalhes faz as vezes dos primeiros planos; já a estética da sugestão diz respeito à interrupção do gesto, à alusão: “on ne raconte plus, on indique” (EPSTEIN, 1974, p. 66); a estética da sucessão está relacionada à ideia de simultaneidade, e o ver tudo é substituído pelo ver depressa: “[u]ne bousculade de détails constitue un poème [...]. Cinéma et lettres tout bouge” (EPSTEIN, 1974, p. 67); a estética da rapidez mental está diretamente ligada à questão da sucessão, na medida em que sugere a rapidez, à capacidade de decodificar muitas imagens por segundo: “[d]ans les *Illuminations* de Rimbaud en moyenne une image par seconde” (EPSTEIN, 1974, p. 67); a estética da sensualidade se explica como antítese do sentimentalismo, ou seja, a precisão do registro fílmico; a estética das metáforas se refere às metáforas visuais, sendo que a obra de Abel Gance é a primeira a explorá-la no cinema; por fim, a estética momentânea pode ser resumida na caducidade das imagens, isto é, as imagens no cinema evanescem à medida que são projetadas; da mesma forma, a literatura deveria abdicar do desejo de se tornar clássica, do sentimento de eternidade, admitindo que a escrita envelhece e optando pelas imagens do presente.

Deve ser levado em conta que Epstein, mais do que propor uma análise comparativa, apresenta uma visão programática contra a influência do teatro no cinema e busca afinidades entre a literatura e o cinema. Ademais, as sete estéticas sugeridas carecem de exemplos tanto cinematográficos quanto literários, sendo que sua visão sobre cinema diz respeito muito mais a uma característica operativa do cinema – a sucessão das imagens por segundo –, a qual se mostra historicamente limitada. Evidentemente, trata-se de um texto não acadêmico e escrito na década de 1920, quando o cinema era ainda uma arte jovem, que desconhecia todas as suas

potencialidades. De qualquer forma, Epstein tem a virtude de trazer aproximações recíprocas entre a literatura e o cinema.

Ainda em 1921, Léon Moussinac publicou, na revista *Mercur de France*, o ensaio “Cinéma: *Fièvre, L’Atlantide, El Dorado*”³⁴. Primeiramente, tenta desfazer o lugar-comum segundo o qual a França goza de grandes poetas, romancistas e dramaturgos, mas que carece de bons roteiristas e lembra que o argumento (história) é distinto do roteiro propriamente dito: “the argument is the exposition of the generative visual idea of the film; the scenario or script is the practically realized development of this idea, and as such it is virtually the realized film” (MOUSSINAC, 1988, p. 249). A despeito de considerar o roteiro como a realização virtual do filme, Moussinac ressalta que, no processo de realização do filme, haverá tantas transformações em relação ao roteiro que este se torna uma obra bastarda. O roteiro é, portanto, apenas um acessório, uma espécie de andaime que auxilia na construção do filme: assim, é inútil que haja “roteiros literários”, uma vez que se trata apenas de um meio para que se cumpra um fim: o filme. É possível que “all kinds of films will be made in the future, from the ciné-roman through the cine-lyrical drama to the cinegraphic poem” (MOUSSINAC, 1988, p. 249); porém, mais do que em virtude do roteiro, tais possibilidades emergirão do uso que o diretor faz das ferramentas disponíveis em seu ofício: “[t]he *metteur-en-scene* becomes his own scenarist” (MOUSSINAC, 1988, p. 249). É como se dissesse que o roteiro se realiza no momento mesmo da filmagem. É nesse sentido que o cinema, e mais especificamente o roteiro, não deve ser tributário da literatura; Moussinac censura o fato de que muitos roteiristas franceses estejam sobrecarregados de literatura, desconsiderando que “[t]he cinema is no more literature than it is painting, sculpture, architecture, or music” (MOUSSINAC, 1988, p. 250). Em sentido oposto, reprova a forma como roteiros tentam se fazer literatura, ou melhor, *quasi*-roteiros publicados no formato de livro: “[t]his is not a new literary formula, as some have said. Nothing could be further from literature” (MOUSSINAC, 1988, p. 250). Ele se refere sub-repticiamente a obras como *La fin du monde filmée par l’ange N-D* (1919), de Blaise Cendrars, *2 X 2 = 1* (1919), de Pierre-Albert Birot, *Donogoo Tonka, ou les miracles de la science: conte cinématographique* (1920) e *Le perle fièvreuse* (1921), ambos de Jules Romains.

As obras de Jules Romains e de Blaise Cendrars são também dignas de atenção de Gilbert Seldes, que, em 1924, publicou nos Estados Unidos a coletânea de ensaios *The seven lively arts*. Em um dos ensaios, “The cinema novel”, Seldes inicia comentando a tendência de

³⁴ Valho-me, aqui, da tradução americana desse texto, “Cinema: *Fièvre, L’Atlantide, El Dorado*”, presente na coletânea *French film theory and criticism* (1988), organizada por Richard Abel.

publicação de roteiros na França e lembra que já havia acontecido tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra. Segundo Seldes (1924, p. 383),

[I]t is interesting to note that the cinema influence in literature in France is almost exactly opposite to what it is here [EUA]. There it seems to make for brevity, hardness, clarity, brilliance. You will find it in the extraordinary stories of Paul Morand and Louis Aragon; and you will find in neither of these those characteristic sloppinesses which American authors are beginning to blame on the movies.

É curioso notar que aquilo que Seldes censura em seus conterrâneos é exaltado nos franceses: os escritores norte-americanos seriam “desleixados”, enquanto a escrita dos franceses possui brevidade, precisão, clareza e brilho. Com efeito, são características típicas de um roteiro e, como veremos mais adiante, brevidade, precisão e clareza se tornaram um lugar-comum no vocabulário dos críticos que tentam relacionar o cinema à literatura. Sobre as obras de Cendrars e de Romain, Seldes (1924, p. 384) escreve: “each of them has written a highly ironic piece which is capable of being transferred to the film, but which reads sufficiently well to be considered as an end in itself”. Um roteiro como um fim em si mesmo, não como peça interdependente que, uma vez concluído um filme, perde o seu valor. No cinema dos anos 1920, são muitos os exemplos de roteiros que jamais foram filmados, sendo que às vezes nem sequer tinham tal propósito: “La Bréhatine”, de Guillaume Appolinaire, “Sursum corda”, de Francis Picabia, “Les dix-huit secondes”, “La révolte du boucher”, “Le maître de Ballantrae”, todos de Antonin Artaud, “Minuit à quatorze heures” e “Les mystères du métropolitain”, entre muitos outros de Robert Desnos. Aos filmes cujos roteiros não foram filmados, Brian Norman (2005, p. 103) dá o nome de “closet screenplay”: “there are components of a narrative without the visual form”. Tanto os roteiros de Artaud e de Desnos quanto os de Cendrars e de Romain, embora passíveis de serem filmados, mantêm a capacidade de serem leituras autônomas. Voltando a Seldes, ele afirma a propósito de *La fin du monde filmée par l'ange N-D*, de Blaise Cendrars, que se trata de “a cosmic cinema-novel in fifty-five swift, concisely told scenes” (SELDES, 1924, p. 384), enquanto *Donogoo Tonka*, de Jules Romain, “you will see at once, is entirely suitable to filming; it is not perhaps suitable to commercial success, but that can be, if it isn't, another matter” (SELDES, 1924, p. 386). Assim como Virginia Woolf, Seldes não explica detalhadamente como tais livros podem ser classificados como “cinema-novels”: não explora semelhanças narratológicas, não procura equivalências, não diz a que cinema se refere, nem como isso se manifesta no literário.

Já na década de 1930, Walter Benjamin, seis anos antes de seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica, publica na revista *Die Gesellschaft*, em 1930, “A crise do romance: sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”. Ao contrário do enfoque programático de Jean Epstein e da crítica impressionista de Virginia Woolf e de Gilbert Seldes, Benjamin assume uma perspectiva metodológica que permite relacionar o romance de Döblin a um panorama mais amplo das letras europeias do período, sob o signo da crise da forma épica. O cinema não é a questão principal do ensaio: não intenciona uma análise de cunho comparatista; antes, tenta demonstrar de que maneira a montagem, entendida como organização do material, é integrante da própria estética do romance. Em suas palavras,

O princípio estilístico do livro [*Berlin Alexanderplatz*] é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. [...]. Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica (BENJAMIN, 1994b, p. 56).

O que Benjamin insinua é que a montagem do tipo cinematográfica não apenas se torna um princípio estilístico que pode ser absorvido pela literatura, mas também que é capaz de afetar a própria percepção, de fazer com que um romance que adote tal técnica não cause estranheza; afinal, a organização de blocos narrativos já seria constitutiva de outras formas artísticas conhecidas pelo público. Na mesma esteira de Benjamin, Peter Bürger observa, em *A teoria da vanguarda*, publicado pela primeira vez em 1974, que na literatura, nas artes plásticas e no cinema a montagem desempenha diferentes funções; todavia, “[a] montagem de imagens é a técnica operatória básica do cinema; não se trata de uma técnica artística específica, dado que é determinada pelo meio” (BÜRGER, 1993, p. 122). Para Bürger, a montagem nada mais é que a fragmentação da realidade pondo às claras o processo de constituição da obra. De modo análogo a Benjamin, ele analisa obras surrealistas à luz da montagem:

Tanto os textos automáticos dos surrealistas como o *Paysan de Paris* de Aragon e a *Nadja* de Breton podem ser entendidos como constituindo o resultado de uma técnica de montagem. De facto, os textos automáticos caracterizam-se superficialmente pela destruição das relações de sentido; mas também não é de excluir uma interpretação capaz de reconhecer um significado relativamente consistente, embora não sujeito à busca de relações lógicas, mas sim aplicado ao processo constitutivo do texto. Pode dizer-se

algo semelhante da série de acontecimentos isolados com que se inicia a *Nadja* de Breton. Não os liga nenhum vínculo narrativo do qual se possa deduzir qualquer sequência lógica; os acontecimentos, porém, estão vinculados de outro modo: todos se desprendem do mesmo modelo estrutural. Em termos estruturalistas, diríamos que o vínculo é de natureza paradigmática, não sintagmática. Enquanto o modelo estrutural sintagmático, a oração, se caracteriza, por maior que seja, por ter um fim, o modelo estrutural paradigmático, o discurso, é eminentemente inconclusivo [...]. [Em *Nadja*] a inclusão de novos acontecimentos semelhantes, assim como a eliminação de alguns dos que são narrados, não produziria alterações essenciais. O decisivo não é a singularidade dos acontecimentos, mas o princípio de construção que está na base da série de acontecimentos (BÜRGER, 1993, p. 130-131).

Se Benjamin apenas alude à presença da montagem na literatura, o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein trata disso em pelo menos dois longos ensaios: “Montagem 1938”, publicado pela primeira vez em 1939 e depois renomeado em 1941 como “Palavra e imagem”, e “Dickens, Griffith e nós”, publicado pela primeira vez em 1944. Em “Palavra e imagem”, Eisenstein começa assinalando o caráter orgânico da montagem: “o papel que toda obra de arte se impõe, a *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002a, p. 13-14). O interessante desse ensaio é que, em vez de atribuir à montagem o mero papel de organização dos planos de um filme ou considerá-la o próprio específico cinematográfico, como fizera anos antes³⁵, Eisenstein (2002a, p. 14) extrapola a montagem para além do cinema: “[e]sta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos”. Daí é que haveria montagem nas palavras *portmanteau* de Lewis Carrell, num disco que lhe fornece a imagem do tempo, na memorização das ruas de New York, na interpretação dos atores e nas anotações de Leonardo da Vinci para “O Dilúvio”, quadro que jamais chegou a ser realizado. A montagem seria o princípio unificador de duas ou mais imagens. Para Eisenstein (2002a, p. 31), “[o] princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do *princípio da montagem em geral*”. E esse princípio da montagem se encontra também, evidentemente, na literatura. Sobre *Poltava*, de Alexander Pushkin, ele escreve: “[o] ritmo, construído com sucessivas frases longas e frases tão curtas que constam de uma única palavra, introduz uma característica dinâmica na imagem da estrutura da montagem” (2002a, p. 38). Não apenas no ritmo, mas também nas descrições estaria a montagem, pois a combinação superlativa

³⁵ No ensaio “Béla forgets the scissors”, publicado pela primeira vez em 1926, Eisenstein (1988, p. 80) escreve: “[t]he expressive effect of cinema is the result of juxtapositions. It is this that is specific to cinema”.

sugeriria ângulos de câmera, e as coisas representadas corresponderiam aos enquadramentos. Além disso, ao segmentar os versos do poema, Eisenstein (2002a, p. 39) percebe que “[o] número de *versos* e o número de *planos* se mostram idênticos”. A expressividade obtida por Pushkin dever-se-ia ao seu método de montagem. Como se não bastasse, haveria uma tensão entre as imagens do poema e a sua musicalidade na composição do som-imagem: “Pushkin nos ensina até como trabalhar de modo a evitar uma coincidência mecânica entre os planos e o ritmo da trilha musical” (EISENSTEIN, 2002a, p. 41). Tal efeito na poesia se dá pelo *enjambement*, que é quando a métrica não coincide com a sintaxe, na disjunção entre o som e o sentido. Além de Pushkin, outro exemplo citado é John Milton: “[o] próprio *Paraíso Perdido* é uma escola de primeiro nível no ensino de montagem e relações audiovisuais” (EISENSTEIN, 2002a, p. 43); e, assim como em *Poltova*, em *Paraíso Perdido*, “também há um número idêntico de versos e planos” (EISENSTEIN, 2002a, p. 46). Ele conclui o ensaio com uma breve análise do poema “A Segei Yesenin”, de Vladimir Maiakovski, afirmando que o poeta não trabalha com versos, mas com planos: Maiakovski seria, acima de tudo, um montador. Todavia, diz Eisenstein (2002a, p. 48):

[...] é mais excitante voltar aos clássicos, porque eles pertencem a um período em que nem se sonhava com a “montagem” neste sentido. Maiakovski, afinal de contas, pertence ao período no qual as reflexões sobre a montagem e os princípios da montagem se tornaram amplamente correntes em todas as artes próximas da literatura: no teatro, no cinema, na montagem fotográfica, e assim por diante. Em consequência, exemplos de estilo realista de montagem tirados do tesouro de nossa herança clássica, onde interações desta natureza com campos próximos (por exemplo, com o cinema) eram poucas, ou totalmente inexistentes, são os mais intensos e mais interessantes e, talvez, mais instrutivos.

De certa forma, é esse mesmo impulso de retorno aos clássicos à procura da montagem que leva Eisenstein a se debruçar sobre a obra de Charles Dickens em “Dickens, Griffith e nós”. Se em “Palavra e imagem”, as relações eram entre a poesia e o cinema; agora, é entre o romance e o cinema. Eisenstein enxerga a frase que abre *The cricket on the heart*, de Dickens, como um primeiro plano: *A chaleira começou*: “[c]ertamente, esta chaleira é o típico primeiro plano de Griffith” (2002b, p. 179). Para Eisenstein, estão em Dickens e no romance vitoriano as sementes da estética cinematográfica norte-americana, marcada, naquele momento, sobretudo pelo primeiro plano e pela montagem paralela, consagrados pelo cinema de Griffith, embora não seja o primeiro a fazer uso desses recursos. A montagem paralela, usada sobretudo nas cenas de perseguição e, de maneira essencial, no filme *Intolerance* (1916), seria um expediente utilizado em *Oliver Twist*: “Griffith chegou à montagem através

do método da ação paralela, e foi levado à ideia da ação paralela por – Dickens!” (EISENSTEIN, 2002b, p. 183). Esse argumento é corroborado pelo livro de memórias de Linda Arvindson, a Sra. Griffith, que, em *When the movies were young*, ao comentar o filme *After many years* (1908), diz:

When Mr. Griffith suggested a scene showing Annie Lee waiting for her husband's return to be followed by a scene of Enoch cast away on a desert island, it was altogether too distracting. “How can you tell a story jumping about like that? The people won't know what it's about”. “Well”, said Mr. Griffith, “doesn't Dickens write that way?”. “Yes, but that's Dickens; that's novel writing; that's different”. “Oh, not so much, these are picture stories: not so different”. So he went his lonely way and did it; did “After Many Years” contrary to all the old established rules of the game (ARVINDSON, 1925, p. 66).

Além da montagem paralela, encontrada tanto em *Oliver Twist* quanto em *A tale of two cities*, e do primeiro plano da chaleira em *The cricket on the heart*, Eisenstein faz relações entre o *fade-out* e o uso das reticências; as digressões do narrador seriam a interposição de um plano na ação principal; a descrição da vida urbana “uma antecipação da ‘sinfonia de uma metrópole’” (EISENSTEIN, 2002b, p. 192). O fato é que, sejam os poemas de Pushkin e de Milton, sejam os romances de Dickens, tudo para Eisenstein é cinema. No caso de *Oliver Twist*, a premissa da montagem paralela, em que pese o anacronismo, possui uma analogia pertinente: “temos diante de nós uma típica [...] montagem paralela de duas linhas de história, onde uma (os cavalheiros à espera) aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra (a captura de Oliver)” (EISENSTEIN, 2002b, p. 196); entretanto, supor que a simples enunciação por um narrador autodiegético de que uma chaleira está apitando equivalha a um primeiro plano soa um tanto exagerado. Se assim fosse, toda descrição corresponderia a um primeiro plano. Da mesma forma, pretender uma montagem *avant la lettre* por meio da correlação entre verso e plano implica, no limite, que toda (ao menos, a maioria) poesia realiza o princípio da montagem.

Os textos de Epstein e Eisenstein, a despeito de fazerem aproximações entre a literatura e o cinema, têm em comum o fato de serem escritos por cineastas que pensavam o cinema, além de não possuírem pretensões acadêmicas. Já Benjamin está interessado muito mais em apontar a crise da dimensão épica do que em buscar equivalências entre o cinema e a literatura. Possivelmente, o primeiro estudo tratando da suposta interferência que a literatura teria sofrido do cinema é *L'âge du roman américain*, de Claude-Edmonde Magny, publicado em 1948. Na edição americana de 1972, a tradutora Eleanor Hochman (apud MAGNY, 1972,

p. x) destaca que “Claude-Edmonde Magny’s pioneering exercise in criticism took another ‘childish’ art form – the movies – and demonstrated how it had inspired a new literary means of expression”. O interessante é que, quando de sua publicação, Magny não tinha como principal objetivo realizar um estudo comparativo entre as duas mídias; tratava-se de desmistificar o lugar-comum da época segundo o qual o romance americano havia influenciado o romance francês. Ela diz: “the imitation, conscious or unconscious, of the techniques of the film, perhaps the common source for the changes that have taken place in both the American and the French novel” (MAGNY, 1972, p. 3). A sua tese é a de que houve uma evolução paralela entre as duas literaturas, que tinham em comum adotado técnicas do cinema.

Vale observar ainda que, na França, também em 1948, Alexandre Astruc publicou, na revista *L’Écran Français*, o artigo “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, texto-chave para o desenvolvimento da *politique des auteurs* nos *Cahiers du cinéma* nos anos 1950. Em vez de propor o desenvolvimento de um específico cinematográfico, como intencionavam as vanguardas dos anos 1920, Astruc ansiava por uma linguagem mais vasta, que ultrapassasse os limites do cinema de então – e o uso das câmeras com bitolas de 16 mm, mais leves e mais baratas, permitiria que se fizesse cinema sem recorrer aos grandes orçamentos dos estúdios. Com isso, haveria filmes menos homogêneos, mais liberdade de criação, semelhante ao que passava com a literatura: o cineasta (*auteur*) escreveria com a câmera da mesma forma que o romancista escreve com a caneta. O cinema tornar-se-ia um modo de escritura, uma “câmera-caneta”: “le cinéma s’arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l’image pour l’image, de l’anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d’écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit” (ASTRUC, 1992, p. 325). Mais do que isso, o cinema seria mais plural, mais autoral: “[d]ès lors il n’est déjà plus permis de parler d’un cinéma. Il ya aura *des* cinémas” (ASTRUC, 1992, p. 325). O que Astruc propõe é que o cinema se torne escritura, se aproxime da literatura.

Já Magny, por outro lado, tenta observar como a literatura se aproxima do cinema, como absorve seu código, suas técnicas. A principal aproximação que Magny faz entre as duas mídias consiste na narratividade: “the most basic relationship between the novel and the film [...]: both are narratives” (MAGNY, 1972, p. 21). Argumento contestável, é claro, pois muitos são os filmes não narrativos; no entanto, a autora faz uma importante contribuição ao dizer que o uso do narrador em um filme é redundante, uma vez que a câmera já cumpre esse papel. Daí é que haveria diferentes focos narrativos em conformidade com o ponto de vista da câmera, isto é, existem filmes em primeira pessoa (autodiegético) e em terceira pessoa

(heterodiegético). O uso do plano subjetivo cria a impressão da primeira pessoa no cinema: os planos iniciais em câmera subjetiva de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), de Rouben Mamoulian, produzem uma cisão entre a vida interior da personagem e o mundo exterior, e *Lady in the lake* (1947), de Robert Montgomery, é todo filmado em planos subjetivos a fim de estabelecer a perspectiva do protagonista. É inegável que a narração autodiegética é mais comum na literatura, mas deve-se destacar que os planos subjetivos do cinema estariam próximos do romance moderno em virtude da focalização externa em detrimento da focalização interna. Explico: na focalização interna, o narrador tem acesso à interioridade da personagem – algo frequente, sobretudo, nos romances psicológicos, sendo impossível de se fazer no cinema, a não ser por meio de uma narração em *off*. Já a focalização externa descreve as ações e as personagens em seus gestos, em seus hábitos, em suas fisionomias, sem, no entanto, realizar qualquer análise de suas motivações e de sua vida interior. O narrador só sabe os pensamentos e sentimentos das personagens quando estes são exteriorizados. No cinema, mesmo nos planos subjetivos, toda focalização é externa: é isso que o romance moderno toma de empréstimo dos filmes. Tendo como *corpus* os romances de Dashiell Hammett, William Faulkner, John Steinbeck, John dos Passos, Magny procura ainda outras equivalências entre técnicas cinematográficas e literárias. Em suas palavras, “[a]lmost all the technical novelties introduced by American writers [...] are borrowed by the novel from the film” (MAGNY, 1972, p. 38-39).

Magny divide as técnicas em dois grupos: o primeiro diz respeito à narração, mais objetiva, próxima da focalização externa; o segundo, aos movimentos de câmera: “[t]o this major technical innovation can be linked secondary cinematic techniques used in the novel, such as fade-ins/fade-outs, superimpositions, and crosscuts, many examples of which can be found in American literature” (MAGNY, 1972, p. 39-40). Pode-se acrescentar ainda a alternância rápida entre planos gerais e primeiros planos, a fim de estabelecer continuidade, e o uso da profundidade de campo. Comentando sobre *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, Magny (1972, p. 73) afirma que “[w]hen in one phrase he enumerates all the conceivable reasons for an act without being able to choose one or another, each of the terms of his enumeration constitutes a shot taken of the object from a certain angle and a certain distance”. Essa mudança de ângulos numa mesma tomada, ou melhor, numa mesma frase é que constituiria o uso da profundidade de campo da literatura. Com efeito, a profundidade de campo no cinema implica ações concomitantes em um único plano.

Além da profundidade de campo, a montagem também contribui para a simultaneidade. Para Magny (1972, p. 29), “the novel also seems, with Dos Passos and Joyce,

to have a parallel ambition: to escape from the linearity with which it was apparently cursed by its material conditions of perception and to strive for the simultaneity of polyphonic music or painting”. A distribuição de planos em primeiros planos, planos médios e planos gerais produz o efeito de continuidade; para Magny (1972), essa alternância está ligada ao afunilamento dos temas localizados, isto é, passando da história macro para o destino individual das personagens. Em outras palavras, “[t]he novel that is no longer centered on an individual, the novel that wants above all to *mean* something, must have recourse to a succession of different kinds of shots” (MAGNY, 1972, p. 73). Há uma relação intrínseca entre a mudança de planos e a intercalação de diferentes focos narrativos; assim, o romance moderno liberta-se cada vez mais do narrador heterodiegético onisciente. Uma consequência direta disso é a eliminação de expedientes romanescos como “enquanto isso” ou “ao mesmo tempo”; isso porque a mudança de foco narrativo se dá de modo imperceptível. Se a mudança de cenas ocorresse abruptamente, seria rompida a ilusão romanesca, e perceberíamos a intervenção do autor. Em vez disso, no lugar de um “corte brusco”, é como se houvesse uma câmera móvel, empregando técnicas como o *travelling* e o *fade-out*, movendo-se lentamente de um ponto de vista a outro.

Magny destaca ainda outra característica do romance moderno que estaria relacionada ao cinema: a objetividade. É talvez o aspecto mais controverso para se pensar nessa relação, uma vez que a objetividade é uma característica mais do roteiro do que propriamente do filme. Se em um filme é preferível *mostrar* a *dizer*, um romance não pode prescindir da linguagem escrita. Pode-se, claro, suprimir as descrições e até mesmo a narração, tal como faz Manuel Puig em *O beijo da mulher aranha*; no entanto, ainda assim, é a partir do que é dito, quer seja pelas personagens, quer seja pelo narrador, que se constitui o discurso literário. A objetividade, então, está relacionada à eliminação do floreio retórico, à preservação apenas do essencial. Segundo Magny (1972, p. 48), “[t]he great lesson that American novel learned from the movies – that the less one says the better, that the most striking artistic effects are those born of juxtaposition of two images, without any commentary”. Ao contrário de um narrador do tipo balzaquiano, que, além de descrever as cenas, tece comentários sobre as personagens, o narrador do romance moderno, afetado pelo cinema, narraria os eventos com a precisão de um roteiro ou de um relatório policial: períodos curtos, menos adjetivação, sugerindo mais do que mostrando, isto é, deve-se dizer muito com pouco. Esse discurso elíptico é consequência da objetividade: “[i]n the novel as in the film, a certain kind of ellipsis thus appears as the direct consequence of the objectivity – voluntary in the writer, obligatory in the filmmaker – that forbids the artist to show the public anything that could not have been seen by a recording

apparatus” (MAGNY, 1972, p. 50-51). Evidentemente, Magny se refere a um certo tipo de cinema, qual seja, o cinema clássico. Nem todo filme tem como característica a objetividade ou a elipticidade. John dos Passos, respondendo a uma enquete do número 185 da revista *Cahiers du cinéma*, corrobora alguns dos argumentos de Magny sobre a sua obra. Diante da pergunta “[p]ensez-vous que le cinéma, ayant repris à son compte l’acquis de la narration romanesque classique, ait influé de ce fait (en en précipitant l’urgence) sur un nécessaire renouvellement du roman?”, dos Passos (1966, p. 89) responde: “Il y a toujours interaction entre les arts”. O escritor não apenas admite a interação entre cinema e literatura como também afirma, ao ser perguntado se reconhece uma “influência” do cinema sobre as técnicas narrativas por ele utilizadas, que “[l]es idées de ‘montage’ – D.W. Griffith – ont certainement influencé mon style narratif dans ‘Manhattan Transfer’. Il est possible aussi que la forme des nouvelles de ‘U.S.A.’ ait été ultérieurement influencée par les conversations que j’ai eues avec Eisenstein” (DOS PASSOS, 1966, p. 89). É claro que nem sempre o autor é aquele mais autorizado a falar sobre a própria obra, mas é interessante notar que, além de dos Passos e de Magny, Arnold Hauser é outro a apontar a presença cinematográfica em seus romances. No capítulo “A era do filme”, de *História social da literatura e da arte*, publicado pela primeira vez em 1951, Hauser analisa o ocaso do romance psicológico e a ascensão do romance moderno, que seria indelevelmente contaminado pela nova mídia. Segundo Hauser (1982, p. 1128), o cinema possibilitou uma nova concepção de tempo, que se assemelha ao tempo conceitualizado por Henri Bergson:

Para este novo conceito de tempo convergem quase todos os fios da textura que formam o material da arte moderna: o abandono do enredo, a eliminação do herói, a renúncia à psicologia, o “método automático de escrever” e, acima de tudo, a montagem técnica e a interpretação de formas temporais e espaciais do filme. O novo conceito de tempo, cujo elemento fundamental é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, em nenhum outro gênero se exprime tão bem como nesta arte de todas a mais jovem, que data do mesmo período que a filosofia do tempo de Bergson.

A simultaneidade implica que o tempo é quase espacial, e o espaço, temporal. Um exemplo da simultaneidade do tempo no cinema pode ser retirado dos filmes de D. W. Griffith, sobretudo nas cenas de perseguição/resgate no final de *The birth of a nation* (1915), em que, devido ao uso da montagem paralela, o espectador tem a impressão de que duas ações espacialmente distantes mas convergentes ocorrem concomitantemente, a despeito da sucessão temporal. Já a simultaneidade no romance moderno é percebida no imbricamento

entre passado e presente nos monólogos interiores, como em *The sound and the fury*, de William Faulkner, que, aliás, coloca a mesma situação vista sob a perspectiva de personagens diferentes, o que, segundo Hauser (1982, p. 1132-1134), é a “qualidade rapsódica que distingue mais do que qualquer outra coisa o romance moderno do antigo [e], ao mesmo tempo, o caráter a que ela deve os seus efeitos mais cinemáticos”. Hauser (1982, p. 134) prossegue:

A descontinuidade do enredo e o desenvolvimento cênico, o súbito aflorar dos pensamentos e dos estados de espírito, a relatividade e a inconsistência dos padrões de tempo são o que nos traz ao espírito, nas obras de Proust e Joyce, Dos Passos e Virginia Woolf os *cuttings*, *dissolves* e interpolações do filme, e é pura mágica do filme o que Proust faz, quando aproxima dois incidentes, que podem distar trinta anos, tanto como se entre eles mediassem apenas duas horas.

No ensaio “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, publicado originalmente em 1952, André Bazin, crítico fundador dos *Cahiers du cinéma*, contesta as hipóteses de Hauser e de Magny: “[é] quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance norte-americano, sofreu influência do cinema” (BAZIN, 2014, p. 120). O argumento fundamental de Bazin, e com o qual esta tese concorda, é que essa suposta contaminação que a literatura sofre do cinema parte de uma má definição do que seja o cinema. Em “Montagem proibida”, publicado originalmente no número 65, de 1956, dos *Cahiers du cinéma*, Bazin volta-se contra Eisenstein e sua concepção de que o específico cinematográfico repousa na montagem. Segundo Bazin (2014, p. 92), “há casos nos quais, longe de constituir a essência do cinema, a montagem é sua negação. A mesma cena, sendo tratada pela montagem ou em plano geral, pode não passar de literatura ruim ou tornar-se cinema de verdade”. Em um filme como *Le ballon rouge* (1956), de Albert Lamorisse, interessa mais os movimentos do objeto dentro do quadro do que o uso da montagem; de fato, a montagem é nesse caso um artifício que nega a realidade, que prolonga virtualmente a imagem. “Cinema de verdade” seria aquele em que se respeita a unidade do espaço, ou seja, respeita a “realidade” sem distorcê-la. Desde “Ontologia da imagem fotográfica”, de 1945, Bazin advogava em favor do realismo da imagem fotográfica e, por extensão, cinematográfica: “[p]ela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (BAZIN, 2014, p. 31). Evidentemente, o homem não intervém apenas pela montagem e pela manipulação posterior do conteúdo, pois o conteúdo mesmo que se dá a ver na imagem é fruto

de uma escolha de enquadramento, de luz e, num filme, da própria organização do quadro, isto é, a *mise en scène*. Em todo caso, o realismo seria para Bazin o que há de mais específico no cinema, uma vez que, assim como a fotografia, é capaz de imprimir em imagens as coisas que se mostram diante da objetiva e, além disso, retém a própria duração do tempo. Não à toa, para ele, o realismo do neorealismo italiano estava muito mais no uso dos planos-sequência em profundidade de campo do que na exploração temática. O uso da profundidade de campo e do plano-sequência permite prescindir da montagem, além de respeitar a continuidade do espaço dramático, da “realidade”. Em suma, ao se analisar o cinema *na* literatura, é preciso ter em mente de que cinema falamos. Voltando a “Por um cinema impuro...”, Bazin (2014, p. 121) afirma que

O que se entende, com efeito, por “cinema” no problema crítico que nos interessa? [...] o crítico literário tem ideias imprudentemente preconcebidas do que é o cinema a partir de uma definição bem superficial de sua realidade. Não é porque a fotografia é sua matéria-prima que a sétima arte está fadada à dialética das aparências e à psicologia do comportamento.

Se a montagem não é necessariamente um procedimento cinematográfico, a dialética das aparências e a psicologia do comportamento tampouco o são. É claro que o cinema criou novos modos de percepção, com o *close-up*, por exemplo, e novas estruturas narrativas, mediante a montagem; no entanto, “na medida em que se confessa as referências cinematográficas, como em Dos Passos, elas são ao mesmo tempo recusáveis: acrescentam-se simplesmente ao repertório de procedimentos com o qual o escritor constrói seu universo particular” (BAZIN, 2014, p. 121). De fato, pouco importa que um escritor afirme empregar técnicas do cinema na composição das personagens ou que, em seus romances, haja referências a filmes: embora a percepção tenha sido modificada em virtude do advento da nova técnica, não significa que se dê uma correspondência mecânica. Sobre Graham Greene, Bazin (2014, p. 121) diz: “perceberemos que a pretensa técnica cinematográfica de Graham Greene [...] é, na realidade, a que o cinema não emprega”. Tomando Magny como adversária teórica, Bazin (2014, p. 122) se refere ao seu livro diretamente:

Na realidade, a época do romance americano não é tanto a do cinema, mas a de uma determinada visão do mundo, visão informada sem dúvida pelas relações do homem com a civilização técnica, mas cuja influência o próprio cinema, fruto dessa civilização, sofreu bem menos do que o romance, apesar dos álibis que o cineasta pode fornecer ao romancista.

Em outras palavras, o cinema seria apenas uma das técnicas da chamada “civilização técnica”, não gozando de estatuto privilegiado: sua influência sobre o romance moderno é a

mesma do telefone, do carro, do rádio, da fotografia etc. Essas tecnologias contaminam a literatura não apenas por se tornarem elementos presentes na diegese – quer seja na mera descrição, quer seja como tema –, mas também porque criaram toda uma nova forma de percepção no mundo moderno. De todo modo, admitindo essa suposta “influência”, é necessário levar em consideração de que cinema falamos: supõe-se a “referência a uma imagem virtual que só existe atrás da lente do crítico e em relação a seu ponto de vista. Seria a influência de um cinema que não existe, do cinema ideal que o romancista faria... se fosse cineasta; de uma arte imaginária pela qual ainda esperamos” (BAZIN, 2014, p. 122). Ou seja, de acordo com Bazin, Magny incorreria nos mesmos equívocos de Woolf, Holtby, Epstein, Seldes e Eisenstein, pois aquilo que entendem por cinema não encontra uma correspondência factual. O cinema que pretendem estar influenciando sobre a literatura é um cinema que não existe.

Todavia, em que pese a influência de Bazin sobre a cinefilia francesa do pós-guerra, a sua contestação sobre a “literatura cinematográfica” não encontrou recepção imediata no meio acadêmico, ainda mais porque, no final dos anos 1950, os pesquisadores de literatura estavam sob os influxos do *nouveau roman* francês, cujos principais expoentes, Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, transitavam entre a literatura e o cinema. Em 1958, Colette Audry publica, em *La revue des lettres modernes*, o ensaio “La caméra d’Alain Robbe-Grillet”; no mesmo ano e na mesma revista, Georges-Albert Astruc publica “Cinéma et roman”; em 1961, Bruce Morrissette publica, na revista *Symposium*, o ensaio “Roman et cinéma: le cas de Robbe-Grillet” e, em 1963, o livro *Les romans de Robbe-Grillet*. Desde o final dos anos 1960, são publicados cada vez mais estudos sobre o cinema na literatura, sobretudo nos Estados Unidos: *Man and the movies* (1967), organizado por W. R. Robinson, *Literature and Film* (1969), de Robert D. Richardson, *The celluloid literature* (1971), de William Jinks, *The cinematic imagination: writers and the motion pictures* (1972), de Edward Murray, *The screenplay as literature* (1973), de Douglas G. Winston, *The novel and the cinema* (1975), de Geoffrey A. Wagner, *Film and/as literature* (1976), de John Harrington, e *Film and Literature: the dynamics of exchange*, de Keith Cohen, além da edição americana do livro de Magny, publicada em 1972, são alguns exemplos. Com o desenvolvimento dos *Film studies* nas universidades e o surgimento de periódicos especializados, como o *Literature/Film Quarterly*, criado em 1973, voltado exclusivamente às interações entre literatura e cinema, o número de estudos aumentou exponencialmente. Sara Martin, no artigo “Literature and film: a bibliography”, publicado em 1999, lista um total de 42 livros que tratam das relações mútuas entre as duas mídias, desde o clássico *Novels into film* (1957), de George Bluestone, a *The*

nickel was for the movies: film in the novel from Pirandello to Puig (1995), de Gavriel Moses. Entrando no cômputo coletâneas de ensaios, o número salta para 60 títulos. Isso sem considerar ensaios esparsos ou números especiais de revistas sobre literatura ou cinema. É importante frisar que o artigo de Martin data de 20 anos atrás. Mais recentemente, Claudia Murcia publica *Nouveau roman, nouveau cinéma* (1999); Sergio Wolf, *Cine/Literatura: ritos de pasaje* (2001); Steven Bernas, *L'écrivain au cinéma* (2005); Laura Marcus, *The tenth muse* (2007); David Seed, *Cinematic Fictions* (2009); Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma: les affinités électives* (2012); Pavle Levi, *Cinema by other means* (2012); e Gautum Kundu publica sua tese, defendida em 1987, com o título *Fitzgerald and the influence of film: the language of cinema in the novels* (2008). Destacam-se ainda *O cinema da poesia* (2012), de Rosa Maria Martelo, e as coletâneas *Imaginary films in literature* (2015), organizada por Stefano Ercolino et al., *A escrita do cinema: ensaios* (2015), organizada por Clara Rowland³⁶ e José Bértolo, e *Falso movimento: escritos sobre escrita e cinema* (2016), organizada por Clara Rowland e Tom Conley. Essa lista não se pretende exaustiva e, embora tais livros sejam exemplares nos estudos sobre o cinema na literatura, tratando desde o romance americano do entre-guerras e o *nouveau roman* até a literatura contemporânea, o fato é que, a despeito das diferenças metodológicas – semiótica, intermedialidade, pós-estruturalismo, entre outras –, as análises frequentemente coincidem com o tipo de abordagem empreendido por Magny e Eisenstein. Dito de outro modo, apesar dos avanços, resvalam numa concepção problemática de cinema, já questionada por Bazin. Não que Bazin seja a palavra final acerca do cinema, tanto que, mais adiante, tratarei dos diferentes conceitos de cinema tentando demonstrar a falibilidade das amarras conceituais; entretanto, nos estudos supracitados, não obstante algumas variações e *insights* interessantes, recai-se frequentemente em categorias rígidas sobre uma suposta natureza do cinema e em uma correspondência mecânica entre as técnicas empregadas: por exemplo, o cinema seria necessariamente narrativo, a montagem equivaleria a uma parataxe textual, todo filme valer-se-ia da montagem etc.

De qualquer forma, cumpre mencionar também o estado da arte, no Brasil, dos estudos sobre o cinema na literatura. Assim como nos estudos literários pelo mundo, é difícil rastrear qual seja o primeiro texto crítico a abordar essa interação no Brasil; e, de fato, é tarefa infrutífera. Merece destaque o texto pioneiro de Haroldo de Campos, “Miramar na mira”, estudo introdutório à segunda edição de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, publicada em 1964. Não se trata de um ensaio exaustivo sobre o cinema na

³⁶ Sobre a materialidade da escrita, resenhei o livro *A escrita do cinema: ensaios*, para o volume 5, número 1 da revista *MATLIT*. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/4153>>.

literatura, nem mesmo de um estudo sobre supostas influências cinematográficas na obra oswaldiana; no entanto, Campos pretende que a escrita de *Miramar* seja uma prosa cinematográfica:

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana (CAMPOS, 2004, p. 29-30).

Duas coisas chamam a atenção: a asserção de que a mídia cinema envolve necessariamente a montagem de fragmentos, e a relativização sobre a que tipo de cinema se refere. Por mais que seja própria do cinema a ideia de fragmento – ao menos de um cinema analógico, em que as imagens eram impressas em película, compondo os fotogramas –, é válido observar que nem todo filme envolve necessariamente técnicas de montagem: não apenas porque há inúmeros filmes rodados em planos-sequência, dispensando a montagem, como o recente caso de *Arca russa* (2002), de Aleksandr Sokurov, mas também porque no chamado primeiro cinema (1895-1908) a montagem era algo ainda incipiente, em vias de se desenvolver. Evidentemente, eram filmes de extensão menor, muitos dos quais não ultrapassavam um minuto de duração; porém, juntar fragmentos de película de tomadas diferentes a fim de compor um todo homogêneo, o que, *grosso modo*, caracteriza a montagem, não constitui forçosamente a suposta especificidade fílmica; e a própria história do cinema corrobora isso. Com efeito, quando se fala de uma estrutura composta pela junção de planos díspares, cortando-se e confrontando-se, o nome que vem é o de Sergei Eisenstein, sobretudo em virtude da montagem dialética. Mas há alguns problemas em tal aproximação: primeiramente, embora publicado no Brasil em 1924, *Miramar* já havia sido concluído em 1923, conforme Campos recorda no ensaio. Com exceção de um curta-metragem lançado em 1923, *O diário de Glumov*, o primeiro filme de longa-metragem de Eisenstein é *A greve*, lançado apenas em abril de 1925. Além disso, as exhibições de seus primeiros filmes no Brasil datam de 1931. Obviamente, Oswald poderia ter tido contato com a obra eisensteiniana antes de 1931, em razão de suas viagens à Europa; porém, Eisenstein, antes de 1924, não era ainda um cineasta influente e reconhecido. Campos (2004, p. 30) inclusive argumenta que Eisenstein “quis filmar o *Ulysses*, que lhe parecia feito sob medida para a aplicação de sua

teoria da montagem, concebida como uma sucessão de imagens fragmentadas ordenadas, de cuja sequência ou colisão emergiria uma nova imagem maior do que as imagens separadas ou diferentes delas”. Harry Levin, em estudo referido por Campos, sugere que o romance de James Joyce possui mais afinidades com o cinema do que com outros romances, uma vez o seu método de composição é a montagem. E, em “Miramar na mira”, *Ulysses* é a obra mais frequentemente citada como “influência” estética sobre o romance de Oswald. Assim, se existe de fato uma interferência do cinema na obra oswaldiana, certamente não é o cinema de Eisenstein. Em virtude desse anacronismo, a aproximação é no mínimo arbitrária, embora perpetuada nos estudos comparatistas brasileiros. Pode-se alegar, é claro, um *zeitgeist* em que, em diversas partes do mundo, nas mais variadas produções artísticas, haveria a confluência entre a prosa oswaldiana e a montagem eisensteiniana, mas a hipótese mais provável é que o cinema norte-americano tenha sido fonte dessa convergência. Isso, evidentemente, no caso de se admitir que as características arroladas por Campos em relação a *Miramar* correspondam ao cinema – o que já é discutível.

Em 1987, Flora Süssekind publicou *Cinematógrafo de letras*, livro pioneiro nos estudos das materialidades da comunicação no Brasil. No tocante à relação da literatura com o cinema, Süssekind debruça-se sobre a obra de João de Rio, autor cuja atividade de cronista guardaria aproximações com a de cineastas: “[c]inematógrafo no crânio: com isso João do Rio parece representar o triunfo de uma percepção distraída e fragmentária por parte de leitores e espectadores” (SÜSSEKIND, 1987, p. 45). Para Süssekind, diante da novidade que representava o cinema, os escritores do período buscavam imitar os meios de expressão, isto é, intentavam “uma literatura que operasse *como* os modernos aparelhos de produção e reprodução de imagens técnicas” (SÜSSEKIND, 1987, p. 47). Todavia, nem sempre essa imitação lograva resultados satisfatórios, o que se deve, de acordo com Süssekind (1987, p. 48), ao fato de hesitarem diante do novo horizonte técnico, não permitindo “estabelecer em geral ligações mais perigosas”. Tais ligações perigosas, que inclusive dão nome a este subcapítulo, seriam para Süssekind a condição necessária para que a literatura absorvesse e se deixasse transformar pela nova técnica, indo além da mera imitação. Não obstante, a autora recua dessa proposição ao afirmar que, no modernismo, os autores se arriscavam mais em sua aproximação do cinema:

Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista. A ficção brasileira só “perdeu a sintaxe do coração e as calças” (como se lê, a certa altura, no *Serafim Ponte Grande*) em textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); o próprio *Serafim*,

de Oswald de Andrade; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; e *Pathé Baby*, de Alcântara Machado. Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa de cinema, e pouco preocupada em *parecer* com as fitas, em *falar* de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa (SÜSSEKIND, 1987, p. 48).

Há dois problemas no projeto empreendido por Sússekind no que diz respeito à concepção de cinema que contaminou o modernismo e o “pré-modernismo” de João do Rio. Primeiramente, para a autora, “[n]ão parece possível ainda a João do Rio reelaborar criticamente esse influxo técnico” (SÜSSEKIND, 1987, p. 47). Em outras palavras, João do Rio, em virtude do contato incipiente com a nova técnica, não seria capaz de aborver os influxos aos quais estava submetido, cabendo apenas aos modernistas da primeira geração conceber uma “literatura-de-corte”. No artigo “João do Rio e o *Cinematographo*: primeira modernidade literária e primeiro cinema”, Adalberto Müller (2013, p. 191-192) alega a necessidade de um revisionismo histórico frente à crítica de Sússekind:

Flora Sússekind acredita que João do Rio teria ficado no limiar das transformações provocadas pelo advento do cinema. No entanto, sua concepção precisa ser revista a partir do momento em que se considera que há um outro cinema que não é ainda “modernista”, mas já é “bem moderno”. A releitura do *Cinematographo* deve acompanhar necessariamente uma releitura do conceito de cinema que está em questão quando se fala de cinema nas letras. Ao que tudo indica, ao privilegiar corte e montagem, Flora Sússekind parece desconhecer ou desconsiderar os estudos de Tom Gunning e André Gaudreault sobre o que se chamava “cinema primitivo”. [...] Nem atrasado, nem deficiente, o cinema desse período fazia parte do que se chamava “espetáculo de atrações”, que tinha regras de produção e de exibição muito diversas daquilo que entendemos normalmente por cinema. Em primeiro lugar, a noção de “corte e montagem” – que para muitos é a única forma de cinema, o cinema das origens apresentava uma sucessão de pequenos filmes organizados segundo padrões bastante variáveis (às vezes, o próprio projecionista definia a ordem dos filmes), que eram apresentados dentro de um contexto de espetáculo muito diverso do cinema atual. Era um cinema que privilegiava as “vistas” (quase fotografias animadas) em câmera fixa, sem cortes.

A crítica de Müller é, embora elegante, destruidora: ao dar primazia às práticas híbridas de Mário e Oswald de Andrade, em detrimento das de João do Rio, sob a justificativa de que o cronista não teria reelaborado em matéria literária a montagem, por exemplo, Sússekind cometeria um anacronismo na própria concepção de cinema. Com efeito, seria impossível a João do Rio invocar os cortes e a montagem cinematográficos na literatura se as

crônicas de *Cinematographo* (1909) datam de um período anterior à introdução dessas técnicas no repertório de cineastas do chamado primeiro cinema. Contudo, cumpre ressaltar que, a despeito do juízo valorativo da autora em relação ao cronista carioca, Sússekind, ao tratar do modernismo em oposição ao pré-modernismo, não parece “desconhecer ou desconsiderar” os estudos sobre o cinema primitivo, tanto que diz: “em sintonia com uma concepção também diversa de cinema” (SÜSSEKIND, 1987, p. 48). Ou seja, ela admite que se trata de outra concepção de cinema, por mais que cometa um deslize ao esperar cortes e montagens do cinema primitivo. O segundo problema do projeto de Sússekind, que, aliás, parece também escapar a Müller, é de outra natureza: ao afirmar que em *Serafim Ponte Grande*, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Pathé Baby*, haveria uma “literatura-de-corte”, uma vez que a literatura modernista “apropria e redefine, via escrita” o que do cinema lhe interessa, Sússekind recai em uma correspondência mimética entre as duas mídias. Além disso, dizer que essa literatura apropria-se apenas daquilo que lhe interessa dá a entender que tal processo de contaminação acontece de maneira consciente, como se fosse possível descartar influências indesejáveis. Mais: subsiste a falsa ideia de que mudanças abruptas de foco narrativo e lacunas entre parágrafos seriam, por exemplo, equivalentes a cortes e demais técnicas de montagem. Não se trata apenas, como pretende Müller, de um anacronismo acerca de concepções diversas de cinema; trata-se, acima de tudo, da compreensão sobre tudo quanto envolve o cinema, para além do filme que é exibido na sala de cinema, isto é, as materialidades do cinema como um todo. Isto é, como se dá a passagem do cinema para a literatura, ou melhor, de uma mídia para outra. E isso já foi longamente discutido no primeiro capítulo desta tese.

Em que pesem minhas ponderações a respeito do livro de Sússekind, não se pode ignorar a influência que suas hipóteses exerceram sobre os estudos comparativos tratando dos influxos do cinema sobre a literatura, sobretudo no tocante a pesquisas sobre o modernismo brasileiro. Somente sobre *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, há dois estudos de referência: *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Amar, verbo intransitivo*, tese de doutorado defendida em 1996 por José Manuel dos Santos Cunha e publicada como livro em 2011, e *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, de José Carlos Avellar, publicado em 2007. Um trecho de *O chão da palavra* (SCOREL apud AVELLAR, 2007, p. 76-77) ilustra isso:

Mário de Andrade faz do seu narrador uma testemunha dos fatos narrados. Mas não uma testemunha de corpo presente, nem um narrador que recupera

os acontecimentos de memória. Os fatos são primeiro reconstruídos pelo autor, depois capturados pela máquina cinematográfica do seu subconsciente e, finalmente, projetados no écran das folhas brancas. O narrador assiste, então, à projeção desses fatos e relata o que viu na terceira pessoa. Este narrador de *Amar*, verbo *intransitivo* está, portanto, numa posição semelhante à de um espectador de cinema, mas um tipo privilegiado de espectador, capaz de controlar o fluxo de imagens que estão sendo projetadas. Ele pode interromper a projeção a qualquer momento para comentar, agora na primeira pessoa, o que está sendo narrado, ou dirigir-se diretamente ao leitor, duvidar dos próprios fatos, contradizer-se e lançar longas digressões. A história se desenrola como um filme aos olhos do narrador.

Ainda sobre o modernismo, vale destacar o ensaio “De superfícies e imagens: um caso entre o cinema e a literatura”, de Renato Cordeiro Gomes, que analisa *Pathé Baby*, de Alcântara Machado, bem como a tese de doutorado de Claudia Rio Doce sobre Aníbal Machado, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros: cinema e modernismo”, defendida em 2002. Em levantamento no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES³⁷, considerando apenas as teses de doutorado defendidas na área de Letras, entre 1987 e 2012, são 364 trabalhos que tratam, direta ou indiretamente, das relações entre cinema e modernismo.

Além dos modernistas, alguns autores brasileiros contemporâneos tornaram-se nomes frequentes nos estudos sobre cinema na literatura: Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Valêncio Xavier e Marçal Aquino. Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Flora Süssekind (1993, p. 242) afirma, a propósito do conto “Marilyn no inferno”, da coletânea *O cego e a dançarina* (1980), que o texto “[m]une-se de um ritmo acelerado, mimetiza movimentos de câmera, utiliza-se de comparações cinematográficas. O texto de Noll dialoga abertamente com a imagem e o ritmo do cinema”. Therezinha Barbieri, em *Ficção impura*, diz acerca de *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll:

Arregalado sobre a consciência alienada de tudo, nessa excursão entremeadada de banalidades e alucinações, destaca-se a agudeza de um olhar que o persegue como o olho de uma câmera empenhada em registrar, microscopicamente, seus mínimos movimentos. Por trás da câmera, posta-se um narrador-montador ocupado em escolher planos, recuperar instantâneos e colar fragmentos. [...] Ousando o cruzamento semiótico, parece vir a propósito a aproximação de procedimentos narrativos de Noll com a maneira cinematográfica de narrar de Wim Wenders (BARBIERI, 2003, p. 58-59).

Já a propósito de Rubem Fonseca, Barbieri (2003, p. 65; 66-67) afirma que

³⁷ Levantamento realizado no dia 07 ago de 2018 no site: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>>.

No repertório de inovações da linguagem literária, resultantes de seu contato com o cinema, não há dúvida de que o nome de Rubem Fonseca é dos mais representativos, não só por se tratar de um escritor ligado à produção de filmes, fornecedor de argumentos e preparador de roteiros, mas sobretudo porque, em seus contos e romances, adota com sucesso invenções da sintaxe cinematográfica. [...] Essa intimidade com a linguagem da sétima arte levou-o a empregar, em seu romance *O selvagem da ópera* (1994), a forma de um script destinado à filmagem.

Desde os primeiros contos, *Os prisioneiros* (1963), técnicas de narrar marcadamente rubemfonsequianas denunciam essa obsessão que consiste não só na aclimação ao meio literário de imagens visuais enquadradas a partir de ângulos escolhidos em vista de determinado efeito, expostas à magia da luz atmosférica ou ressaltadas numa angulação de choque, mas também no frequente uso do corte e da montagem. [...] A afinidade com o cinema fica ainda mais evidente no conto-título de *Lúcia McCartney* (1970), onde trechos de diálogos ocasionais, de conversas telefônicas, de cartas íntimas, flashes de encontros e desencontros etc. ocupam o espaço narrativo como alternativas literárias ao procedimento fílmico de corte e montagem.

No mesmo diapasão de Sússekind e Barbieri, em “A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo”, Tânia Pellegrini (1994, p. 56), comentando sobre a prosa de ficção da década de 1980, principalmente a obra de Noll, Valêncio Xavier e Rubem Fonseca, assevera que, naquela década, recorria-se “à incorporação explícita das linguagens do cinema e da TV: o texto passa a ‘representar’ filmes [...]. Temos, então, ações que se sucedem rapidamente, enumeração sequente de substantivos, adjetivos essenciais, dando a ideia de movimento contínuo”. Mais recentemente, Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 32), em *Ficção brasileira contemporânea*, dialogando com a análise de Sússekind acerca de *O cego e a dançarina*, afirma que “uma nova perspectiva visual é aberta na narrativa por meio do uso de técnicas do cinema – *flash*, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado –, que aceleram o narrador em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas”. Isso se deve, conforme sustenta, à interação da literatura com outros meios de comunicação, sobretudo a fotografia, o cinema e o vídeo. Esse caráter intermediário da literatura brasileira da década de 1980 se faz perceber também na década de 1990, período no qual, segundo Schøllhammer (2009, p. 38), há “a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patricia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi”. Não é intenção desta tese analisar caso a caso a obra literária dos autores supracitados, tampouco me deter numa crítica da crítica, isto é, apresentar individualmente as limitações de cada análise com vistas a repará-las, mas sim verificar aquilo que é mais frequente a partir de um conjunto não exaustivo de textos exemplares sobre o problema aqui

abordado. Assim, uma constante observada na leitura desses críticos é a noção de que o cinema caracteriza-se pelo ritmo acelerado, pelos movimentos de câmera frequentes, pelos cortes e elipses, além dos substantivos enumerados e *adjetivos essenciais* [!].

Um texto-síntese dos estudos acerca da presença do cinema na literatura é o ensaio “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações” (2003), de Tânia Pellegrini. A autora não realiza análises específicas sobre autores e obras, mas intenciona uma articulação entre os instrumentos da teoria literária e expedientes que seriam próprios do cinema, a partir de elementos como tempo, descrição, espaço e foco narrativo. A premissa de que parte Pellegrini é a de que a invenção da fotografia e do cinema, ao alterar a nossa própria percepção do mundo, operou transformações inclusive no texto literário, no que diz respeito às estruturas básicas da narrativa.

Quanto ao tempo, Pellegrini ecoa as ideias de Hauser, sobretudo na relação entre o romance moderno e o conceito bergsoniano de *durée*: “as relações temporais adquirem um caráter espacial, na medida em que perdem sua perene continuidade e sua direção irreversível: o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade” (PELLEGRINI, 2003, p. 21-22). Faz referência tanto à simultaneidade, tributária da montagem paralela, quanto ao *flashback*, embora a literatura, desde a *Odisseia*, de Homero, se valesse de recurso análogo: a analepse. O interessante, porém, é o vínculo que a autora estabelece entre tempo e descrição, uma vez que, segundo ela, ao buscar mimetizar a imagem em movimento em vez da imagem fixa da pintura, a qual o registro realista imitava pela prolixidade descritiva, a narrativa literária teria conseguido desenvolver uma descrição mais concisa, limitando-se apenas ao essencial: “a narrativa moderna dispersa fragmentos descritivos, maiores ou menores, em meio à ação, quase que eliminando esses hiatos de aparente imobilidade” (PELLEGRINI, 2003, p. 26). Haveria, assim, uma oposição entre narração e descrição, como se a primeira estivesse relacionada necessariamente à ação, enquanto a segunda se circunscrevesse ao imobilismo, tal qual um quadro estático. Evidentemente, o cinema a que Pellegrini se refere não é o cinema moderno, da imagem-tempo, cujos principais expoentes, na exploração dos tempos mortos, são Michelangelo Antonioni e Wim Wenders: sub-repticiamente, ela fala do cinema da ação, da imagem-movimento, enfim, do cinema clássico. Contudo, relacionar o tempo à descrição permite que Pellegrini inscreva os cortes e a montagem tanto nas elipses narrativas como também na subversão do tempo cronológico, obtida pela descontinuidade. Em suas palavras, “a narrativa moderna busca no cinema a impressão de movimento e descontinuidade, justamente para romper com essa convenção [verossimilhança]” (PELLEGRINI, 2003, p. 25). O cinema

oscilaria entre o movimento e a descontinuidade porque, embora se constitua pela sucessão de 24 fotogramas por segundo, as imagens variam conforme os diferentes planos (isto é, a montagem) que apresentam diferentes espaços. Para Pellegrini (2003, p. 25), na narrativa contemporânea, a exemplo do cinema, “[a] frequência, o ritmo, a ordem e a razão das mudanças espaciais garantem a unidade, o movimento e a veracidade do narrado”. Não se trata mais, como no romance realista, do espaço se organizando em torno de um sujeito que o percebe; antes, “o espaço é construído e desconstruído ao mesmo tempo”, em virtude da “introdução de espaços estranhos no território familiar [...], até a justaposição de espaços geograficamente não contíguos” (PELLEGRINI, 2003, p. 25). Tal justaposição diz respeito justamente à montagem paralela, o que, pela impressão de simultaneidade, torna o espaço integrado ao tempo. Porém, além do tempo, o espaço associa-se também “às personagens e ao narrador, com seus pontos de vista, seu olhar, sua ‘câmera’, que enfoca e recorta a realidade” (PELLEGRINI, 2003, p. 25). De certa forma, se nas narrativas realistas o espaço (o mundo) precedia o sujeito; nas narrativas contemporâneas, é o sujeito que cria, ou melhor, desvela o espaço mediante seu olhar. Pellegrini (2003, p. 26) continua:

o meio usado para dar vida ao espaço é a descrição, que pode, pela sucessão discursiva, representar objetos simultâneos e justapostos. É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar a “panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no seu meio” [...], além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evolver do tempo.

Ainda que a contragosto, Pellegrini (2003, p. 27) sustenta que, em um filme, a focalização é neutra (lente da objetiva), e isso seria igualmente transposto para a literatura: “[a] imagem filmada, assim, estaria liberta de sentimentos e emoções e apresentaria uma perspectiva mais objetiva que a da palavra, pois capturaria aspectos insuspeitos do movimento e da paisagem, ‘invisíveis a olho nu’”. Em virtude dessa suposta objetividade, haveria uma imediatez da imagem, isto é, as coisas devem ser vistas, e não imaginadas: “uma corrente de ‘imagens visuais’ que flui, englobando tempos e espaços diversos. Com o intercâmbio e a interpenetração dialética daquilo que se *vê* e daquilo que se *diz*, cria-se algo novo na literatura” (PELLEGRINI, 2003, p. 28). Esse algo novo envolveria tanto técnicas de representação – monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade e apagamento do narrador – quanto a simplificação da linguagem, que se despe de seus “acessórios qualificadores (figuras, advérbios, adjetivos etc.)

para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída” (PELLEGRINI, 2003, p. 28-29). Para a autora, há uma equivalência entre esse despojamento da linguagem com uma sequência de tomadas (*takes*) em série: “a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes, takes, shots*; trata-se de um *estilo imagético*, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva” (PELLEGRINI, 2003, p. 29).

Pois bem, entre as características elencadas desse “algo novo na literatura” que surge em razão da convergência com o cinema, é necessário fazer algumas reparações. Primeiramente, o monólogo interior e o fluxo de consciência não são técnicas tributárias do cinema; *a contrario*, para Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1983, p. 312-313), o aprofundamento psicológico das personagens decorrente da desvalorização da diegese, nos romances impressionistas de James Joyce e Virginia Woolf, seria uma reação contra o “cinema mudo”: “[o] cinema, na verdade, podia traduzir um enredo movimentado e rico de peripécias, mas não conseguia apreender a vida secreta e profunda das consciências”. Isso fica mais evidente quando se pensa em expedientes mais “literários” como a narração em *off* e o *voice-over* a fim de apresentar a vida interior das personagens no cinema. Trata-se mais de uma reação do que uma consequência. E mesmo o fluxo de consciência, entendido como um discurso desarticulado e caótico, anterior a uma organização lógica e sintática, não corresponde à sucessão imagética do cinema, porquanto, assim como no monólogo interior, diz respeito à vida interior das personagens: algo que ao cinema é em tese vedado. Mais problemática, porém, é a concepção de que a simplificação da linguagem, em favor de uma suposta objetividade, seria algo próprio do cinema. Além da eliminação de acessórios qualificadores, Pellegrini afirma, em outro ensaio supracitado, que a “enumeração sequente de substantivos” e o uso de “adjetivos essenciais” referir-se-iam à ideia de movimento contínuo, *ergo*, cinema. Alguns mal-entendidos precisam ser desfeitos: primeiramente, a escrita concisa e enxuta é característica do roteiro, e não do filme. Em *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*, Robert McKee (1997, p. 394-395) faz uma comparação entre o ofício do roteirista e o do escritor:

Pity the poor screenwriter, for he cannot be a poet. He cannot use metaphor and simile, assonance and alliteration, rhythm and rhyme, synecdoche and metonymy, hyperbole and meiosis, the grand tropes. Instead, his work must contain all the substance of literature but not be literary. A literary work is finished and complete within itself. A screenplay waits for the camera. [...] The first step is to recognize exactly what it is we describe – the sensation of

looking at the screen. Ninety percent of all verbal expression has no film equivalent.

O roteiro existe, portanto, em função de um filme a ser realizado *a posteriori*; daí a sua extrema concisão, a ausência de detalhes, as poucas descrições e a eliminação dos floreios linguísticos: afinal, a história completar-se-á na tela na forma de imagens. As características que Pellegrini atribui ao cinema são, na verdade, próprias do roteiro. O roteiro de um filme não é o filme. É inegável que um plano, por mais rápido que se apresente numa sequência, traz consigo um conjunto de detalhes que poderia ser longamente descrito em um exercício eufrástico, a despeito da mobilidade e da rapidez – até porque nem todo filme é uma sucessão frenética de imagens. A objetividade da linguagem escrita não deve ser confundida com a pretensa objetividade técnica da mídia cinematográfica.

Em síntese, os textos críticos arrolados neste subcapítulo, os quais compõem fatia representativa do estado da arte sobre o cinema na literatura – apesar de representarem uma tentativa de aproximação analítica de obras literárias híbridas, no limiar entre a literatura e o cinema –, partem, frequentemente, de uma concepção rígida ou anacrônica daquilo que seja o cinema. Assim, em que pese os esforços às vezes pioneiros de críticos, teóricos, cineastas e pesquisadores de literatura, observa-se que poucos foram os avanços no sentido de uma abordagem que ultrapasse a mera equivalência entre técnicas e expedientes de cada mídia. Isso porque, além da incompreensão de que o cinema envolve muito mais do que planos, *takes*, montagem e enquadramentos, desconsidera-se a materialidade das mídias, uma materialidade que, como demonstrado no capítulo 1, é relacional. Não é a literatura que hesita em estabelecer “ligações mais perigosas” com o cinema, como sustenta Süsskind, mas o próprio campo dos estudos literários. Mas, para entender a literatura-cinema, é preciso antes buscar entender o cinema.

2. 2. *Le cinéma est mort, vive le cinéma!*

O que é o cinema? Tal pergunta coloca-nos uma armadilha, uma vez que supõe, mais do que uma resposta a ela, a pressuposição de que o cinema possui uma propriedade singular, uma quididade (*to ti esti*), uma essência imutável. Assim, não basta responder à questão com “o cinema é...”, pois necessariamente a resposta acarreta tudo quanto o cinema também não é, a saber: o cinema *não é* música, o cinema *não é* pintura, o cinema *não é* literatura, e assim por diante. Isso significa delimitar e traçar fronteiras precisas, a fim de se evitar extrapolações – o que se torna ainda mais problemático, tendo em vista que o cinema talvez seja a mais intermediária das mídias ou, para me valer das hipóteses que defendo nesta tese, a mídia que mais atualiza relações. Todavia, a pertinência da questão se deve ao fato de que a grande maioria dos estudos acerca das interações entre cinema e literatura, quer seja por meio da semiótica, quer seja por meio da intermedialidade, trata esses dois objetos a partir de uma suposta especificidade, com vistas a compreender o que se perde e o que se preserva na passagem de um a outro – ou seja, como a literariedade se manifesta no filme, e como o cinemático se manifesta na literatura. O insucesso das análises comparativas entre cinema e literatura consiste em desconsiderar que, embora a questão sobre o cinema seja sempre a mesma, as respostas são múltiplas e contraditórias. Um caminho para responder à questão talvez seja recorrer à etimologia: cinema vem da palavra grega κίνημα (*kinēma*), que significa movimento. É dessa raiz que advêm o cinematógrafo dos Irmãos Lumière e o cinetoscópio de Thomas Edison. O cinematógrafo permite registrar serialmente instantâneos (fotogramas), criando a ilusão de movimento na projeção. Entre os anglo-saxões, é costume chamar o filme (*film*) também de *movie*, *motion picture* e *moving picture*; afinal, tratar-se-ia de imagens em movimento. O cinema diz respeito, portanto, ao movimento, ou melhor, à ilusão de imagens em movimento. Essa definição auxilia-nos na compreensão de duas teses essencialistas sobre a natureza do cinema: a montagem e a fotogenia. Com efeito, subjaz a essas duas supostas essências a própria técnica que as possibilita.

No caso da montagem, dá-se primazia ao fato de que cada segundo de imagem projetada corresponde a 24 fotogramas (antes eram 18): imagens fixas que criam a impressão de movimento. Para Peter Bürger (1993, p. 122), “[a] montagem de imagens é a *técnica operatória* básica do cinema”; é a determinação da própria mídia, uma vez que, mesmo em um filme todo rodado em plano-sequência, trata-se de um encadeamento de imagens isoladas, os fotogramas. Posição semelhante é a de Walter Benjamin, que, no célebre ensaio “A obra de

arte da era de sua reprodutibilidade técnica”, afirma ser a reprodutibilidade técnica a própria condição de possibilidade do cinema, isto é, a fragmentação e a perda de organicidade são próprias dessa mídia. Embora se refira ao processo de produção do cinema clássico, Benjamin (1994a, p. 175) assinala que “[o] filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha”. Mais adiante, tratarei das implicações disso para os defensores da montagem como específico cinematográfico, mas, por ora, retorno à questão da fotogenia e sua ligação “essencial” com o próprio cinema. Em “L’essence du cinéma: l’idée visuelle”³⁸, a cineasta francesa Germaine Dulac (1978, p. 36) diz que “the external goal of cinema is to reproduce visually a movement in its total period”. Isso é reiterado em “Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale”³⁹, uma vez que, segundo Dulac (1988, p. 389), o cinema é “a mechanical invention created to capture life's true continuous movement”. Louis Delluc, que teria cunhado o termo *photogénie*, busca, por sua vez, aproximações com a fotografia, porém, levando em consideração as diferenças entre essas mídias, pois o cinema possui ritmo. A fotogenia está diretamente relacionada à ideia de movimento. Jean Epstein, que dedicou diversos ensaios à fotogenia, afirma, em “Photogénie de l’impodérable”, publicado originalmente em 1935, que “[t]elle est aussi la clairvoyance du cinématographe qui représente le monde dans sa mobilité générale et continue. Fidèle à l’étymologie de son nom, où notre oeil ne voit que repos, lui, il découvre des mouvements” (1974, p. 250). Em suma, há duas visões contrastantes sobre o significado do tempo no cinema: de um lado, no da montagem, o tempo é descontínuo, intervalar, composto de formas imóveis ou, para dizer com Bergson (2010, p. 329), “a forma é apenas uma fotografia tirada durante uma transição”; de outro, no da fotogenia, o tempo é contínuo, fluido, puro movimento, puro devir, isto é, o tempo da duração. Interessantemente, Bergson chama a concepção vulgar de tempo, em que o móvel é pensado a partir do imóvel, de cinematográfico. Mas Deleuze (2005) faz um reparo em tal formulação ao falar sobre dois regimes de imagens no cinema: imagem-movimento e imagem-tempo. Para Deleuze, o cinema moderno, da imagem-tempo, é um cinema cujo tempo é o da duração, pois não há descontinuidade temporal. Aliás, se pensarmos no vídeo ou no cinema digital, em que as imagens não são mais impressas em celuloide e dispostas em 24

³⁸ A despeito de esse texto ter sido originalmente publicado em francês, em *Cahiers du mois*, em 1925, valho-me da tradução em língua inglesa de Robert Lamberton, da coletânea *The avant-garde film: a reader of theory and criticism*, organizada por P. Adams Sitney, de 1978.

³⁹ Valho-me, aqui, da tradução americana desse texto, “Aesthetics, Obstacles, Integral *Cinégraphie*”, presente na coletânea *French film theory and criticism* (1988), organizada por Richard Abel.

fotogramas por segundo, a descontinuidade do tempo torna-se ainda mais rarefeita⁴⁰. De qualquer forma, retomando as duas concepções sobre a natureza do movimento cinematográfico, trata-se, em certa medida, de uma querela entre a escola soviética de montagem e a *avant-garde* francesa, entre o formalismo e o realismo.

Vsevolod Pudovkin, em “Métodos de tratamento do material”, que integra a coletânea *A técnica do cinema*, publicado pela primeira vez em 1926, ressalta que o “[o] filme cinematográfico, e conseqüentemente também o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é construído a partir destas partes)” (PUDOVKIN, 1983, p. 57); afinal, ele continua, “o roteiro de filmagem completo é dividido em seqüências, cada seqüência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de série de planos, filmados de diversos ângulos” (PUDOVKIN, 1983, p. 57). A essa construção de cenas a partir de seqüências e planos, ele denomina montagem. Pudovkin chama a atenção ao fato de que a montagem é a condição material necessária a um filme de longa-metragem, uma vez que, na bitola de 35 mm, 1 rolo de 300 metros de película corresponde à duração de 10 minutos (considerando a velocidade de 24 quadros por segundo). Assim, torna-se necessário, mesmo que um filme seja composto a partir de planos-sequência de aproximadamente 10 minutos, que haja a colagem de cada rolo na sala de montagem, pois “a combinação dos rolos forma um filme” (PUDOVKIN, 1983, p. 62). Já no ensaio “Os métodos do cinema”, extraído do mesmo livro, Pudovkin advoga em favor da manipulação do material obtido na filmagem por meio da montagem: “o cinema não apenas registra simplesmente os eventos que passam diante da câmera, como também coloca-se numa posição de reproduzi-los na tela através de métodos especiais que lhe são próprios” (PUDOVKIN, 1983, p. 66). A montagem não reside apenas na seleção dos planos que comporão o filme, mas também na própria escolha do material a ser filmado, ou seja, o diretor intervém diretamente sobre a “realidade”, mesmo que seja um documentarista. Não existe uma suposta objetividade da objetiva (lente da câmera); antes, uma manipulação do material posto diante da câmera, com vistas ao que é pretendido. De acordo com Pudovkin (1983, p. 67-68),

Assim, o material do diretor de cinema não consiste dos processos reais que acontecem no espaço e no tempo reais, e sim daqueles pedaços de celuloide nos quais estes processos foram registrados. Este celuloide está inteiramente

⁴⁰ Em relação ao cinema digital, em *The language of the New Media*, Lev Manovich (2001, p. 50) afirma que “[i]ndeed, any digital representation consists of a limited number of samples. For example, a digital still image is a matrix of pixels – a 2-D sampling of space. However, cinema was from its beginnings based on sampling – the sampling of time. Cinema sampled time twenty-four times a second”. Manovich, além de não enxergar uma ruptura na passagem do cinema analógico para o digital, acredita, como Bergson, que o tempo do cinema é descontínuo.

sujeito à vontade do diretor que o monta e que pode, na composição da forma fílmica de qualquer aparência dada, eliminar todos os pontos de intervalo, concentrando a ação no tempo, no nível mais alto que ele desejar. [...] O diretor de cinema, pelo contrário [do diretor de teatro], pode concentrar temporalmente, não apenas incidentes separados, mas até mesmo os movimentos de uma única pessoa.

Isso não significa apenas a escolha do ponto de vista da cena – manipulação do espaço dramático –, mas também a manipulação do tempo – eliminação dos tempos mortos, convergência de eventos dramáticos distantes temporalmente. Ou até mesmo os efeitos expressivos pela justaposição de planos díspares, como bem demonstram as experiências de Lev Kuleshov. Mais do que ilusão do movimento, o cinema é capaz de distorcer a ordem dos acontecimentos, isto é, criar ilusões, fundar um tempo diferente do tempo “real”: o tempo fílmico. O realismo é algo que não convém ao cinema, por mais que a câmera, em tese, seja capaz de capturar a realidade. Segundo Pudovkin (1983, p. 69), quando se fala de tempo fílmico, “[n]ão se trata daquele tempo real compreendido pelo fenômeno à medida que se desenrola diante da câmera, e sim de um novo tempo, condicionado apenas pela velocidade da percepção e pela duração dos eventos separados, selecionados para a representação fílmica da ação”. Em relação ao espaço, “[p]ela junção dos diferentes pedaços [de celuloide] o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real” (PUDOVKIN, 1983, p. 69). Justamente por essa capacidade de criar um espaço e um tempo diferentes da realidade é que a montagem seria o principal processo do cinema, assegurando a ilusão.

Outro cineasta e teórico russo que merece ser mencionado é Dziga Vertov, célebre por ter dirigido filmes como *Cine-Olho* (1924) e *Um homem com uma câmera* (1929). Em “Extrato do ABC dos Kinoks” (1929), Vertov assume postura semelhante à de Pudovkin ao falar sobre a presença da montagem nas mais variadas etapas de produção do filme. Em suas palavras, “[t]odo filme do ‘Cine-Olho’ está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação” (VERTOV, 1983, p. 263). A montagem estaria, assim, dividida em três fases: primeira, escolha do tema; segunda, plano de filmagem, quer dizer, o resultado da seleção e triagem das observações do olho humano; terceira, montagem central: “[p]ermuta incessante desses pedaços-imagens até que todos sejam colocados numa ordem rítmica em que os encadeamentos de sentido coincidam com os encadeamentos visuais” (VERTOV, 1983, p. 264). Dito de outra forma: a montagem atravessa o roteiro, a filmagem e a edição do

material bruto. Já em “Nascimento do Cine-Olho” (1924), texto-manifesto, Vertov assume que sua tarefa com a câmera é lançar-se contra o mundo visível, ou seja, arrancar pelo olhar mecânico do cinema uma verdade que estaria dissimulada aos nossos olhos: o “cine-olho” tem a capacidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão de desmascarar o que está mascarado e de fazer da mentira a verdade. É nesse sentido que se deve compreender a afirmação de que “[p]or ‘cine-olho’ entenda-se ‘o que o olho não vê’; como o microscópio e o telescópio do tempo” (VERTOV, 1983, p. 261). Mais do que isso: por “cine-olho” subentendem-se “*todos os meios cinematográficos/ todas as invenções cinematográficas/ todos os processos e métodos/ tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade*” (VERTOV, 1983, p. 21-262). Vertov postula que o “cine-olho” (a câmera) é uma espécie de olho mecânico muito mais apurado, capaz de ver o que é microscopicamente pequeno e telescopicamente grande. Ou seja, para ele, o cinema atua diretamente na percepção, possibilitando tornar visível o invisível. Há, portanto, uma suspeita sobre o mundo das aparências; as coisas não se apresentam tal como são: mas um olho mecânico seria capaz de corrigir tal distorção. Pressupõe-se que a câmera revela uma realidade oculta em vez de simplesmente capturar o que já está dado, isto é, o cinema intervém sobre a matéria-prima registrada. É pela manipulação do conteúdo do quadro, daquilo que se encontra entre duas imagens, que o invisível se dá a ver: “[a] escolha do ‘Cine-Olho’ exige que o filme seja construído sobre os ‘intervalos’, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso vital ao seguinte” (VERTOV, 1983, p. 264). A noção de intervalo supõe a transição não apenas de um quadro a outro, mas também de um fotograma a outro: Vertov, como os demais teóricos da montagem, acredita no caráter descontínuo do tempo, na imobilidade do movimento. A montagem é o que permitiria a revelação do real, do verdadeiro movimento.

Outro cineasta e teórico russo que deu primazia à montagem foi Sergei Eisenstein. Em “Dramaturgia da forma do filme”, originalmente publicado em 1930, Eisenstein (2002b, p. 52) afirma que “[p]lano e montagem são os elementos básicos do filme. *Montagem* foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema. Determinar a natureza da montagem é resolver o problema específico do cinema”. Mais do que um problema específico do cinema, para Eisenstein, determinar o que seja a montagem implica o problema *do específico cinematográfico*. Para tanto, ele retoma a definição básica segundo a qual “o fenômeno do movimento no cinema reside no fato de que duas imagens imóveis de um corpo em movimento, uma seguindo a outra, se fundem numa aparência de movimento se mostradas sequencialmente numa velocidade determinada” (EISENSTEIN, 2002b, p. 52); entretanto,

não assume tal pressuposto completamente, uma vez que, embora “pictoricamente e fraseologicamente” isso seja correto, mecanicamente não o é. Ele continua:

Porque, na realidade, cada elemento sequencial é percebido *não em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto. [...] Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada (EISENSTEIN, 2002b, p. 53).

Se os planos contêm o mesmo conteúdo imagético, a despeito de estarem dispostos sequencialmente, não aparentarão a sensação de movimento: é como uma natureza-morta. É necessário que haja a sobreposição de elementos diversos para que se perceba o movimento: “o conceito da imagem em movimento (consumidora de tempo) nasce da superposição – ou contraponto – de duas diferentes imagens imóveis” (EISENSTEIN, 2002b, p. 60). Pouco importam os artifícios intelectuais e simbólicos, como aqueles derivados da montagem associativa tão frequente em seus filmes; por exemplo, a contraposição dos planos imóveis em que o movimento é artificialmente criado pela sequência das três estátuas dos leões – dormindo, acordando e rugindo – em *O Encouraçado Potemkin* (1925). Com efeito, basta qualquer superposição de planos em que se apresentam dois ou mais conteúdos diferentes. Ressalta-se ainda a sua aversão pelo plano-sequência: “[c]onsiderei (e ainda considero) tal conceito totalmente não-filmico” (EISENSTEIN, 2002b, p. 66); para ele, a montagem é que cria movimento – mesmo que artificialmente. Já no ensaio “Béla forgets the scissors”, publicado quatro anos antes de “Dramaturgia da forma do filme”, Eisenstein (1988, p. 80) defende explicitamente a montagem como a essência⁴¹ do cinema: “[t]he expressive effect of cinema is the result of juxtaposition. It is this that is specific to cinema”. Todavia, tal posição é relativizada em um ensaio tardio: “Montagem 1938”, de 1937, posteriormente rebatizado como “Palavra e imagem” na primeira edição de *O sentido do filme*, de 1941. Em suas palavras,

Houve um período do cinema soviético em que se proclamava que a montagem era “tudo”. Agora estamos no final de um período no qual a montagem foi considerada “nada”. Considerando a montagem nem como nada, nem como tudo, acho oportuno neste momento lembrar que a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica

⁴¹ Em “Americanitis”, publicado pela primeira vez em 1922, Lev Kuleshov faz uma afirmação semelhante: “[a]uthentic cinema is the montage of American formats, and **the essence of the cinema**, its method of achieving maximal impression, **is montage**” (1974, p. 130, grifo meu).

quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema (EISENSTEIN, 2002a, p. 14).

O mais notável desse longo ensaio consiste não apenas no fato de ele passar a considerar a montagem um elemento entre outros da produção cinematográfica, mas sim no alargamento conceitual que confere a ela, isto é, a justaposição de dois elementos diversos cria um terceiro conceito (uma síntese) pode ser encontrada não apenas no cinema, mas na literatura em prosa, na poesia, na pintura, em anedotas, nas próprias situações cotidianas (lembrar o nome de uma rua, por exemplo): a montagem “não é, de modo algum, uma característica do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (EISENSTEIN, 2002a, p. 14). Isso se dá porque “[e]stamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado” (EISENSTEIN, 2002a, p. 14). Para os objetivos desta tese, não é de interesse constatar, ou não, a pertinência de sua hipótese fenomenológica, tampouco desfazer a confusão que se faz entre a montagem e uma caricatura da dialética; o que importa é o fato de que, para Eisenstein, a montagem deixa de ser algo próprio do cinema (sua quiddidade) e passa a dizer respeito a absolutamente todos os fenômenos em que há uma síntese dedutiva. Ora, se a montagem está em tudo, ela não pode ser o específico cinematográfico. Ademais, caso se admitisse que a montagem é a essência imutável do cinema, seria preciso que o conjunto de filmes produzidos de 1895 até hoje recorresse à montagem (como justaposição) na criação de seus efeitos expressivos e renegasse o plano-sequência, por se tratar de um recurso “não-filmico”. Para me deter apenas em dois exemplos recentes, *Arca russa* (2002), de Aleksandr Sokurov, e *U – July 22* (2018), de Erik Poppe, são dois filmes rodados em uma única tomada, sem cortes. Ninguém há de negar que são, sim, filmes; que é cinema. O fato é que a montagem é apenas uma técnica entre outras do cinema, e não a sua essência.

A fotogenia, mais do que fazer frente à montagem, tinha como alvo declarado as “impurezas” que contaminavam o cinema: o teatro e a narração. De 1896 a 1908, estava em voga o chamado “cinema de atrações” (GUNNING, 2006), em que o *regime da mostra*⁴² predominava sobre a narração, a despeito da existência de uns poucos filmes narrativos, ainda

⁴² Segundo Tom Gunning (2006, p. 382), o que define o cinema de atrações é sua habilidade de *mostrar* alguma coisa. Havia, no período, tanto os filmes de caráter mais documental, que mostravam paisagens, cenas urbanas e situações cotidianas (filmes de atualidades) quanto filmes em que se exploravam truques (*trick films*): números de *vaudeville*, *gags*, magia, encenações de contos populares e pornografia. Conforme Arlindo Machado (1997, p. 80), “[o] sistema de representação que podemos identificar como específico desse período deriva não tanto das formas artísticas eruditas (teatro, ópera, literatura) dos séculos XVII e XIX, mas principalmente das formas populares de cultura provenientes da Idade Média ou de épocas imediatamente posteriores”.

precários. O cinema era, então, não uma arte, mas uma forma de espetáculo voltada à diversão das classes populares. A partir de 1908, porém, começa a se domesticar, a se voltar cada vez mais à narração ao buscar como fonte de inspiração o teatro e a literatura – como já foi abordado no início deste capítulo (cf. 2.1). O problema é que, ao tentar se legitimar junto aos setores mais intelectualizados da sociedade – não apenas adaptando peças e obras literárias clássicas, mas contando muitas vezes histórias originais –, o cinema deixara de ser uma novidade, recaindo no “teatro filmado”, pois, além de contar histórias, valia-se de atores encenando um texto. Era preciso, pois, restituir a autonomia cinematográfica; livrar-se do “irmão decadente” (teatro), expulsar as impurezas. De acordo com Ismail Xavier (1978, p. 56),

A busca de argumentos para a separação era feita com base em considerações presas às características da imagem fílmica em sua materialidade e condições de percepção (a questão da plástica e do ritmo da luz); ou com base na consideração da técnica de reprodução do filme, dando-se ênfase aos procedimentos específicos e suas consequências.

As discussões sobre a especificidade do cinema encontram terreno fértil na França. Na coletânea *French Film Theory and criticism* (1988), de Richard Abel, embora não se pretenda exaustiva, há nada menos que 45 textos tratam da fotogenia, da cinegrafia e da questão do específico fílmico – isso apenas entre 1915 e 1924. Já em 1911, Ricciotto Canudo trouxe à luz um dos textos fundadores da questão: “Naissance d’un sixième art” – posteriormente, acrescentou a dança no sistema das belas-artes, tratando o cinema como a sétima arte –, em que o cinema surge como uma arte-síntese: “[i]t will be a superb conciliation of the Rhythms of Space (the Plastic Arts) and the Rhythms of Time (Music and Poetry). [...] The new manifestation of Art should really be more precisely *a Painting and a Sculpture developing in Time*” (CANUDO, 1988, p. 59). Para ele, o cinema deveria substituir o teatro, tornando-se “o primeiro autêntico e fundamental teatro de nosso tempo” (CANUDO, 1988, p. 64). O cinema é a arte *par excellence* da modernidade. Por outro lado, Léon Moussinac pretende a emancipação total da nova arte; *é preciso ser absolutamente moderno*:

Compreende-se que o cinema esteja em uma etapa formativa. E se nele ainda existe a tendência de se utilizar uma técnica que se assemelha em demasiado à do teatro, isto se deve a que ainda não se percebeu que a matéria fotogênica exige um tratamento absolutamente diverso daquele próprio à matéria teatral. Cobrem-se as telas de literatura pelas mesmas razões (MOUSSINAC apud XAVIER, 1978, p. 56-57).

Ou seja, para Canudo, o cinema é a realização de um destino manifesto; daí é que só foi possível a sua invenção graças ao progresso da técnica, que permitiu a conciliação das artes que o precederam. Já Moussinac enxerga o cinema como “uma criança sob a tutela de tutores nocivos” (XAVIER, 1978), precisando se libertar dessas influências a fim de expressar as potencialidades contidas em sua técnica. Não apenas o teatro, mas também a literatura interfere na emancipação da sétima arte; enfim, para o cinema ser fiel à matéria fotogênica, cumpre eliminar a narração:

A crítica à literatice cinematográfica é igualmente violenta, embora a presença de uma frequente identificação entre literatura e narração crie uma série de dificuldades para a defesa do específico fílmico e contribua para que os teóricos tenham a tendência a transformar o cinema narrativo numa etapa necessária do ponto de vista pedagógico [...]. [Louis] Delluc apontava a narração como decorrente da necessidade econômica de fortalecimento da indústria e a colocava como fator inicial de preparação de condições para um cinema do futuro; Dulac procurava acentuar a dialética onde o esforço de conquista da narração, mesmo significando um caminhar na direção errada, havia *malgré lui* criado condições para o desenvolvimento dos recursos específicos do cinema (primeiro plano, os movimentos de câmera, as angulações, as durações e os ritmos, ou seja, os elementos construtores do espaço-tempo fílmico) (XAVIER, 1978, p. 59-60).

O problema que se colocava a esses teóricos era: por mais que buscassem um específico fílmico fora da narração, quase a totalidade dos filmes produzidos eram narrativos. Daí é que os seus textos eram muito mais prescritivos do que descritivos, ou seja, eram praticamente manifestos em favor do cinema do futuro. A sétima arte estava ainda a ser inventada. Um cinema puramente visual, plástico-rítmico, fundado naquilo que lhe é mais próprio: o movimento, a duração. A fotogenia era pedra de toque nas discussões sobre a essência do cinema. Cumpre observar que, apesar de Louis Delluc ter sido o primeiro a empregar o termo *photogénie* (fotogenia) em texto homônimo de 1920, foi Jean Epstein um de seus principais formuladores; e Germaine Dulac, a despeito de falar em *cinégraphie* (cinegrafia), refere-se às mesmas questões relativas à fotogenia.

Em “L’essence du cinéma: l’idée visuelle”, Dulac começa por frisar que os Irmãos Lumière inventaram um aparelho – o cinematógrafo – que tornou capaz capturar *a vida em seu movimento*, aliás, reconstituir o seu movimento completo. O cinema é a “arte do movimento” (DULAC, 1978, p. 37). Para ela, há artes imóveis, do instante – escultura, pintura e fotografia – e artes do movimento – literatura, teatro (arte dramática), dança e música. Foi justamente o fato de o teatro e a literatura também possuírem um movimento, ainda que de natureza diversa, que possibilitou ao cinema uma aproximação, uma vez que os

cinastas “putting visual movement at the service of already existing movements, of literature, of dramatic and novelistic conceptions” (DULAC, 1978, p. 38). Derivam disso ao menos três problemas: 1) o público do cinema acostumou-se a esse *falso movimento* oriundo de outras artes, o que fez com que desprezasse filmes que trouxessem a própria especificidade cinematográfica; 2) a confusão entre movimento e agitação, ou seja, toma-se o movimento pela multiplicação de cenas e espaços, pelas mudanças de perspectiva, pelas ações e situações interligadas (ao gosto do cinema norte-americano); 3) o cinema trai sua própria especificidade ao se tornar um mero espelho das outras artes. É necessário, pois, emancipar o cinema: “it must be freed from its chains and be given its true personality. In its technique, nothing links it to the pre-existing arts” (DULAC, 1978, p. 37), libertá-lo dos grilhões da narração, criar um cinema puro. Em vez da narração, o cinema deveria “lead us toward the visual idea composed of movement and life, toward conception of an art of the eye, made of a perceptual inspiration evolving in its continuity” (DULAC, 1978, p. 41). A questão que se coloca é: em que consistiria esse cinema puro, a cinegrafia integral? A sua resposta é: movimento, ritmo, vida.

Conforme Dulac expõe em outro texto, “Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale”, de 1926, apesar de desviar o cinema de sua especificidade, a narração proporcionou métodos e habilidades a serem aproveitados, tais como a exatidão do quadro, a combinação das imagens criando ritmos comparados ao movimento, uma lógica rítmica que tornou os planos independentes etc. Tais expedientes concorrem para o cinema explorar, por meio da sensibilidade do cineasta, a sobreposição da luz e o movimento. Quanto ao ritmo, não deixa de ser curioso notar que, embora vise a um cinema puro, Dulac recorra à comparação com a música. Ela diz a propósito do “filme integral” que se trata de uma sinfonia visual feita de imagens rítmicas (DULAC, 1978). Sobre *La Roue* (1923), de Abel Gance, Dulac (1988, p. 394) afirma: “[a] visual symphony, a rhythm of arranged movements in which the shifting of a line, or of a volume in a changing cadence creates emotion without any crystallization of ideas”. A cinegrafia nada mais é que “[c]inegraphic movement, in which visual rhythms corresponding to musical Rhythms” (DULAC, 1988, p. 395). O filme integral é “música para os olhos” (DULAC, 1988, p. 395). A fim de fugir de elucubrações abstratas, Dulac exemplifica em que consistiria o ritmo, o movimento da vida; afinal, o cinema, como um microscópio, permite que percebamos a vida em seus detalhes infinitos, em sua evolução, em tudo quanto os nossos olhos não percebem, eliminando erros e distorções (DULAC, 1978): as raízes da cinegrafia estão na natureza, na realidade, no imponderável, no invisível, no movimento abstrato. Nesse sentido, o objeto do cinema seria, por exemplo, a formação dos cristais, a trajetória de uma bala, o estourar de uma bolha, a vida dos insetos ou um grão de

trigo florescendo. Dulac (1988, p. 396) chega a questionar: “[t]his joyful hymn of a germinating grain stretching toward the light in a slow and then a more rapid rhythm, isn’t it a synthetic and total drama, exclusively cinegraphic in its conception and expression?”. Ou, em vez do ritmo das pequenas coisas, o fogo, a lava, uma tempestade; ou os contrastes e sobreposições entre o preto e o branco – cinegrafia da luz: “the sensitivity of the filmmaker can express itself through a superimposition of light and movement” (DULAC, 1978, p. 41); a natureza, o sonho, as formas abstratas; finalmente, e por que não?, o próprio cinema narrativo. Afinal, “[t]he cinema which, like Proteus, takes on so many varied forms, is also capable of remaining just what it is today” (DULAC, 1978, p. 41). Em “Le cinéma d’avant-garde”⁴³, de 1932, Dulac relativiza sua oposição ao filme narrativo-dramático afirmando que o cinema puro não rejeita a sensibilidade do drama; antes, tenta busca atingir seus efeitos por meio de elementos puramente visuais. O cinema puro, contrariamente ao cinema industrial do tipo narrativo, retira da personagem (corpo do ator) o destaque da cena: o centro está na relação das imagens umas com as outras: “a certain movement of things and people, viewed through the state of the soul. Is that not the essence of the seventh art?” (DULAC, 1978, p. 41-42). O cinema é, ou deve ser, a arte do movimento e dos ritmos visuais: “[b]ut the very essence of cinema is different and it brings Eternity with it since it springs from the very essence of the universe: movement” (DULAC, 1978, p. 397). A cinegrafia de Dulac pode ser resumida em uma única palavra: movimento – que seria algo próprio não só da técnica operativa básica do cinema, mas também do universo.

Assim como a cinegrafia, a fotogenia é um dos nomes da essência do cinema perseguida pelos teóricos franceses de *avant-garde*. Conceito fluido, de difícil descrição, que assume as mais diversas e contraditórias definições. Em *A imagem*, Jacques Aumont (1993, p. 308-309) desloca a questão para a fotografia, considerando que, por um lado, a fotogenia se refere à maestria do fotógrafo em manipular a encenação, o enquadramento, a iluminação, a fim de, *intencionalmente*, explorar os elementos potencialmente fotogênicos com a finalidade de exprimir a realidade; por outro lado, o fotógrafo anular-se-ia, deixando de lado sua maestria e as técnicas de seu ofício, com o intuito de permitir que a fotografia revele algo que ele não percebera e que, sem ela, jamais teria percebido – fotogênico diz respeito à revelação do real, a algo miraculoso. Haveria aqui uma afinidade com o conceito barthesiano de *punctum*: “a fotogenia foi, para toda uma geração de críticos, de cineastas e de cinéfilos, a

⁴³ O texto foi originalmente publicado no livro *Le cinéma des origines à nos jours* (1932); no entanto, valho-me da tradução em língua inglesa de Robert Lamberton, da coletânea *The avant-garde film: a reader of theory and criticism* (1978), organizada por P. Adams Sitney.

palavra de passe, correspondente ao ‘não-sei-o-quê’ de Diderot para definir a pintura” (AUMONT, 1993, p. 310). A distinção aventada por Aumont fica mais clara na leitura de “Fotogenia”, publicado pela primeira vez em 1920, em que há duas afirmações de Delluc que se contradizem:

Nuestras mejores películas son a veces espantosas por obedecer a un exceso de conciencia laboriosa y artificiosa. Cuántas veces – y todo el mundo estará de acuerdo conmigo – lo mejor de una velada ante la pantalla está en los *Noticiarios de actualidades* [...], unos pocos segundos nos dan una impresión tan flerte que los consideramos artísticos (DELLUC, 1988, p. 33).

¡En el cine todo tiene que ser natural! ¡Todo tiene que ser simple! La pantalla solicita, requiere, exige todos los refinamientos de la idea y de la técnica, pero el espectador no tiene por qué saber el precio de este esfuerzo, sólo tiene que mirar la expresión y recibirla totalmente desnuda o juzgándola tal (DELLUC, 1988, p. 38).

Na primeira citação, Delluc acusa os filmes de padecerem de um excesso de “consciência laboriosa e artificiosa”, isto é, as imagens são demasiado pensadas em termos de ritmo, enquadramento, iluminação etc., o que impediria uma expressão autêntica e natural daquilo que é registrado em película. Já na segunda citação, permanece o imperativo da “naturalidade”, da “simplicidade”, porém, tais condições devem ser obtidas pelo refinamento da ideia e da técnica – ainda que o esforço não transpareça ao espectador. Não à toa, Delluc diz (1988, p. 35) no mesmo texto: “y así hay tantas fotogenias como ideas”⁴⁴. Não obstante, é nos escritos de Jean Epstein que a fotogenia aparece em maior variação conceitual. Em sua tese de doutorado “French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style”, David Bordwell (1974, p. 113) afirma que

Epstein is far more protean: at one moment, he holds the Bergsonian position that art cuts through our cognitive constructs to reveal the flux of life; at another moment, he is closer to a Baudelairian theosophy which assumes that ‘vast analogies’ interlace all phenomena; at yet another time, he seems a Platonic Idealist believing that a single image can become surrogate for a universal entity, the quintessence of the object. Such contradictions illustrate the extent to which Impressionist theory is an assemblage of various assumptions that never raised to theoretical self-consciousness.

⁴⁴ “Delluc played the advocate for several different ideas. The cinema was a *photogenic* or *revelatory* medium of absorption and defamiliarization, whether it focused on inanimate objects, faces, or landscapes-and the latter representation he came to celebrate as *impressionism*. At the same time, it was a construction in which the *photogenie* of the image (symbolic as well as indexical, connotative as well as denotative) could be deployed *poetically* in parallel with the narrative” (ABEL, 1988, p. 115).

O que importa reter de suas formulações é: a defesa da fotogenia como específico fílmico, e sua relação com o movimento. Em relação à fotogenia como específico fílmico, Epstein, como Dulac, investe contra as “impurezas” que contaminam o cinema. Em *Bonjour, Cinéma*, ele diz: “[l]e cinéma est vrai; une histoire est mensonge” (EPSTEIN, 1921, p. 31); “[o]ui, il ya des impuretés: littérature, intrigue et esprit, accessoires ennemis” (EPSTEIN, 1921, p. 42); “Il n’y aura plus d’acteurs, mais des hommes scrupuleusement vivants” (EPSTEIN, 1921, p. 112). A literatura, o teatro, enfim, a narração são inimigos declarados. Na conferência “De quelques conditions de la photogénie”, de 1923, a questão da especificidade ganha contornos quase bélicos: “[c]ar tout art édifie sa ville interdite, son domaine propre, exclusif, autonome, spécifique et hostile à tout ce qui n’est pas lui. C’est assez étonnant à dire, mais la littérature doit d’abord être littéraire: le théâtre, théâtral; la peinture, picturale; et le cinéma, cinématographique” (EPSTEIN, 1974, p. 137). Em um primeiro momento, trata-se, portanto, de definir o cinema a partir do que ele não é: não é literatura, não é teatro, e não é pintura. O cinema possuiria um domínio próprio, exclusivo, autônomo e específico; tal domínio é para Epstein, em conformidade com Delluc, o da fotogenia. Mas o que é a fotogenia? Em suas palavras, “[j]’appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique” (EPSTEIN, 1974, p. 137). A resposta é elusiva porque supõe outra pergunta, a saber: que aspecto de coisas? Que qualidade moral inerente a elas é aumentada pela reprodução cinematográfica? A princípio, Epstein tergiversa dizendo temer que uma resposta a isso seja prematura: “[n]’oublions pas que si le théâtre a derrière lui quelques dizaines de siècles d’existence, le cinéma, lui, a tout juste vingt-cinq ans d’âge” (EPSTEIN, 1974, p. 138). Mais adiante, porém, avança, em circunlóquios: “seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinégraphique” (EPSTEIN, 1974, p. 138). O aspecto fotogênico diz respeito, portanto, a uma ampliação e à mobilidade. É por isso que confere tanta importância ao primeiro plano, como quando afirma, em *Bonjour, Cinéma*, que “le gros plan est l’âme du cinéma” (EPSTEIN, 1921, p. 94). Não se trata, como pode levar a crer, de meramente um olhar microscópico: o primeiro plano aumenta a qualidade moral das coisas porque, além de ampliar a percepção, é uma imagem em movimento, porque traz consigo a quarta dimensão: o tempo. O movimento fotogênico é, ao mesmo tempo, espacial e temporal: “l’aspect photogénique d’un objet est une résultante de ses variations dans l’espace-temps” (EPSTEIN, 1974, p. 139). Ou seja, a fotogenia não está escondida nas coisas, que, se ampliadas, mostram a realidade que antes não percebíamos; a fotogenia está sobretudo no que é móvel. É a combinação entre o primeiro plano e o

movimento que revela a “personalidade” das coisas – ela desfamiliariza o familiar, causa estranhamento. Em “Photogénie de l’impondérable”, de 1935, Epstein desenvolve esse caráter revelatório da fotogenia:

[...] le cinématographe permet, comme aucun autre moyen de penser, des victoires sur cette réalité secrète où toutes les apparences ont leurs racines non encore vues. [...] Et tout le monde connaît une anedocte au moins de ces acteurs qui pleurent en se voyant pour la première fois à l’écran; ils se croyaient autres. Acteur ou non, chacun est confondu de se regarder tel qu’il a été vu par l’objectif. Le premier sentiment est toujours l’horreur de s’apercevoir et de s’entendre un étranger à soi-même (EPSTEIN, 1974, p. 149).

Esse estranhamento é causado porque, segundo ele, modifica a nossa percepção do tempo, por meio de acelerações e desacelerações: o movimento cinematográfico cria um tempo que não é único nem constante, sem estabilidade ou equilíbrio. “Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée”, Epstein (1921, p. 33) afirma em *Bonjour, Cinéma*. Reside aí um ponto de ruptura entre Epstein e Dulac, porquanto dessa mobilidade escandida – bem como das inversões proporcionadas por trucagens – depreende-se uma descontinuidade da percepção, resultante da montagem, ao passo que, para Dulac, “[o]s saltos e rupturas, próprios às mudanças de espaço e indicadores de discurso das imagens, trairiam a essência íntima dos seres em sua evolução contínua e harmônica” (XAVIER, 1978, p. 74). De certa forma, é como se Epstein operasse uma síntese entre a cinegrafia e a teoria da montagem:

A montagem realiza o encontro entre duas imagens; para Epstein, a percepção do acontecimento é a percepção deste encontro onde, pelo menos, dois elementos concorrem para produzir uma situação presente. Esta não é o resultado de um fluxo contínuo e lógico dos eventos, mas é uma superposição de ocorrências simultâneas. [...] A noção de movimento não se prende, como em Dulac, ao desenvolvimento de um universo contínuo, mas abre-se para uma dinâmica entendida como concorrência de elementos discretos num espaço descontínuo, onde a captação de um sentido corresponde a uma síntese do pensamento rápido, que simultaneiza elementos componentes de uma rápida sucessão (XAVIER, 1978, p. 89).

Assim é que, ao admitir a montagem, Epstein tomaria a fotogenia como a intervenção do artista sobre a realidade visada, e não como algo que desponta miraculosamente. Ao afirmar que a especificidade fílmica não estava necessariamente numa imagem, mas na relação entre elas (montagem), Epstein propicia “uma forma de pensar o cinema estritamente ligada à produção, sem precisar expulsar do mundo teórico a quase totalidade dos filmes” (XAVIER, 1978, p. 91). Contudo, por mais que a fotogenia, tal como elaborada por Epstein,

admitisse a descontinuidade do tempo, com o intuito de estender o *corpus* fílmico a que se referisse, o fato é que, com exceção de alguns filmes produzidos entre as décadas de 1920 e 1930, a teoria não encontrou um correspondente prático, isto é, filmes que expressassem a tal “fotogenia do imponderável”. Ao menos três problemas se apresentam na teoria da fotogenia como essência do cinema: primeiramente, era definida mais em razão do que não era (pintura, literatura e teatro) do que pelo que poderia ser – “as coisas ficavam obscuras quando se tratava de superar e determinar, afinal, o que ela, como conceito, recobria” (XAVIER, 1978, p. 93-94); em segundo lugar, se a essência do cinema é a fotogenia, trata-se de verificar em que medida ela se manifesta nos filmes, e não de torná-la um horizonte a ser alcançado – “the move from an account of cinema’s basic nature to normative recommendations about film style” (BORDWELL, 1974, p. 126); por fim, o terceiro problema “lies in the nature of the normative argument from the alleged ‘purity of the medium’. [...] Purism remains a submerged and unjustified assumption” (BORDWELL, 1974, p. 126-127). Uma teoria da arte que preconize o essencialismo – isto é, uma qualidade permanente que se manifesta nas obras – é constantemente assaltada por obras que ultrapassem suas definições rígidas e normativas. Ademais, conforme sustenta André Bazin em seu ensaio sobre o cinema impuro, o cinema só tem a ganhar com as contaminações a que é exposto. Aliás, se é possível falar de uma essência do cinema é precisamente esta: a de não possuir uma essência.

Já nas décadas de 1940 e 1950, em que se dá a passagem do cinema clássico ao cinema moderno, a teoria e a crítica cinematográficas não estavam mais interessadas com a questão do específico fílmico: entram em cena a *politique des auteurs* e as divergências teóricas em torno do que é a *mise en scène* – do que não me ocuparei nesta tese. E um dos principais pensadores do cinema no período é André Bazin, que dedica diversos escritos à impureza cinematográfica, às interações entre cinema e teatro, ou cinema e pintura, bem como a adaptações bem-sucedidas, de modo que dificilmente poderia ser considerado um teórico preocupado com uma suposta essência do cinema. As discussões que enseja gravitam principalmente em torno do cinema moderno e seus avatares: Orson Welles, Jean Renoir e o neorealismo italiano (sobretudo Roberto Rossellini e Vittorio de Sica). Mas é justamente na defesa da modernidade desses cineastas e, acima de tudo, na condenação da montagem que Bazin recorre ao realismo como categoria analítica, dando a entender, às vezes explicitamente, que a essência do cinema repousa no realismo.

Em “Ontologia da imagem fotográfica”, de 1945, Bazin parte da hipótese segundo a qual as artes plásticas – escultura e pintura – podem ser consideradas práticas de embalsamamento, ou seja, artes que visam conservar as aparências (a vida) a fim de salvá-las

da morte, do fluxo inexorável do tempo. A história das artes plásticas é, mais do que sua estética, a sua psicologia: é a história da semelhança, do realismo. A invenção da fotografia na década de 1830 responde, melhor que qualquer mídia anterior, à tentativa de apreender do tempo, de fornecer uma cópia exata do real, de atender à obsessão do realismo. Para Bazin (2014, p. 31), “[p]ela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo”. Esse determinismo está relacionado à objetividade da “imagem técnica”, para dizer com Flusser. Ao contrário da pintura, em que a imagem se dá a ver unicamente devido ao trabalho do pintor, a fotografia ofereceria de uma só vez a imagem acabada, sem nenhuma intervenção humana – a não ser pela escolha do objeto fotografado, pelo enquadramento, pela luz. Aí reside a sua objetividade essencial: “[t]anto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’” (BAZIN, 2014, p. 31). O fato é que a fotografia transformou a “psicologia da imagem”, uma vez que confere veracidade àquilo que é fotografado por mais inverossímil que nos pareça, ela torna presente algo ausente: “[a] fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução” (BAZIN, 2014, p. 32). É como se, diante do objeto fotografado, estivéssemos diante do próprio objeto, porém libertado do tempo. Ele continua: “a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção” (BAZIN, 2014, p. 32). Já o cinema, além da objetividade e da suposta relação intrínseca com o objeto “real” que são próprias à fotografia, é capaz de imprimir o próprio tempo, o movimento das coisas do mundo: é, nesse sentido, uma mídia ainda mais realista. Segundo Bazin (2014, p. 32-33),

Nessa perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta [...]. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração.

Há, sem dúvida, um certo parentesco com as noções de cinegrafia e fotogenia, já debatidas anteriormente, uma vez que, para Bazin, a fotografia é capaz de “revelar o real”, de despojar dos objetos – graças à indiferença da objetiva – os hábitos e os preconceitos da nossa percepção, como se os víssemos pela primeira vez. Ela oferece a “imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver” (BAZIN, 2014, p. 33). A fotografia não apenas corrige a percepção, como nos ensina a ver o mundo, as coisas como elas são. Um real para

além da mera aparência, o “verdadeiro realismo”: “a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, *por sua própria essência*, a obsessão de realismo” (BAZIN, 2014, p. 30, grifo meu). A essência do cinema é, para Bazin, o realismo.

Bazin desenvolve a questão do realismo do cinema em outro ensaio, “O mito do cinema total”, de 1946. Nesse ensaio, tendo como mote o livro *L'invention du cinéma*, de Georges Sadoul, inverte-se a ordem causal da invenção do cinema, isto é, não foram as descobertas técnicas que propiciaram o seu surgimento, mas, antes, a obstinação de seus inventores; logo, as descobertas técnicas são apenas “acidentes providenciais e favoráveis, porém essencialmente secundários” (BAZIN, 2014, p. 35). Mais: “[c]omo Sadoul acertadamente observa, nada de opunha, desde a Antiguidade, à realização do fenacístiscopio ou do zootrópio” (BAZIN, 2014, p. 36). Isto é, muito antes de sua invenção, haveria condições materiais para que se desenvolvesse e se aperfeiçoasse a técnica cinematográfica; no entanto, apesar de considerar tal atraso da invenção como “perturbador”, ele reluta em explicar o que teria faltado para o seu advento. E, ao dizer que as condições materiais eram secundárias, Bazin (2014, p. 35) recai propositalmente no idealismo: “[o] cinema é um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro”. A ideia a que se refere Bazin é o realismo, isto é, os inventores do cinema tinham como escopo uma mídia capaz de representar total e integralmente a realidade: a ideia “tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo” (BAZIN, 2014, p. 37). Todos os desenvolvimentos técnicos, materiais e estéticos que ao cinema se foram acrescentando desde sua invenção têm por finalidade última a criação de um cinema total, capaz de fornecer a cópia perfeita do real, em todas as suas dimensões. O mito do cinema total é:

[...] o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem (BAZIN, 2014, p. 39).

É justamente isso que o leva a dizer que “[o] cinema ainda não foi inventado!” (BAZIN, 2014, p. 39); afinal, passados mais de 120 anos de sua invenção, ainda estamos longe de um cinema que dê a completa ilusão da vida. Novamente, não é a estética que define uma arte, mas a sua psicologia: a obsessão pelo realismo. E o realismo preconizado por Bazin não admite desvios, truques, expedientes que forjem uma falsa cópia do real. Em vez de

influências externas, ele elege um adversário intestino: a montagem. O ensaio “Montagem proibida”, de 1956, poderia muito bem trazer em seu título uma exclamação: *Montagem proibida!* Apesar da prosa elegante, o texto é quase um manifesto contra a montagem. Analisando os filmes *Le ballon rouge* (1956), de Albert Lamorisse, e *Louisiana story* (1948), de Robert Flaherty, Bazin demonstra que os efeitos expressivos bem-sucedidos nesses filmes derivam muito mais dos planos-sequência do que do uso do campo/contracampo. Isso porque a montagem, ao criar artificialmente a unidade de tempo e de espaço, obtém um sentido abstrato, ilusório. Bazin (2014, p. 94) afirma que “[a] expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem”, e o realismo consiste no respeito à homogeneidade espaço-temporal. Sendo negação do realismo, a montagem é, por corolário, negação do próprio cinema. Em suas palavras, “[a] montagem, tantas vezes tida como a essência do cinema, é, nessa conjuntura, o procedimento literário e anticinematográfico por excelência” (BAZIN, 2014, p. 88).

Por fim, outro ensaio em que desenvolve a questão do realismo no cinema é “A evolução da linguagem cinematográfica”, compilado de três artigos publicados entre 1950 e 1955. Aqui, o realismo expressa-se nos planos-sequência e na fotografia em profundidade de campo. A hipótese central desse longo ensaio é: não foi o advento do som no final da década de 1920 que modificou radicalmente a linguagem cinematográfica, mas a instauração de um novo regime de imagens na década de 1940, possibilitado por um novo tipo de decupagem: a profundidade de campo. Para Bazin (2014, p. 105),

[...] por volta de 1938, os filmes eram, de fato, quase sem exceção, decupados segundo os mesmos princípios. A história era descrita por uma sucessão de planos cujo número variava relativamente pouco (cerca de seiscentos). A técnica característica dessa decupagem era o campo/contracampo. [...] Esse tipo de decupagem, perfeitamente conveniente aos melhores filmes dos anos 1930 a 1939, foi questionado pela decupagem em profundidade de campo de Orson Welles e William Wyler.

A profundidade de campo, combinada com o uso de *travelling* e(em) planos-sequência, corresponde a um distanciamento da montagem, na medida em que os efeitos expressivos não são criados pela alternância entre os planos, mas em um único plano. Na montagem, o sentido provém da relação entre duas ou mais imagens, e não daquilo que elas contêm objetivamente. Não mostram o acontecimento, apenas aludem a ele. Assim, “a significação do filme residia muito mais na organização dos elementos do que em seu conteúdo objetivo” (BAZIN, 2014, p. 97). Já na decupagem em profundidade de campo, há o

respeito à continuidade do espaço dramático e à sua duração: cenas inteiras são tratadas em uma única tomada, muitas vezes com a câmera imóvel; e os efeitos dramáticos decorrem do deslocamento dos corpos (dos atores) no espaço escolhido na tomada. Apesar de o acontecimento ser registrado em uma única tomada, às vezes sem cortes, isso não implica um regresso ao cinema anterior a 1908 (pré-Griffith); para Bazin (2014, p. 106), os planos-sequência “não são de modo algum o ‘registro’ passivo de uma ação fotografada num mesmo quadro; ao contrário, sua recusa em cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma ação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido” – o que se deve à profundidade de campo. Na profundidade de campo, mesmo os objetos distantes do plano de foco ganham nitidez, isto é, produz-se a impressão de focalização de todos os elementos do quadro, e não apenas do que está imediatamente à frente. Com isso, “[a] colocação de um objeto em relação aos personagens é tal que o espectador *não pode* escapar à sua significação. Significação que a montagem teria detalhado numa série de planos sucessivos” (BAZIN, 2014, p. 107). O sentido de um filme não é mais produzido na montagem, mas na própria *mise en scène*, que, segundo Baecque (2010, p. 73), é “a arte do registro do real”. Mais do que uma economia dramática (já que o significado emana de um único plano), a profundidade de campo põe o espectador em uma posição ativa: não é a montagem que conduz o seu olhar, conforme aquilo que o diretor determina a ser visto; é necessário que o próprio espectador escolha o que deve ser visto num plano: ele cria o sentido, este não está mais dado de antemão. Bazin (2014, p. 108) prossegue: “a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independentemente do conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista”. Já o realismo do neorealismo italiano não consiste somente na escolha temática – confunde-se assim realismo com verismo –, mas na “verdadeira continuidade da realidade”, o que é obtido pelos planos-sequência e pela profundidade de campo, quer dizer, pela recusa da montagem. Comentando sobre *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, Bazin (2014, p. 303) assinala que

A unidade da narrativa cinematográfica em *Paisà* não é o “plano”, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o “fato”. Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo “sentido” sobressai somente a *posteriori*, graças a outros “fatos” entre os quais a mente estabelece relações. [...] Mas a natureza da “imagem-fato” não é apenas entreter com outras “imagens-fatos” as relações inventadas pela mente. Estas são, de certo modo, propriedades centrífugas da imagem, as que permitem construir a narrativa. Considerada por si só, cada imagem sendo apenas um

fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar uma mesma densidade concreta.

No *incipit* de *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze (2005, p. 9) retoma o conceito de “imagem-fato”, que designaria uma realidade dispersiva, elíptica e oscilante, isto é, um real não representado, mas visado: “[e]m vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo a ser decifrado; por isso, o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações”. Para Deleuze, essa “imagem-fato” era uma *situação ótica pura*, e não mais uma *situação sensório-motora*. É a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, do cinema clássico para o cinema moderno. Os pilares do cinema moderno – Orson Welles e o neorealismo italiano – fundam-se, portanto, na tentativa de aproximação daquilo que seria mais próprio ao cinema: o realismo ou, para dizer com Deleuze, o tempo.

Outro ponto que deve ser levado em conta na teoria baziniana são as sementes do cinema de autor. Bazin (2014, p. 112) afirma que “[n]o tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema”. Escrever em cinema é sinônimo de *mise en scène*, que deve não ser tomada apenas como a dramaturgia do registro do real, como pretende Bazin, mas sim como a condição de possibilidade para a emancipação do diretor perante a tirania da montagem (corte final do estúdio) e do texto (roteiro geralmente escrito por outrem). É na *mise en scène* que o diretor imprime o seu estilo, a sua assinatura, a sua marca autoral (*politique des auteurs*). Não somente Bazin, mas também a noção de *caméra-stylo* de Alexandre Astruc e o texto-manifesto de François Truffaut (epígono de Bazin), “Uma certa tendência do cinema francês” (1954), contribuíram para o desenvolvimento da teoria do autor – que foi o centro das discussões da teoria e crítica cinematográficas entre as décadas de 1950 e 1970. No ensaio “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”, David Bordwell (2005, p. 27, grifo meu) afirma que

Como já ocorrera antes com a teoria da montagem soviética, ela [política dos autores] modificou o panorama da teoria, da crítica e da historiografia cinematográficas. Daí por diante, a parcela mais expressiva da crítica jornalística e da reflexão acadêmica sobre cinema se concentraria nos diretores e nos universos particulares manifestos nos conjuntos de suas obras. [...] *O trabalho de Bazin e do corpo de críticos dos Cahiers du Cinéma pode ser entendido com uma ruptura tanto com os debates sobre a especificidade do meio*, próprios à estética dos anos 1920, como com a agenda política de esquerda, de uma importante parcela da cultura cinematográfica a partir do final dessa década.

O que importa sublinhar é que antes da política dos autores, quer sejam os teóricos soviéticos que defendiam a montagem como específico fílmico, quer sejam os franceses, que buscavam a continuidade e a revelação do real nas imagens (cinegrafia, fotogenia e realismo), o fato é que as principais discussões sobre uma suposta essência do cinema centram-se quase exclusivamente na imagem – por mais que buscassem uma correlação entre esta e a técnica que a promove. A questão que naturalmente se impõe é: o cinema é *só* imagem? Ou melhor: o cinema diz respeito apenas aos diferentes regimes de imagem, à sua estética, à *mise en scène*, às técnicas que fazem parte do repertório cineastas, aos filmes? Isso não significa abordá-lo unicamente do ponto de vista antropológico, sociológico, historiográfico ou de uma teoria extrínseca (semiótica, estruturalismo ou os *cultural studies*). E não pretendo dizer que isso não se refira ao cinema, mas que, além disso, ele envolve também o espectador, o aparelho de base, a crítica, o arquivo, a divulgação publicitária, enfim, todo um agenciamento que recobre o que chamamos de cinema. É preciso insistir que as limitações dos estudos comparativos sobre literatura e o cinema decorrem não apenas da rigidez ontológica conferida a cada mídia particular, mas, acima de tudo, da incompreensão dentro dos estudos literários sobre o que seja o cinema, ou melhor, sobre o que pode o cinema. A questão *o que é o cinema?* é assim uma questão mal formulada; trata-se de perguntar, à maneira de Spinoza, o que pode o cinema? Do que falamos quando falamos de cinema?

No ensaio “A forma cinema: variações e rupturas”, André Parente (2009) observa que, quando pensamos em cinema, há mais coisas em jogo do que apenas o estatuto da imagem do filme projetado, isto é, coexistem três elementos distintos e convergentes: a sala de cinema, a projeção da imagem em movimento e um filme contando uma história cuja duração varia entre 1h30 e 2h00. O dispositivo, que compreende tanto a sala de cinema quanto a projeção da imagem, deriva da arquitetura da sala, herdada do palco italiano, e da tecnologia de captação e projeção, cuja invenção remonta ao final do século XIX (Edison e os Irmãos Lumière); e a forma narrativa se baseia tanto nos dispositivos de fantasmagoria e de imersão (câmara escura, lanterna mágica, diorama, panorama, photorama, entre outros) quanto na literatura oitocentista (Charles Dickens, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant) e no teatro, em sua forma dramática. Mas nem sempre foi assim. O cinema dos Irmãos Lumière, por exemplo, não possuía a dimensão narrativa: o que se projetava eram atualidades. O cinema, tal como conhecemos, é uma forma historicamente delimitada; tanto que, para Dudley Andrew (2010, p. xiii), ele teria emergido por volta de 1910, e o seu ocaso se inicia no final dos anos 1980. O fato é que o cinema convencional, a que André Parente (2009, p. 24) dá o nome de “forma

cinema”, é “apenas a forma particular de cinema que se tornou hegemônica, vale dizer, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente”. Mais:

A própria “forma cinema”, aliás, é uma idealização. Deve-se dizer que nem sempre há sala; que a sala nem sempre é escura; que o projetor nem sempre está escondido; que o filme nem sempre se projeta (muitas vezes, e cada vez mais, ele é transmitido por meio de imagens eletrônicas, seja na sala, seja em espaços outros); e que este nem sempre conta uma história (muitos filmes são atracionais, abstratos, experimentais etc.). A história do cinema tende a recalcar os pequenos e grandes desvios produzidos nesse modelo, como se ele se constituísse apenas do que quer que tenha contribuído para o seu desenvolvimento e o seu aperfeiçoamento. [...] o cinema sempre foi múltiplo, mas essa multiplicidade se encontra, por assim dizer, encoberta e/ou recalçada por sua forma dominante (PARENTE, 2009, p. 25).

Antes de avançar na questão da multiplicidade do cinema, é preciso compreender o que constitui a “forma cinema” tradicional. Não é de meu interesse abordar a narração cinematográfica: a narratologia, quer seja numa visada sincrônica, quer seja numa visada diacrônica, recai num tipo de perspectiva já exaustivamente estudada: análise semiótica dos filmes, estudo comparativo das adaptações ou refilmagens, as técnicas empregadas pelos cineastas com vistas aos efeitos dramáticos etc. Todas centram-se quase exclusivamente no filme, ou melhor, na imagem. É ao dispositivo, negligenciado quando se pesquisa as relações entre cinema e literatura, que precisamos voltar – ainda mais porque esta tese tem como objeto as materialidades do cinema na literatura. Além disso, sem o dispositivo, não há filme, não há a “forma cinema”. Um ensaio pioneiro a tratar do dispositivo, ainda que jamais faça uso desse conceito, é “A psicologia da experiência cinematográfica”, de Hugo Mauerhofer, publicado pela primeira vez em 1949. É nesse ensaio que Mauerhofer descreve o que chama de *situação cinema*, que consiste no isolamento do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva, a fim de favorecer a imersão e a “suspensão da descrença”. Segundo Mauerhofer (1983, p. 376),

A perfeita fruição do ato de ir ao cinema é prejudicada por qualquer distúrbio visual ou auditivo, que lembra ao espectador, contra sua vontade, que ele estava a ponto de suscitar uma experiência especial mediante a exclusão da realidade trivial da vida corrente. Esses distúrbios o remetem à existência de um mundo exterior, totalmente incompatível com a realidade psicológica da sua experiência cinematográfica. Daí a inevitável conclusão de que a fuga voluntária da realidade cotidiana é uma característica essencial da *situação cinema*.

Pois bem, além do isolamento em relação ao mundo exterior, a *situação cinema* reside no ato de um espectador voluntariamente colocar-se numa condição tal em que o mundo

exterior não afete a sua experiência imersiva diante de um filme, que cria um mundo diferente do seu. E pouco importa se o filme se baseia, ou não, num registro realista, tampouco se o conteúdo das imagens projetadas é o mais absurdo e fantástico: a *situação cinema* favorece uma identificação entre o filme e aquele que o assiste. As condições dessa *situação cinema* fundam-se nas modificações da percepção espaço-temporal e na passividade do espectador. A *situação cinema* pode ser resumida assim: em uma sala escura, onde não é possível a entrada de luz ou ruídos exteriores, em que o foco de atenção é uma tela grande à sua frente na qual são projetadas imagens vindas de um projetor que se coloca às suas costas – fora, portanto, de seu campo de visão –, o espectador encontra-se sentado confortavelmente em uma poltrona, em estado de imobilidade e de anonimato. Para Mauerhofer (1983, p. 376), a alteração na percepção espaço-temporal se deve ao fato de a imobilidade favorecer a sensação de tédio – “o tempo passa mais lentamente do que quando, sob o efeito da luz” –, e a iluminação insuficiente “torna a forma dos objetos menos definida, dando à imaginação maior liberdade de interpretar o mundo que nos cerca”. Em virtude disso, “[o]correm dois fenômenos significativos: a imaginação desperta apossa-se do filme, que registra na tela, por meios visuais, uma ação específica; simultaneamente, a sensação modificada de tempo gera um desejo de *ação intensificada*” (MAUERHOFER, 1983, p. 377). Essas condições, aliadas ao filme exibido – na maioria das vezes, no filme industrial/narrativo, a história decorre em um espaço e em um tempo diferentes daquele do espectador, além de trazer personagens que em nada se parecem com as pessoas com quem nos deparamos cotidianamente (por exemplo, filmes de aventura, *western* ou ficção-científica) –, propiciam uma distorção da percepção, mesmo porque um filme de 2 horas de duração pode contar uma história que dura décadas, e, embora preso a uma poltrona numa sala escura, o espectador se desloca sem sair do lugar. De acordo com Mauerhofer (1983, p. 380), “[u]m dos elementos essenciais da *situação cinema* é o que podemos chamar de sua *função psicoterapêutica*. A cada dia, ele torna suportável a vida de milhões de pessoas. [...] O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas”.

Mais do que uma função psicoterapêutica, a *situação cinema* não favoreceria, em vez disso, uma identificação? Isso não significa retroceder a Sigfried Kracauer e a seu ensaio “As pequenas balconistas vão ao cinema”, de 1927, no qual ironiza, na figura de um espectador arquetípico, a distorção entre a vida cor de rosa apresentada nos filmes e as aspirações de um público cuja vivência em nada se assemelha aos filmes a que assiste: “[a]s fantasias idiotas e irreais dos filmes são os *sonhos cotidianos da sociedade*, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados”

(KRACAUER, 2009, p. 313). Para Kracauer, os filmes são um espelho da sociedade: um espelho que distorce a realidade dos espectadores e lhes oferece em troca um ideal baseado na ideologia da sociedade burguesa. O problema de tal concepção é a correlação algo mecânica entre filmes (imagem) e a realidade (referente), desconsiderando a mediação, isto é, o dispositivo. Seria preciso aguardar até a década de 1970, a partir da contribuição da psicanálise lacaniana e do estruturalismo, para que a questão do dispositivo fosse considerada como indispensável na compreensão do cinema. Em 1970, sob os influxos da teoria althusseriana da ideologia material (aparelhos ideológicos de Estado), Jean-Louis Baudry publica, na revista *Cinéthique*, o ensaio “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”⁴⁵. Baudry tenta estabelecer o conjunto de operações que concorrem para a produção de um filme no qual se sobressaem dois elementos: a “realidade objetiva” e a câmera (lugar de inscrição). “A câmera”, diz Baudry (1983, p. 385), “ocupa, ao mesmo tempo, uma posição extrema, distanciada tanto da ‘realidade objetiva’ como do produto final, e uma posição intermediária no processo do trabalho que vai do material bruto ao produto final”. Além disso, entre o produto final (filme) e seu consumo (atividade espectral), interpõe-se também outro elemento do aparelho de base: o projetor, a tela, enfim, a situação cinema. Conhecer o mecanismo de inscrição e projeção de imagens colaboraria tanto para denunciar a ideologia que se pretende dissimular quanto para fazer uma crítica ao idealismo – e por que não? – e ao discurso da transparência da mídia.

É interessante notar que a câmera ocupa um lugar central no processo de produção de um filme e também que se baseia no modelo de perspectiva do Renascimento, segundo a qual o olhar do sujeito concorre para o centro do quadro – a janela albertiana. Baudry (1983, p. 387-388) assinala que “[a] visão monocular, que é a da câmera [...] suscita uma espécie de jogo de reflexão; fundada sobre o princípio de um ponto fixo a partir do qual os objetos se organizam, ela circunscreve em troca a posição do ‘sujeito’, o próprio lugar que este necessariamente deve ocupar”. Os efeitos disso são: “a construção ótica aparece como a projeção-reflexão de uma ‘imagem virtual’, criadora de uma realidade alucinatória. É ela que dispõe o lugar de uma visão ideal e desse modo assegura, metaforicamente [...] e metonimicamente [...] a necessidade de uma transcendência” (BAUDRY, 1983, p. 388). Haveria, assim, uma continuidade do olhar que mantém o espectador no centro. E, por mais que haja no filme projetado operações como montagem e mudanças de focalização, o mecanismo de projeção de imagens (24 por segundo) garante a ilusão de continuidade daquilo

⁴⁵ Valho-me da tradução brasileira que integra a coletânea *A experiência do cinema* (1983), organizada por Ismail Xavier.

que seria descontínuo – e apenas um defeito na projeção seria capaz de despertar o espectador de sua hipnose. Baudry (1983, p. 390) continua: “[o] mecanismo da projeção permite suprimir os elementos diferenciais (a descontinuidade inscrita pela câmera), deixando em cena apenas a relação entre eles. Portanto, as imagens como tais se apagam para que o movimento e a continuidade apareçam”. A construção da perspectiva – que centraliza o olhar e, por corolário, o sujeito – e a continuidade, somadas à *situação cinema* (Mauerhofer), asseguram a identificação entre o espectador e o conteúdo daquilo que ele vê. Baudry justifica essa identificação a partir de uma relação entre a *situação cinema* e o estádio do espelho de Lacan:

Sem dúvida, o caráter paradoxal da tela-espelho do cinema é que ela reflete imagens, e assim a ambiguidade permanece, pois a imagem que ela reflete não é a imagem da “realidade” (uma ambiguidade que a transitividade do “refletir” deixa em suspenso). (Realidade) que de qualquer maneira vem de trás da cabeça do espectador (e é verdade que ele poderia se voltar e a olhar de frente; nada veria, a não ser os feixes móveis de uma fonte luminosa já velada). A disposição dos diferentes elementos – projetor, “sala escura”, tela – além de reproduzir de um modo bastante impressionante a *mise en scène* da caverna, cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descrito por Lacan (BAUDRY, 1983, p. 395).

Resumidamente, o estádio do espelho se refere ao período da infância que vai do sexto ao décimo oitavo mês de vida e diz respeito à identificação que a criança tem com sua imagem especular, ou seja, ao identificar-se com a própria imagem refletida num espelho, o sujeito esboça os traços do seu “eu”. A analogia é válida porque Lacan enfatiza a impotência motora: e a passividade do espectador é condição para a *situação cinema*. Para Baudry (1983, p. 397), “[o] mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. [...] Pouco importam, no fundo, as formas do enunciado adotadas, os ‘conteúdos’ da imagem, desde que uma identificação ainda permaneça possível”. É como se o sujeito-espectador, pela identificação produzida, assumisse vicariamente a posição das personagens de um filme (na montagem campo/contracampo, fica mais evidente a identificação com o ponto de vista das personagens), como se as personagens agissem por procuração, fracassassem ou conquistassem por ele – assim, acontece também a assunção da ideologia que o filme promove.

Entre maio de 1971 e outubro de 1972, Jean-Louis Comolli publicou nos *Cahiers du cinéma* uma série de seis artigos sob o título “Technique et idéologie”, que foram reunidos na edição de *Cinéma contre spectacle*, de 2009. Nesses artigos, embora recorra a um variado repertório crítico e teórico, de maneira geral Comolli não avança muito em relação às

proposições de Baudry – o que realmente interessa é a maneira como se vale da noção de aparelho de base (dispositivo) a fim de questionar não apenas as teses sobre o específico fílmico, mas também o discurso da transparência, em franco diálogo com Jean-Patrick Lebel e Bazin. Ele afirma que “[l]e mouvement des images n’est pas, donc, dans les images. Le mouvement vient de la machine, caméra, projecteur” (COMOLLI, 2009, p. 68). Além de retirar das imagens a ideia de movimento e imputar ao próprio dispositivo, ele contesta a sua (das imagens) suposta neutralidade ideológica. Aliás, para Comolli, o simples fato de desconsiderar o dispositivo em favor de uma suposta pureza da imagem, é por si só ideológico. Não é meu objetivo tratar a maneira como o dispositivo cinematográfico encena a ideologia dominante; interessa-me, entretanto, observar que a rejeição teórica da técnica de captação e projeção de imagens é fundada numa lógica da transparência que acredita na troca ou tradução, sem qualquer distorção ou desperdício, da “realidade objetiva” em direção à realidade reproduzida nos filmes: algo que Bazin apregoa. Em seu ensaio sobre a fotografia, Bazin (2014, p. 31) diz que “entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto”, e que “o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’”. O realismo baziniano pode ser resumido na fórmula de Godard em *Le petit soldat*: “[f]otografia é verdade, cinema é verdade 24 vezes por segundo”. Ora, não seria demasiado casuístico buscar uma correlação entre a lente da objetiva e uma pretensa objetividade lograda pela câmera? Será que a interposição de um objeto (a câmera) entre o referente e sua representação se dá de maneira inocente, sem interferências, sem distorções? Subjaz ao discurso da transparência e do realismo o pressuposto da metafísica da presença, em que as coisas se apresentam em sua imediatez. De acordo com Parente (2009, p. 26),

A ideia de um discurso claro e sem lacunas, formulado nos termos de uma equivalência entre a imagem e o real, ou de que o discurso dá sentido ao mundo, é uma idealização. A impressão de realidade gerada pelo cinema clássico, na ótica de Baudry [e também de Comolli], é fruto de um processo de reificação da imagem, de uma articulação ideológica, determinada a ocultar os processos de representação implicados pelo cinema, como se este pudesse dizer as verdades do mundo sem intermediação.

Mesmo a teoria da montagem fica sob suspeita, uma vez que o cine-olho e o cinema-verdade de Vertov, por exemplo, supõem que a câmera é capaz de registrar a verdade do mundo em película, de desvelá-la (“tornar visível o invisível”). A crítica de Comolli é, nesse sentido, uma crítica à representação. Por outro lado, em *O discurso cinematográfico*: a

opacidade e a transparência, cuja primeira edição data de 1977, Ismail Xavier (2005, p. 148), ao comentar sobre os críticos da revista *Cinéthique* e em especial sobre Comolli, afirma que “[a] fórmula dos teóricos idealistas, imagem = real, é substituída pela fórmula imagem = ideologia”. Haveria, assim, o risco de transformar a ideologia na essência do cinema, na medida em que ela “estaria pairando no ar e seria captada pela câmera, tal como a realidade seria captada na acepção de Bazin. [...] A lógica da captação estaria mantida e, com isto, o discurso de Comolli e Narboni estaria comprometido com o essencialismo que eles querem combater” (XAVIER, 2005, p. 151). Em certa medida, reduzir o cinema à ideologia que veicularia por meio do dispositivo repete o mesmo gesto de Gumbrecht ao conferir primazia ao suporte de inscrição (a presença da materialidade física) em detrimento do discurso; ou seja, trata-se de um *materialismo metafísico*.

A despeito disso, em 1975, são publicados dois ensaios que atualizam as questões tratadas por Baudry e aplicam a problemas específicos: “Le signifiant imaginaire”, de Christian Metz, e “Visual pleasure and narrative cinema”⁴⁶, de Laura Mulvey. Enquanto Metz busca aproximações entre o dispositivo e a teoria do fetichismo de Freud, Mulvey afirma que o cinema satisfaz a escopofilia em seu aspecto narcisista e masculinista, isto é, o cinema dominante narrativo assume o ponto de vista do homem, que projeta suas fantasias nas figuras femininas exibidas na tela: “[a] mulher representa dentro da ficção, e o olhar fixo do espectador mais os olhares dos personagens masculinos são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa” (MULVEY, 1983, p. 445). Haveria uma identificação entre o herói e o espectador masculino; da mesma forma, conforme apontam Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), ocorre a identificação do espectador ocidental com os exploradores que se aventuram entre os povos não-ocidentais representados nos filmes, não raro tingidos de estereótipos. De qualquer forma, o que importa destacar não é tanto uma suposta ideologia propagada pelos filmes, a qual seria favorecida pelo próprio dispositivo cinematográfico, mas sim o próprio dispositivo. Ainda em 1975, Baudry publica na revista *Communications* o ensaio “Le dispositif”, em que aprofunda a analogia com a alegoria da caverna de Platão, apenas aventada em seu ensaio de 1970, além de buscar uma aproximação, a partir de *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, entre o cinema e o sonho. Contudo, ele não vai muito além das formulações acerca do aparelho de base ao tratar do dispositivo; para Baudry (1975, p. 69), “le dispositif cinématographique si l'on tient compte de l'obscurité de la salle, de la situation de passivité relative, de l'immobilité

⁴⁶ Valho-me da tradução brasileira que integra a coletânea *A experiência do cinema* (1983), organizada por Ismail Xavier.

forcée du cinésujet, comme sans doute des effets inhérents à la projection d'images douées de mouvement". Apesar de identificar o dispositivo cinematográfico em formas que lhe antecederam, Baudry hesita em conceber as diversas feições com que o dispositivo cinematográfico se manifestou ao longo dos 120 anos de cinema; dito de outro modo: Baudry aborda o dispositivo a partir de uma perspectiva sincrônica, desprezando transformações históricas, como se a “forma cinema” fosse sempre a mesma – além de deixar de lado a organização discursiva dos filmes em particular e do cinema como um todo. No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 83-84) definem o verbete “dispositivo” a partir de Baudry:

O dispositivo é, antes de tudo, uma organização material: os espectadores percebem em uma sala escura sombras projetadas em uma tela, produzidas por um aparelho colocado, no mais das vezes, atrás de suas cabeças. É o “aparelho de base” (Baudry), metonímia do conjunto de aparelhagem e das operações necessárias à produção de um filme e à sua projeção e, portanto, não apenas da câmera e do projetor propriamente ditos.

Embora a ênfase na “organização material” do cinema seja importante aos propósitos desta tese, cumpre destacar que, quando falo de uma materialidade relacional do cinema, não me refiro apenas ao aparelho de base, à concretude da câmera, do projetor, da sala, da tela, da película etc., mas ao agenciamento de elementos heterogêneos – em suas virtualidades e atualizações – que tornam possível o que se chama de cinema, sendo que, mesmo na falta de alguns desses elementos, poder-se-ia adicionar outros para que o cinema ainda continuasse a existir. Seria demasiado simplificador reduzir o dispositivo do cinema aos seus aspectos físicos (aparelho de base), psicológicos e ideológicos. Em *Materialist film*, Peter Gidal (1989, p. 15-16) afirma que “[t]he concept of materialism cannot be covered by the concept and concrete reality of physicality”, e que, embora a imagem e sua projeção sejam inseparáveis do suporte material-físico, “[t]his is in no way to say that what is materialist in film is necessarily shows, or that it is camera, lenses, graininess, flicker *per se*, etc.”

Michel Foucault, após a virada do período arqueológico para o genealógico na década de 1970, passou a se referir ao conceito de dispositivo em suas obras, apesar de nunca o definir com exatidão. Foucault fala de dispositivos disciplinares, dispositivo carcerário, dispositivos de poder, dispositivos de saber, dispositivo de sexualidade, dispositivo de verdade etc. O termo entra em seu vocabulário conceitual pelo menos desde a sua leitura de *O Anti-Édipo* (1972), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, tanto que se refere a “dispositivos” no prefácio à edição norte-americana de 1977. Em uma entrevista de 1977, posteriormente

publicada em *The confessions of the flesh*, Foucault (1980, p. 194-195) oferece uma aproximação conceitual do que significa o dispositivo:

What I'm trying to pick out with this term is, firstly, a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements. Secondly, what I am trying to identify in this apparatus is precisely the nature of the connection that can exist between these heterogeneous elements. Thus, a particular discourse can figure at one time as the programme of an institution, and at another it can function as a means of justifying or masking a practice which itself remains silent, or as a secondary re-interpretation of this practice, opening out for it a new field of rationality. In short, between these elements, whether discursive or non-discursive, there is a sort of interplay of shifts of position and modifications of function which can also vary very widely. Thirdly, I understand by the term “apparatus” a sort of-shall we say-formation which has as its major function at a given historical moment that of responding to an urgent need. The apparatus thus has a dominant strategic function. This may have been, for example, the assimilation of a floating population found to be burdensome for an essentially mercantilist economy: there was a strategic imperative acting here as the matrix for an apparatus which gradually undertook the control or subjection of madness, mental illness and neurosis.

O que importa reter de sua afirmação não é tanto o fato de que o dispositivo é um conjunto heterogêneo que se refere a discursos, instituições, formas arquitetônicas, ao dito e ao não-dito etc., mas sim 1) a proposição segundo a qual o dispositivo é o “sistema de relações que podem ser estabelecidas entre esses elementos”; 2) entre esses elementos diversos e atuantes, há modificações de posição e de função, as quais podem variar muito amplamente; e 3) o dispositivo obedece a uma função estratégica. Em *Vocabulário Foucault*, Edgardo Castro (2009, p. 124) acrescenta algo que merece também ser levado em consideração: “[o] dispositivo, uma vez constituído, permanece como tal na medida em que tem lugar um processo de sobredeterminação funcional: cada efeito, positivo e negativo, querido ou não querido, entra em ressonância ou em contradição com os outros e exige um reajuste”. Se por um lado, o dispositivo se estratifica em virtude de uma função; por outro, está se refazendo perpetuamente, adicionando ou excluindo outros elementos. A partir de Foucault, a noção de dispositivo ganha um alargamento conceitual que se aproxima da definição que faço no primeiro capítulo da *mídia como campo de relações materiais*. O dispositivo deixa de ser meramente a câmera, a sala escura, a tela etc., isto é, o mecanismo que regula a relação entre o espectador e as imagens ou, nas palavras de Aumont (1993, p.

135), “os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundilas. É o conjunto desses dados, materiais e organizacionais, que chamamos de dispositivo”. Doravante, o dispositivo diz respeito às relações heterogêneas que se atualizam.

Em “O que é um dispositivo?”, publicado pela primeira vez em 1988, Deleuze o descreve como um conjunto multilinear composto de linhas de natureza diferente. Em suas palavras, “essas linhas, no dispositivo, não cercam nem rodeiam sistemas, dos quais cada um seria, por sua vez, homogêneo – o objeto, o sujeito, a linguagem etc. –, mas seguem direções, traçam processos sempre em desequilíbrio e ora se aproximam, ora se distanciam uma das outras” (DELEUZE, 2016, p. 359). Mais adiante: “[c]ada linha é rompida, submetida a *variações de direções*, bifurcante e forquilhada, submetida a *derivações*. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos em posição são como vetores ou tensores” (DELEUZE, 2016, p. 359). Ora, para Deleuze, o dispositivo não é algo concreto irreduzível à fisicalidade material, não é um sistema do qual emanam enunciados, ideologias etc. É composto por linhas que não se cruzam sempre da mesma forma, que não se atualizam sempre igual: os dispositivos não possuem contornos fixos e definidos, “mas são cadeias de variáveis que se disputam entre si” (DELEUZE, 2016, p. 359). O dispositivo está permanentemente em derivação, em transformação, em mutação: as linhas que o compõem transpõem os limites que ele mesmo instaura; estão sempre em variação, não possuem coordenadas constantes. Para compreender um dispositivo, “[é] preciso instalar-se sobre as próprias linhas, que não se contentam em compor um dispositivo, mas o atravessam e o arrastam, de norte a sul, leste a oeste, ou em diagonal” (DELEUZE, 2016, p. 360). Isso não significa, porém, que o dispositivo meramente promove o cruzamento de entidades previamente dadas, que somente as reelabora por meio de um repertório já há muito conhecido, como se multiplicasse infinitamente a partir do finito – mesmo porque as linhas não são *entes* designados de antemão, mas virtualidades, potências. Como diz Deleuze (2016, p. 363), “cada dispositivo é uma multiplicidade, na qual operam certos processos em devir, distintos daqueles que operam num outro”. Daí é que o dispositivo cinematográfico descrito por Baudry não pode ser tomado como o único dispositivo do cinema de uma vez por todas: os *nickelodeons* do cinema das origens em nada se parecem com as salas *multiplex*, com o *drive-in cinema*, com o *outdoor cinema*, com *la géode*, entre inúmeros outros espaços de projeção de filmes; e há diferenças significativas entre a câmera cinematográfica, a câmera de vídeo e a câmera digital. E isso apenas para me deter nos exemplos mais básicos e concretos. Não se trata apenas de promover interações diferentes entre esses elementos; o fato é que há

tudo um campo de possibilidades, ainda insuspeitas, para a criação de novos dispositivos cinematográficos – inclusive incorporando linhas que compõem outros dispositivos midiáticos. Deleuze (2016, p. 364) antecipa uma objeção a que ele mesmo responde: “[s]erá então dito que todos os dispositivos se equivalem (niilismo)? [...] os modos de existências deviam ser ponderados segundo critérios imanentes, segundo seu teor em “possibilidades”, em liberdade, em criatividade, sem apelo algum a valores transcendentais”. Em outras palavras: um dispositivo se define por sua capacidade de se transformar e de se abrir em proveito de um dispositivo porvir, por sua novidade e criatividade e também por sua imanência (virtualidades, acontecimentos, singularidades). Cada dispositivo é singular, é um acontecimento. Em seu plano de imanência, um dispositivo pode se cristalizar numa forma ou tornar-se (devir) outra; e isso depende das linhas que não cessam de se atualizar, de se modificar, de ser retomadas ou abortadas. Para Deleuze (2016, p. 367), “[a]s diferentes linhas de um dispositivo se repartem em dois grupos: linhas de estratificação ou de sedimentação; linhas de atualização ou de criatividade”.

Tributário de Deleuze, Parente vale-se também de uma noção mais abrangente de dispositivo, a fim de romper com o materialismo de Baudry e de Comolli e repensar o próprio cinema, renegando essencialismos e determinismos tecnológicos, históricos e estéticos; afinal, como assinala, “[p]or natureza, o dispositivo é rizomático, o que, de certa forma, permite-nos dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos [...] como criam falsas oposições” (PARENTE, 2009, p. 29). O dispositivo é, para ele, um campo de forças e de relações de elementos heterogêneos que atuam simultaneamente, podendo tanto se cristalizar numa forma dominante – o cinema industrial narrativo – quanto se dispersar em uma multiplicidade informe – o cinema experimental, o cinema expandido, o cinema de dispositivo etc. Mais: pensando nas formas anteriores à institucionalização das práticas cinematográficas, a caverna de Platão, a câmera escura, o panorama, a fotografia, o cinetoscópio, “cada um desses dispositivos faz cinema a seu modo e, com isso, nos faz ver o cinema de outra maneira, porque este é um tipo de relação entre imagens, e entre imagens e espectadores, e não uma realidade imutável” (PARENTE, 2009, p. 33). O cinema está em constante processo de desterritorialização e reterritorialização: ele não é uno, mas legião, porque são muitos: “uma mídia pode esconder, por trás de uma aparente identidade, diferentes dispositivos” (PARENTE, 2009, p. 33). Mais ainda: “o ‘feito cinema’ (Baudry) está por todos os lados, na sala e fora dela, em outros espaços como a televisão, a internet, o museu e a galeria de arte, mas também em mídias como a pintura icônica pós-modernista dos anos 1970 e 1980, a fotografia e a história em quadrinhos” (PARENTE, 2009,

p. 29). Para além da “forma cinema” tradicional, Parente elenca e descreve ao menos cinco variações: o cinema do dispositivo, o cinema experimental, a videoarte, o cinema expandido e o cinema interativo. Quanto ao cinema de dispositivo, Parente dá como exemplos dispositivos anteriores à “forma cinema”: *Cinetoscópio* (1890), de Thomas Edison, *Cineorama* (1889), de Raul Grimoin-Sanson, e *Hale’s Tour* (1903), de William Keefe; do cinema experimental, partindo da noção de “acinema” de Jean-François Lyotard e da radicalização da ideia de movimento – imobilidade ou tempos mortos e aceleração –, Parente exemplifica, de um lado, com os filmes de Andy Warhol, *Sleep* (1963) e *Eat* (1963), e *Wavelength* (1967), de Michael Snow, e, de outro, o cinema de Peter Kubelka, Stan Brakhage e Hollis Frampton; da videoarte, destacam-se as videoinstalações *Two views room* (1975), de Dan Graham, *Video surveillance piece: public room, private room* (1969-1970), de Bruce Nauman, além dos videoartistas brasileiros como Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Miriam Danowski, entre outros; do cinema expandido, termo emprestado do livro *Expanded Cinema* (1970), de Gene Youngblood, Parente cita obras como o *Sensorama* (1955), de Morton Heilig, e *Moving movie* (1977), de Michael Naimark; por fim, quanto ao cinema interativo, ele ilustra com *E.V.E (Extended, Virtual Environment)* (1993), de Jeffrey Shaw.

Não obstante essas variações e rupturas da “forma cinema”, usadas como exemplo por André Parente, assumirem uma multiplicidade de dispositivos, evitando, assim, um essencialismo duvidoso, é inegável que na pressuposição de que o dispositivo promove uma relação entre imagens ou entre imagens e espectadores ainda permanece a noção de que o cinema necessariamente diz respeito a imagens, ou melhor, a imagens em movimento. É possível um dispositivo cinematográfico que não tenha a ver com imagens? É possível que o cinema traia aquilo que supostamente lhe seria mais próprio, o cinemático? Existiria um cinema sem imagens? Qual o limite dos dispositivos cinematográficos? Retirando-se a imagem e/em movimento, pode-se ainda falar em cinema?

Comentando sobre o livro *Image and mind: film, philosophy and cognitive science* (1995), de Gregory Currie, Noël Carroll, em *Engaging the moving image* (2003), contesta a tese de que o filme é *essencialmente* uma mídia imagética que representa algo e de que o movimento das imagens é real. Quanto à questão da representação, Carroll assinala que há, por exemplo, um gênero cinematográfico que não se insere no regime da representação: o *flicker film*, que consiste na apresentação de estímulos visuais. É o caso de *Arnulf Rainer* (1958-1960), de Peter Kubelka, e *The Flicker* (1966), de Tony Conrad. Segundo Carroll (2003, p. 257), “[t]he frames in a flicker film need not and most frequently do not contain representations of anything. The films are generally pure, nonreferential, visual stimulation.

They do not represent. They present light at a certain pulse”. Outro registro que foge da representação é o chamado cinema absoluto, movimento alemão de *avant-garde* da década de 1920 cujos principais expoentes eram Hans Richter, Oskar Fischinger e Walter Ruttmann. A série *Lichtspiel* – Opus I, II e III – produzida por Ruttmann, entre 1923 e 1925, ilustra bem o potencial abstrato do cinema. Esses filmes exploram o ritmo visual, formas devanescentes e os movimentos da luz. Em relação à tese de que o cinema é imagético, não se trata apenas de conceder às legendas ou aos intertítulos (algo comum ao cinema dito mudo); é preciso reconhecer que há filmes que não são nada além de palavras ou mesmo sequências numéricas. *So is this* (1982), de Michael Snow, compõe-se exclusivamente de palavras que se alternam a cada plano: em letras brancas sobre um fundo preto; e Takahiko Iimura, em *White calligraphy* (1967), vale-se do mesmo expediente de Snow, mas são ideogramas japoneses que sucedem. Para Carroll (2003, p. 258-259), “[t]hey are photographed and printed. [...] In the tradition of film modernism, these films use the medium to raise questions reflexively about the nature of the medium. I see no reason to deny that they are films”. Evidentemente, pode-se dizer que, em vez de acontecimentos, personagens e paisagens, ainda há imagens: as palavras e os ideogramas possuem um traço material, imagético – por exemplo, os caligramas e a poesia concreta exploram a visualidade das palavras. Contudo, há exemplos que radicalizam ainda mais o vínculo entre cinema e imagem. Desde 1927, o cinema também é som. Em *JLG por JLG: autorretrato de dezembro* (1995), de Jean-Luc Godard, há uma cena em que as imagens mostram Godard caminhando em círculos por um lago, enquanto na banda sonora ouve-se um diálogo e a música do filme *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray: ou seja, ocorre uma interposição de um filme sobre outro: não vemos o filme de Ray, mas o ouvimos. Ademais, mesmo nos filmes narrativos mais convencionais, um elemento fundamental é o fora-de-campo: em *Au hasard Balthazar* (1966), de Robert Bresson, há uma cena em que o espectador não vê um acidente, porém, o ouve. O som possui um valor diegético. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 132), “o campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual”. O fora-de-campo caracteriza-se pelas entradas e saídas (da personagem) pelos limites laterais do quadro; pela interpelação de um elemento do campo; e pela complexão imaginária de um elemento enquadrado de maneira apenas parcial (AUMONT; MARIE, 2003).

Em *Hurlements em faveur de Sade* (1952), de Guy Debord, alternam-se o silêncio sobre um fundo negro e sequências, em que são lidas em voz-*off* passagens do Código penal

francês, sobre um fundo branco. No filme, cuja duração é de 64 minutos, há pelo menos 40 minutos de escuridão e silêncio. *Wochenende* (1930), de Walter Ruttmann, é uma espécie de paisagem sonora (*soundscape*), em que ouvimos diálogos, fragmentos de música, interferências radiofônicas e ruídos de fundo, mas não há imagens: a tela permanece preta. E, mais recentemente, *Branca de Neve* (2000), adaptação de João César Monteiro da peça homônima de Robert Walser, é um filme que em muito se assemelha a uma radionovela, na medida em que ouvimos os diálogos das personagens, uma trama se desenvolve, mas igualmente não há imagens: na verdade, com exceção dos créditos iniciais, cerca de 5 segundos entre cada cena. De todo modo, Carroll (2003, p. 259) afirma que “[f]ilms like these may also raise another problem with Currie’s conception of the essence of film, since these films are static. They are not moving pictures because they are not *moving* anythings, at least as far as the eye can detect”. Não apenas a escuridão oculta o movimento; mesmo em filmes nos quais vemos imagens, o movimento é algo questionável. *La Jetée* (1962), de Chris Marker, *Band of Ninja* (1967), de Nagisa Oshima, *One second in Montreal* (1969), de Michael Snow, *Letter to Jane* (1972), de Jean-Luc Godard, e *Poetic Justice* (1972), de Hollis Frampton, são filmes que exploram a estaticidade das imagens. Enquanto o filme de Marker conta uma história por meio de fotografias estáticas, o de Snow é apenas a sucessão de imagens, sem qualquer som, da paisagem de Montreal. O filme de Godard, assim como o de Marker, é também composto por fotografias, mas acompanhado por uma narração em *voice-over* – inclusive os movimentos de câmera sobre as fotografias simulam uma *mise en scène*. Oshima, por sua vez, aproxima-se da estética das HQs, pois, em vez de fotografias, são desenhos imóveis contando uma história. Já a experiência de Frampton é ainda mais interessante, porquanto, em cada fotografia, vemos sobre uma mesa as páginas de um roteiro em que são descritos os acontecimentos, do tipo: “#49 (CLOSE UP) Your lover’s face in profile”. Sobre esses filmes, Carroll (2003, p. 259) afirma que

These are all films in the sense that they were constructed and disseminated by means of standard film apparatuses. [...] Moreover, these films use stasis as a stylistic choice. It is the fact that they are films that makes their stillness a pertinent, if not *the* pertinent, feature of the works in question. Had these films been slides, one would not remark upon their stillness. Movement is not a stylistic option with slides. But since these works are films, one is prompted to ask why there is no movement in them.

Alguém mais cético poderia, no entanto, redarguir que, apesar da aparente imobilidade, as imagens estão em movimento, isto é, haveria um simulacro da seguinte

natureza: imóvel → movimento → imóvel, e esses filmes tentam restaurar a imobilidade inaugural do fotograma, como se alheios ao movimento produzido pelo projetor. Em todo caso, as imagens estariam em movimento. Admitindo essa premissa, ainda assim o movimento não seria o atributo irreduzível do cinema, porque 1) o dispositivo envolve mais do que o projetor; 2) outras mídias fundam-se também em imagens animadas: a televisão, o vídeo e o computador. Se operássemos em relação a essas mídias essa redução a uma essência última, seria o mesmo que dizer que cinema, televisão e vídeo são a mesma coisa. Além disso, há exemplos de artistas que trabalham com material cinematográfico sem, no entanto, se submeterem à noção de *moving images*. Jim Campbell, em *Hitchcock's Psycho* (2000) e *Fleming's Wizard of Oz* (2001), da série “Illuminated Average”, cria uma sobreposição de todos os *frames* de um filme em uma única imagem: os filmes de Fleming e Hitchcock são vistos de uma única vez, como num quadro. As 1h50 de *Psicose* são condensadas numa imagem estática de 30 x 18 polegadas, enquanto as 1h42 de *O mágico de Oz* tornam-se uma imagem de 24 x 18 polegadas. Se o procedimento de Campbell é vertical, o de Kubelka é horizontal. Na instalação *Monument film* (2012), Kubelka revisita *Arnulf Rainer*, o seu *flicker film* de 1960, e o apresenta ao lado de *Antiphon*, que nada mais é que o negativo deste. Na exposição, os fotogramas são dispostos um ao lado do outro, horizontalmente, compondo um grande quadro. Conforme percorre os olhos, o “espectador” visualiza o filme. Nesses casos, embora não haja movimento nem o dispositivo cinematográfico, permanecem as imagens. No ensaio “O terceiro sentido”, publicado pela primeira vez em 1970, quando trata do fotograma, Roland Barthes opõe o fílmico ao cinematográfico e diz que, paradoxalmente, o fílmico não pode ser apreendido em movimento, isto é, como cinema. Diz que atribuía o seu gosto pelo fotograma à sua incultura cinematográfica, à sua resistência⁴⁷ ao filme, e que, na verdade, essa explicação apenas reproduz a opinião corrente acerca do fotograma: “um subproduto longínquo do filme, uma amostra, um modo de atrair freguesia, um extrato pornográfico e, tecnicamente, uma redução da obra pela imobilização daquilo que se considera a essência sagrada do cinema: o movimento das imagens” (BARTHES, 1984, p. 57). Todavia, o fílmico não estaria no movimento, mas num terceiro sentido, inarticulável, diferindo da fotografia e da pintura figurativa; e o fotograma não é uma amostra, mas uma citação: é paródico e

⁴⁷ Em *Roland Barthes by Roland Barthes*, ele explicita no que consiste essa resistência ao filme: “[r]esistance to the cinema: the signifier itself is always, by nature, continuous here, whatever the rhetoric of frames and shots; without remission, a continuum of images; the film (our French word for it, *pellicule*, is highly appropriate: a skin without puncture or perforation) follows, like a garrulous ribbon: statutory impossibility of the fragment, of the haiku. Constraints of representation (analogous to the obligatory rubrics of language) make it necessary to receive everything: of a man walking in the snow, even before he signifies, everything is given to me” (BARTHES, 1994, p. 54).

disseminador, “o rastro de uma distribuição superior dos traços de que o filme vivido, passado, animado, não seria, em suma, senão um texto, entre outros” (BARTHES, 1984, p. 58). O fílmico residiria numa potência do fotograma, num estado de suspensão que evoca o vir-a-ser do cinema, sem, no entanto, se restringir ao tempo. Dito de outro modo: “[o] fotograma, ao instituir uma leitura ao mesmo instantânea e vertical, não quer saber do tempo lógico (que não é senão um tempo operatório); ensina a dissociar a restrição técnica (a ‘filmagem’) do próprio fílmico, que é o sentido indescritível”. Esse sentido, o terceiro sentido, é do nível da significância: em oposição aos sentidos informativo e simbólico, é obtuso, errático, fugidio, *excessivo*, disseminado, fora da linguagem. Em suma, é uma *potência* (o que pode o cinema?), força (e não forma), virtualidade.

Um exemplo radical é *Blind Cinema* (2015), de Britt Hatzius, que questiona não só a imagem e o movimento, mas a própria atividade espectral. A *performance* baseia-se na audiodescrição voltada a portadores de deficiência visual, e sua configuração é simples: em uma sala de cinema, o “espectador”, sentado na poltrona, tem os olhos vendados e, sentadas atrás dele, crianças de 9 a 11 anos descrevem sussurrando, em uma espécie de tubo, um filme que elas veem pela primeira vez projetado na tela. Com sua própria voz e em seu próprio ritmo, com hesitações, pausas e lacunas, a criança descreve o filme a partir da sua maneira de vê-lo. Como Hatzius (2016, p. 4) explica no *release* da obra:

As escolhas infinitas que se fazem ao decidir o que e como descrever tornam-se análogas às infundáveis variações da maneira como o filme é experienciado por cada espectador individual, sozinho. Neste sentido, o próprio filme está sempre a desconjuntar-se, sempre a desintegrar-se, sem chegar à completude nem à conclusão, sem narrativa clara para recordar. Permanece fragmentário tal como a nossa imaginação é intrinsecamente fugaz, fluida e leve, atulhada de palavras, imagens e sons que são associativos e fragmentários. É difícil guardar uma imagem na mente, uma dificuldade que se reflete no próprio filme, onde as coisas não cessam de fundir a negro e ressurgir, aparecendo e desaparecendo, desmoronando-se e transformando-se.

Ora, o filme que vemos não é o mesmo filme que foi produzido, que foi projetado; há diversos agenciamentos a interferir na experiência espectral de cada um: um filme imaginário está sempre a substituir o filme “real”. O que *Blind Cinema* faz é levar isso ao paroxismo, porém, preservando elementos da *situação cinema* tradicional. Explico: há um filme projetado, a sala de cinema mantém suas características essenciais, e trata-se de uma experiência compartilhada – apenas a visão do espectador fica de fora. O escuro da sala torna-se o escuro do espectador. Mais: removendo-se a visão, os outros sentidos predominam:

“[p]odemos ouvir com mais atenção os sons do filme, o remexer atrás de nós ou a nossa própria respiração. Podemos tornar-nos mais sensíveis aos cheiros ao nosso lado, à proximidade com os outros ou ao conforto das nossas próprias cadeiras” (HATZIUS, 2016, p. 3). Ou, como diz Barthes (2004a, p. 432) em “Ao sair do cinema”, não existe apenas uma maneira de ir ao cinema: descolando-se do fascínio das imagens, a atenção é dirigida precisamente àquilo que a excede: “a textura do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída [...]. Aquilo de que me sirvo para tomar distância com relação à imagem, eis, afinal de contas, o que me fascina: sou hipnotizado por uma distância”. A *performance* de Hatzius realiza, de certo modo, o que podemos chamar de cinema invisível ou, para dizer com Dominique Noguez, um *cinema sem imagens*. Em suas palavras, “le cinéma sans images nous fait explorer non seulement les différents aspects du son – ses propriétés qu’on pourrait appeler brutes, syntagmatique et sémantiques –, mais aussi les liens insécables du sonore avec le visuel, ce qu’il reste du visuel dans l’expérience de la cécité” (NOGUEZ, 2010, p. 193). Mas não se trata apenas de dizer que o *olho escuta* e os *olhos ouvem*; todos os sentidos são mobilizados. Em *Hurlements en faveur de Sade* (1952), de Guy Debord, ouve-se em certo momento a voz de Isidore Isou dizendo: “*Il n’y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat*”. O filme deixa de ser filme, o cinema deixa de ser cinema, o espectador deixa de ser espectador: o cinema é reduzido ao debate. Deleuze, nas páginas derradeiras de *A imagem-tempo*, lembra, à maneira de Godard, que escrever sobre cinema já é fazer cinema. Gaudreault e Marion, em “Cinéma et généalogie des médias” (2006), lembram que o desaparecimento da “forma cinema” corresponde a outras formas, mais disseminadas, de retenção do *traço cinematográfico*, e especulam que “[u]n jour, il n’y aura vraisemblablement plus de circulation de copies de film, mais il continuera à y avoir une circulation des signes cinématographiques, et c’est là l’essentiel” (GAUDREULT; MARION, 2006, p. 24). E, finalmente, para Noguez (2010, p. 191),

Tout se passe comme si, en détruisant un à un les éléments du cinéma *réel*, on ménagerait, à mesure, la place d’un cinéma *potentiel*. C’est à peu près ce qu’Isou appelle, dès 1956, le cinéma “infinitesimal”, où il s’agit, par la création de “particules” différentes de celles qui sont habituellement employées dans les oeuvres et réduites au minimum, de faire imaginer d’autres éléments inexistants ou simplement possibles.

Essa reconfiguração do campo cinematográfico, tratado agora em termos de “traços”, “partículas”, “efeitos” ou “potência”, tem animado o debate nos *Film Studies*, naquilo que

Raymond Bellour denomina “querela dos dispositivos”. De um lado, há aqueles que defendem que o cinema é múltiplo e heterogêneo, sendo o seu dispositivo tradicional apenas uma das formas em que ele se atualiza; de outro, os que defendem um *cinéma seul*, um verdadeiro cinema. Começo pelos últimos: Raymond Bellour e Jacques Aumont. É interessante notar a mudança de posição de Raymond Bellour, que, em *Entre-imagens* (1990), entusiasmado pelo vídeo, falava sobre as passagens das imagens entre diferentes dispositivos; mais recentemente, em *La querelle des dispositifs* (2012), tem advogado em favor da especificidade do dispositivo cinematográfico. No primeiro capítulo do livro, estruturado em forma de diálogo, ele diz: “[j]e n’impose rien, juste une très modeste idée du cinéma. Je voudrais seulement qu’on laisse un peu en paix le cinéma. [...] Oui, le cinéma, le vrai cinéma” (BELLOUR, 2012, p. 13). Segundo Bellour, o verdadeiro cinema ou, para dizer com Serge Daney, *cinéma seul*, seria uma construção histórica, embora seu dispositivo seja uma realidade transhistórica. Ou seja, ele admite que o dispositivo era outro antes da institucionalização do cinema a partir da década de 1910, conforme atestam os estudos de André Gaudreault e Tom Gunning sobre o primeiro cinema. Em suas palavras,

Bien sûr, le spectateur du “cinéma des attractions” n’est pas le même que celui des premiers Griffith, ni ce dernier identique à celui des “grandes salles hypnotisées” du cinéma muet qui leur succède; bien sûr, le spectateur du cinéma devenu parlant n’est pas le cinéphile des années 1950, etc., etc. Mais il n’empêche que du proto-spectateur assis au Salon indien du Grand Café au spectateur d’une salle d’art et d’essai survivant au xxi e siècle aux séductions de son iPhone, une communauté lie tous ces spectateurs par-delà leurs différences mêmes. Et cela seul mérite d’être appelé *cinéma* (BELLOUR, 2012, p. 18).

Além daquilo *que merece ser chamado de cinema*, há modos “degradados” de ver um filme que oferecem experiências análogas à “experiência própria” do cinema. Esses modos corrompidos seriam, de acordo com Ramos (2016, p. 43), dispositivos mais práticos – TV, computador, DVDs, celulares – e situações esportivas precárias – em aviões, trens, ônibus, com a interferência da luz, com interrupções, desconforto etc. Em todo caso, o cinema sozinho e a experiência degradada diferem do cinema múltiplo, do *outro cinema*, o que está em toda parte: em museus, galerias, instalações, entre outros, em que o espectador sai de sua passividade e se torna uma espécie de *flâneur*. O que Bellour frisa é o fato de que, apesar da multiplicidade de dispositivos e da experiência degradada de se ver um filme, ainda existe um cinema sozinho – embora seja uma forma historicamente datada. No ensaio “‘Cinema, alone’/ Multiple ‘cinemas’”, Bellour (2013, p. [14]) afirma que “[t]he cinema was only really alone,

truly alone, between the arrival of the sound film and the arrival of television, which more or less applies to what André Bazin called the cinema of reality (even if his description has assumed many more definitions than he could have imagined)”: isto é, entre 1928 e a década de 1950, que é quando a televisão se popularizou. Assim como Bellour, mas divergindo do período compreendido, Dudley Andrew, em *What cinema is!* (2010), diz que o cinema surgiu por volta de 1910 e encontrou seu ocaso no final dos anos 1980: “[t]he movies that developed a solid shape after World War I, and reigned for 70 years as the world's most popular and vibrant artform, boldly stand out to be viewed and reviewed” (ANDREW, 2010, p. xv). Não obstante esse balizamento histórico, para Bellour, uma coisa não pode ser desprezada: enquanto houver filmes projetados em salas de cinema, haverá o “cinema sozinho”, aquilo que ainda se chama cinema:

Une seule chose est sûre: le cinéma vivra tant qu’il y aura des films produits pour être projetés ou montrés en salle. Le jour où son dispositif viendrait à disparaître (ou devenir pur objet de musée, machine entre tant de machines dans le cimetière d’une cinémathèque-musée) consacrera la véritable mort du cinéma, bien plus réelle que sa mort mythique tant de fois annoncée (BELLOUR, 2012, p. 19).

Jacques Aumont, por sua vez, tem argumentos semelhantes. Sobre o cinema expandido, o cinema de dispositivo ou o cinema experimental, cujas obras são expostas em galerias e museus, ele afirma que o cinema teria deixado de ser cinema para se tornar apenas um “efeito cinema”, um “conjunto de ideias, de forças, de potências, de propriedades, de capacidades, de mitos, de histórias” (AUMONT, 2008, p. 87). É como se os princípios do cinema se tornassem mais importantes que o próprio cinema. Aumont (2008, p. 87) ironiza tal posição: “[p]essoas cultas desenvolvem a tese que o conjunto das propriedades do cinema só estão no ‘cinema’ na forma de um ‘agenciamento’ entre outros, que só teria a seu favor o fato de ter tido a sorte de dar mais certo do que os outros”. Mas rebate, não sem um pendor religioso, que há algo mais que o acaso contribuindo para seu êxito: “[o] cinema talvez seja apenas um agenciamento que deu certo – mas como podemos dizer do cristianismo que ele é apenas uma seita que deu certo, ou seja, apesar de tudo, de modo mais profundo do que devido unicamente ao acaso” (AUMONT, 2008, p. 89). Contra os lamentos das “carpideiras”, que preconizavam a morte do cinema nos anos 1980, Aumont fala de um “cinema-cinema”: “aquele a que continuamos assistindo, banalmente, nas salas *ad hoc*” (AUMONT, 2008, p. 85). O cinema continua bem vivo, apesar dos sucessivos anúncios de sua morte: o digital não

o matou, assim como o DVD, o vídeo e a televisão também não o fizeram. Em “Que reste-t-il du cinéma?”, de 2011, ele reitera a questão da sobrevivência do “cinema-cinema”:

Le cinéma, lui, n’a pas disparu. On continue d’“aller au cinéma”, c’est-à-dire de voir des œuvres d’image mouvante, la plupart du temps narratives, dans des salles spécialisées, en payant son billet. L’industrie du cinéma existe toujours, elle produit autant de films qu’il y a cinquante ans, et même, avec la diffusion de copies des films sur dvd puis en vod, elle a trouvé de nouveaux débouchés; au passage, la culture cinématographique est devenue une partie banale de la culture tout court. (AUMONT, 2011, p. 2).

Ele defende, assim como Bellour, uma especificidade da experiência cinematográfica, tanto que se questiona se ver um filme na tela do celular ou nas exposições de arte contemporânea ainda é cinema. Aumont assinala, também, a importância do botão de *pausar* do vídeo ou do DVD, por exemplo, para a reconfiguração da experiência de se ver um filme, uma vez que nem a imagem digital nem a mudança de suportes alteram significativamente o dispositivo, mas o *pause*, sim, pois age contra a própria “natureza” do cinema, que é o movimento. Cria uma imagem híbrida, em suspensão: “[l]’image arrêtée rompt le flux, donc aussi la fascination, l’absorption du spectateur. Elle représente exactement une transgression (ce qui va contre la règle, sans l’abolir)” (AUMONT, 2011, p. 4-5). O *pause* funda um paradoxo: é cinema, mas sem ser cinema. No esquema traçado por Gaudreault e Marion (2015) acerca das oito mortes do cinema, o *pause* insere-se no controle remoto (a sétima morte), haja vista que, mais do que pausar, o controle propicia outras formas de manipulação do tempo por meio de comandos como o *rew* e o *fwd*, que permitem voltar ou avançar o filme. As outras mortes do cinema seriam retroativamente: o advento da imagem digital, o videoteipe, a televisão, o cinema falado, a institucionalização da forma cinema, o início do modelo dominante de produção e distribuição e, por fim, a sua transformação em espetáculo em detrimento da curiosidade científica, expressa na célebre frase de Louis Lumière: *le cinéma est une invention sans avenir* (GAUDREULT; MARION, 2015). Essas crises que o cinema atravessa têm por efeito mais imediato a tentativa de conservação daquilo que lhe seria mais próprio, a sua essência. Não estariam Bellour e Aumont, ao preconizarem a existência de um “cinema sozinho”, um “cinema-cinema” ou um “verdadeiro cinema”, repetindo o gesto dos vanguardistas sobre o específico fílmico, embora reclamando uma essência do dispositivo? Não seria uma reação ao “vale-tudismo” daqueles que festejam o seu fim?

Do outro lado da querela, a despeito de ser Philippe Dubois o principal arauto do “pós-cinema”, há inúmeros outros teóricos que tratam a questão da morte do cinema de maneira provocativa e entusiástica. Paulo Cherchi Usai (2001, p. 89) escreve, em *Death of cinema*, que “[t]he ultimate goal of film history is an account of its own disappearance or its transformation into another entity”. Dominique Païni sugere no título de um artigo de 2004: “Should we put an end to projection?”, no qual afirma que “[t]he advent of technological innovation both in art and in communication – we must be determined to inscribe these two words in their reciprocal proximity and their irreducibility – suggests such a possibility” (PAÏNI, 2004, p. 23). E D. N. Rodowick, em *The virtual life of film* (2007), começa por desfazer a correlação entre filme e cinema e pergunta-se se o cinema estaria desaparecendo assim como a película de celuloide (a matéria do filme). Em vez de rupturas significativas que supostamente ameaçam o cinema, Rodowick vê as transformações num nível funcional; por exemplo, o colecionador de filmes em VHS ou DVD no século XXI equivale ao *rat de cinémathèque* do período áureo da cinefilia francesa. Todavia, se Dudley Andrey transforma a questão de Bazin – “Qu’est-ce que le cinéma?” – em afirmação, “What cinema is?!, Rodowick, no título de um dos capítulos, pergunta-se no *past tense*: “What was cinema?”. O cinema *era*, não *é* mais. Segundo Rodowick (2007, p. 93), “[f]ilm is no longer a modern medium; it is completely historical. [...] Film, I have argued, is a historical medium par excellence. But it is also now becoming ‘history’”.

Philippe Dubois, no ensaio “Um ‘efeito cinema’ na arte contemporânea”, publicado originalmente em 2006, fala que o “efeito cinema” na arte contemporânea é algo inegável, tão irritante quanto intrigante. Em todas as grandes bienais, nos museus e nas galerias de arte, cada vez mais se presencia a exposição de obras que refletem um “pensamento do cinema”. Ele grafa o “cinema” com aspas, porque essas obras – pinturas, esculturas, instalações, *performances*, vídeo – inspiradas, influenciadas, alimentadas pelo cinema põem em xeque a própria identidade dessa mídia. O cinema faz-se presente em obras de artistas que referenciam filmes particulares ou gêneros específicos, mas também absorvendo o que Dubois (2009a) define como os quatro componentes básicos do cinema: o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem. Cinema como citação, alusão, desvio, transformação: como matéria, forma, dispositivo e ideia (DUBOIS, 2009a, p. 179). São as obras de pioneiros como Michael Snow e Anthony McCall; de artistas mais contemporâneos como Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Pierre Bismuth, Stan Douglas, Steve McQueen e Mark Lewis; ou de cineastas já consagrados como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Chantal Akerman, Atom Egoyan, Peter

Greenaway, Agnès Varda e Apichatpong Weerasethakul, que têm testado novas possibilidades para além da sala escura. Para Dubois (2009a, p. 181),

[...] o mundo da arte contemporânea se encontra cada vez mais marcado por essa presença insistente do que se poderia chamar de um “efeito cinema”, igualmente profundo e superficial, com frequência monumental, e mesmo fetichista, eventualmente poético, por vezes inteligente, senão sensível.

Dubois (2009a, p. 181) assinala ainda que esse “efeito cinema” se faz sentir de maneira multiforme, operando nos mais diversos níveis – institucional, artístico e teórico – ao trazer correspondências entre o dispositivo do cinema e as questões de projeção e da imagem nas instalações. Se a “forma cinema” nada mais é que um agenciamento que, por acaso, deu certo, esse “cinema de exposição” abre um campo de possíveis em que cada obra se baseia num dispositivo próprio para a projeção de imagens, isto é, como se a cada filme correspondesse um dispositivo, e não apenas àquele de que fala Baudry. É como se cada obra refundasse o cinema desde Lumière. Dubois continua (2009a, p. 182):

Um dos pontos centrais do problema é este: o que vemos nas exposições (ainda) é “cinema”. Foi o cinema que “migrou”, como se diz, abandonando *suas* salas escuras por outras mais luminosas de museu – por que, com que propósito? Ou o cinema foi renegado, deturpado, transformado, metamorfoseado em quê? Haveria um “para além” ou um “depois” do cinema, como se este não existisse mais?

A mera suposição de que haja um depois do cinema significa afirmar que ele *foi* ou *é*, que ele possui uma essência: ao contrário, o cinema é devir-outro. A despeito do nome que se queira dar, o fato é que, mesmo fora das salas de cinema, mesmo com o projetor digital, mesmo na tela de um *smartphone*, ainda é cinema. E Dubois vê isso como algo extremamente positivo. Em “Oui, c’est du cinéma”, de 2009, o tom é notadamente de manifesto – mas, ao contrário dos movimentos de *avant-garde* do início do século XX, em vez do específico, Dubois faz o elogio da multiplicidade. Contra o dispositivo único: “[l]a pellicule n’est plus le critère, ni la salle, ni l’écran unique, ni la projection, ni même les spectateurs. Oui, c’est du cinéma. Du cinéma aux mille lieux. Du cinéma hors ‘la Loi’. Sauvage, déréglé, proliférant bien plus que disparaissant” (DUBOIS, 2009b, s.p.). Contra a tirania da *situação cinema*: “[d]u cinéma vivant, hors la salle, hors les murs, hors ‘le’ dispositif. Fini le noir, les sièges, le silence, la durée imposée” (DUBOIS, 2009b, s.p.). Contra os nostálgicos: “[n]’en déplaise aux puristes, aux intégristes et aux fundamentalistes de tous poils, qui se replient sur une identité perdue, rêvée, régressive, et vivent encore dans la croyance nostalgique d’une spécificité

insurpassable (désormais explosée)”, e “ceux qui refusent de voir l’incroyable variété vivante de cette forme aujourd’hui, ce sont eux qui sont morts, ou momifiés” (DUBOIS, 2009b, s.p.).

O cinema em todos os lugares:

Il suffit d’ouvrir les yeux: il est partout. [...] Sur les DVD, les ordinateurs, Internet, You Tube, pour tout le monde désormais. Jamais on a vu/montré autant de films. Le cinéma est dans les musées, les galeries d’art, au théâtre, à l’opéra, dans les salles de concert, de plus en plus. Dans les bars, les cafés, les restaurants, les “boîte”. Il est dans les bureaux, dans les lieux de travail, de passage ou d’attente. Il est dans les maisons, dans toutes les pièces. Il est dans les avions, les camions, les taxis, les trains, les quais de gare. Sur les murs de la ville et sur nos téléphones portables. A ceux qui font mine de se poser la question “est-ce encore du cinéma?” (DUBOIS, 2009b, s.p.).

“Cinema de exposição”, “outro cinema”, “terceiro cinema”, “cinema digital”, “pós-cinema”, “cinema múltiplo”, pouco importa: é cinema apesar de tudo: “[c]omme art et comme industrie. Comme création et comme divertissement. Comme image et comme dispositif. Comme histoire et comme technique. Comme œuvre et comme marché. Comme depuis toujours” (DUBOIS, 2009b, s.p.). Sim, é cinema, embora proteiforme, múltiplo, emancipado. Dubois refere a Benjamin ao dizer que, longe de perder sua “aura” – justamente o cinema, “a arte sem aura” –, o cinema está livre e teve suas potências multiplicadas. A “perda da aura” implica, para Dubois, uma abertura para além das fronteiras midiáticas ou de dispositivo.

Rosalind Krauss, em “A escultura no campo ampliado”, publicado pela primeira vez em 1979, levanta questões análogas à da “querela dos dispositivos” para tratar da escultura. A partir da década de 1960, segundo Krauss, todo e qualquer objeto começou a receber o nome de escultura: pilhas de lixo no chão, troncos de árvores serradas, montes de terra, espelhos dispostos na galeria, corredores cercados por monitores de TV etc. Em suas palavras, “[a] respeito dos trabalhos encontrados no início dos anos 60, seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem” (KRAUSS, 2008, p. 132). O conceito de escultura torna-se cada vez mais maleável, assumindo ontologicamente a pura negatividade, isto é, segundo uma lógica de exclusões, a soma do nem/nenhum: a escultura é a *não-paisagem*, a *não-arquitetura*. Mais recentemente, Anthony Vidler (2004) parte das mesmas premissas de Krauss para falar do “campo ampliado da arquitetura”. E a pintura, pelo menos desde os dadaístas, tem abdicado paulatinamente da busca por um “específico pictórico” e admitido a interferência vinda de outras artes e mídias, ou simplesmente eliminado a componente físico-material do objeto em favor do “processo”

artístico. Em 1970, Lucy Lippard, em “The materialization of art”, discutia a emergência do ultraconceitualismo e a negação da “materialidade física” da arte. No tocante à literatura, Josefina Ludmer (2010, p. 3), em “Literaturas pós-autônomas”, afirma que muitas obras literárias de hoje “dramatizam certa situação da literatura: o processo de encerramento da literatura autônoma, aberta por Kant e a modernidade. O fim de uma era em que a literatura teve ‘uma lógica interna’ e um poder crucial. O poder de definir-se e ser regida ‘pelas suas próprias leis’”. Essa literatura sem fronteiras, que rompe as noções de dentro e de fora, em processo de desterritorialização, Ludmer chama de “literatura pós-autônoma”:

Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido (LUDMER, 2010, p. 1).

Cumprido ressaltar que Ludmer enfatiza o novo estatuto da literatura por conta do embaralhamento da ficção e da realidade que essa literatura promove, enquanto penso na autonomia a partir da condição midiática. Flora Süssekind, em “Objetos verbais não identificados”, de 2013, remete a Christophe Hanna para tratar de fenômeno semelhante ao de que fala Ludmer, na medida em que, para ela, na literatura brasileira contemporânea, surgiram “experiências com multiplicidades de vozes e registros. Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas” (SÜSSEKIND, 2013, s.p.). De qualquer forma, falemos de “literatura pós-autônoma” ou de “objetos verbais não identificados”, o fato é que há um questionamento do campo mesmo da literatura: um campo ampliado da literatura? Assim como o *slogan* afirmativo de Dubois, poderíamos repetir: sim, é literatura! A poesia digital não seria uma forma de literatura expandida? A forma-livro surgida com Gutenberg não seria meramente uma atualização de suporte da literatura oral do medievo e da antiguidade? Se a literatura não se resume à fisicalidade de seu suporte e tampouco existe a tal literariedade, o que é literatura? Não é esta também uma questão mal colocada, uma vez que supõe uma essência imutável? Não seria o caso de perguntar: o que pode a literatura? Afinal, a literatura, tal como o cinema, é uma potência. Não é uma forma, mas uma força. Como afirma Kléber Mendonça Filho (2015, s.p), à maneira de Godard: “[a]s pessoas acreditam que existe uma maneira de fazer cinema que é

fazendo filmes. Eu acredito que existem várias frentes. Escrever sobre filmes e pensar sobre filmes, programar um festival de cinema, inclusive pegar numa câmara e fazer um filme é fazer cinema”. Fazer literatura também é fazer cinema.

3. A LITERATURA-CINEMA DE PAUL AUSTER

“The machine called film is an exception” (Hollis Frampton).

“A diferencia de verlos proyectados en una pantalla de cine, en mis narraciones cada uno podía imaginar esos mundos a su antojo” (Hernán Rivera Letelier).

3.1 *The Book of Illusions*

Em um editorial da revista *Cahiers du cinéma*, n. 400, de janeiro de 1987, intitulado “A history of imaginary films”, posteriormente publicado em *The logic of images*, Wim Wenders propõe-se a debater sobre o lugar dos filmes imaginários na história do cinema, isto é, os filmes que nunca chegaram a ser rodados, permanecendo apenas como roteiros. “The paradoxical thing is that films begin with words, and that words determine whether the images are allowed to be born. The words are like the headland that a film has to steer round to reach the image. It’s at that point that many films go under”, afirma Wenders (1991, p. 86). Para Wenders, a história do cinema é como a ponta de um iceberg: apenas cerca de 10% dos filmes são concluídos e libertam as imagens – a maciça maioria dos filmes permanece sob as águas do esquecimento, sem jamais ver a luz de um projetor. Caberia um capítulo à parte na história do cinema aos filmes imaginários, do mesmo modo que haveria a história dos filmes perdidos. Ele prossegue:

After the story of films that went astray and were never made, one could go on to the still more compendious story of those films that never even made scripts: suppressed ideas and images, dreams that no one wrote down on awakening, miscellaneous news clippings left and lost in the drawer, beginnings of stories one witnessed with one's own eyes and then forgot all about (WENDERS, 1991, p. 87).

Mais importante do que saber qual é o momento exato em que um filme vem à luz, ou seja, quando as virtualidades do cinema se atualizam, é responder à questão: as palavras que permitem uma imagem despontar numa *situação cinema* podem ser consideradas já-cinema? Se falamos de filmes imaginários – ideias e imagens suprimidas, sonhos anotados e engavetados, histórias testemunhadas e esquecidas (WENDERS, 1987) – que existem como pura virtualidade, há rastros daquilo que chamamos cinema? Se o cinema pertence ao regime do visível, o que dizer de filmes que jamais foram vistos ou para sempre perdidos? Essas questões são ilustradas pelo próprio Wim Wenders em *Lisbon Story* (1994). O filme retoma a premissa aventada num filme anterior do cineasta, *The state of things* (1982), que trata da impossibilidade de se fazer um filme. Em *Lisbon Story*, Friedrich, o diretor, recusa-se a apresentar aos espectadores as imagens que capta com a sua câmera; afinal, as imagens não são mais o que costumavam ser: não se pode mais confiar nelas, elas não mostram mais as coisas: foram reduzidas à mercadoria. É preciso fazer filmes como os de Charles Chaplin e de

Buster Keaton: fingir que a história do cinema não aconteceu e recomeçar do zero. Mais ainda: fazer filmes não contaminados pelo olhar, nem mesmo pelo olhar do diretor:

Uma imagem que não foi vista não pode vender nada. É pura e, por conseguinte, verdadeira e bela. Numa palavra: é inocente. Enquanto nenhum olhar a contaminar, permanece em uníssono com o mundo. Se não for vista, a imagem e o objeto que esta representa, permanecem juntos. Sim, é apenas quando olhamos para a imagem, que a coisa que ela contém morre. E cá está, Winter, a minha “biblioteca das imagens jamais vistas”! Todas estas imagens foram filmadas sem intervenção do olhar humano. Ninguém as viu enquanto foram gravadas, e ninguém as visionou depois. Filmei-as todas nas minhas costas! Estas imagens mostram a cidade como ela é e não como eu desejaria que fosse (LISBON STORY, 1994).

As hipóteses levantadas por Wenders, quer seja em “A history of imaginary films”, quer seja em *Lisbon Story*, suscitam a mesma questão que Paul Auster desenvolve em *The Book of Illusions*⁴⁸, de 2002, qual seja: “[i]f someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not?” (p. 207). E se tudo quanto resta de um filme são as anotações por escrito a seu respeito? Pode um filme ser literatura, ser palavra escrita? As materialidades do cinema se atualizam na forma literária? Antes de responder a essas questões, é importante assinalar que, apesar de não ser meu interesse aproximar-me do romance de Auster por meio de uma análise do tipo hermenêutica, é necessário realizar um balanço sobre sua fortuna crítica e verificar de que maneira o cinema nele se faz presente.

The Book of Illusions é o oitavo romance de Paul Auster, que, após 4 volumes de poesia publicados, entre 1974 e 1980, voltou-se à ficção com *The New York Trilogy* (1987). Além da literatura, Auster também tem se dedicado ao cinema, tendo roteirizado *Smoke* (1995), de Wayne Wang, e dirigido *Blue in the face* (1995), *Lulu on the bridge* (1998) e *The Inner Life of Martin Frost* (2007) – sendo este último uma adaptação de um fragmento de *The Book of Illusions*. Em entrevista com Céline Curiol, Auster (2013, p. 186) afirma que

[...] I’m not a full-time filmmaker, after all, and I tend to think of my occasional forays into the world of movies as an extension of my work as a novelist, as a storyteller. Not all stories should be novels. Some should be plays. Some should be films. Some should be narrative poems. In the case of *Martin Frost*, it was conceived as a film from the start.

Conforme relata na mesma entrevista, a gênese de *The Inner Life of Martin Frost* remete a um projeto empreendido por uma produtora alemã, em 1999, que se intitulava

⁴⁸ Nota bene: Valho-me da edição norte-americana da Henry Holt & Company, de 2002. Todas as citações de *The Book of Illusions* serão indicadas apenas pelo número da página.

“Contos eróticos”, o qual consistia na realização de 12 curtas-metragens, realizados por 12 diretores diferentes. Entre fevereiro e março daquele mesmo ano, escrevera o roteiro. Contudo, por desentendimentos com a produtora, abandonou o projeto, até mesmo porque, terminada a primeira versão da história, Auster passou a concebê-la como um longa-metragem. Ele continua:

Then I put it all away and started writing *The Book of Illusions*, which had been brewing inside me for a long time, close to ten years. That was the summer of 1999, and I finished the manuscript two years later, exactly one month before the attack on the World Trade Center. Toward the end of the book, David Zimmer, the narrator, gets to see one of Hector Mann’s late films shot in the New Mexico desert. For numerous reasons, *The Inner Life of Martin Frost* seemed to be the perfect story to use at this point in the novel, so I adapted the short version of the script and put it in (AUSTER, 2013, p. 180).

Resumidamente, *The Book of Illusions* conta a história de David Zimmer, um professor de literatura comparada de uma universidade em Vermont, que perde a esposa e os dois filhos em um acidente aéreo. Enfrentando o luto por sua perda, Zimmer isola-se em sua casa e passa os dias bebendo whisky e cogitando suicidar-se. Certa noite, assiste por acaso na televisão a um documentário sobre cinema mudo e descobre o cineasta Hector Mann, um misterioso comediante cuja carreira terminou abruptamente com seu desaparecimento em 1929. Ao ver uma gag de Mann, sorri pela primeira vez em meses. Decide, então, engajar-se no projeto de resgatar a obra de Mann escrevendo um livro sobre ele. Como estava de licença da universidade desde a morte de toda sua família, decide viajar até os centros de preservação e cinematecas espalhados pelos EUA e pelo mundo onde a obra de Mann se encontrava: Rochester, New York, Washington, Berkeley, Londres e Paris. Após os meses que tomou a pesquisa, conclui o livro *The silent world of Hector Mann*. Resolve prorrogar a licença do trabalho, muda-se de casa, e Alex Kronenberg, um amigo dos tempos de faculdade, oferece-lhe o projeto de trabalhar em uma tradução de *Mémoires d’outre-tombe*, de Chateaubriand. Enquanto trabalha na tradução, recebe a notícia de que o livro sobre Mann foi aceito por uma editora. Um ano depois, com o livro já publicado, começa a receber cartas de Frieda Spelling, que lhe pede que tome um avião para Tierra del Sueño e conheça Hector. Zimmer se nega a atender ao seu pedido, pois duvida que Hector esteja vivo. Passado um mês, Zimmer entrega-se à rotina, até que, em uma noite chuvosa, após acidentarse na estrada, ele recebe a visita de Alma Grund, a mando de Frieda Spelling. Ela tenta convencê-lo a segui-la até Tierra del Sueño: ele reluta, discutem, e ela saca uma arma ameaçando matá-lo se não fizer o que ela

manda. Ele resiste, ela hesita, chora e decide passar a noite na casa dele após uma longa conversa. Eles transam e, na manhã seguinte, Zimmer resolve segui-la até Hector. Durante o caminho, ela lhe conta o que aconteceu com Hector durante as décadas em que esteve desaparecido e que ele teria produzido 14 filmes em Tierra del Sueño. O motivo de Zimmer ter sido levado até lá é que Hector estava acamado, moribundo, e em seu testamento dizia-se que todos os seus filmes (junto a cópias, negativos e roteiros) seriam destruídos logo após a sua morte. O propósito era que Zimmer assistisse aos filmes antes de sua destruição. Na mesma noite, Zimmer conhece Hector, que morre pouco depois. Na manhã seguinte, Zimmer e Alma assistem ao filme *The Inner Life of Martin Frost*. Enquanto o assiste, ele faz anotações sobre o filme a fim de preservá-lo de alguma forma, já que seria posteriormente queimado junto ao restante da obra de Hector. Naquela tarde, o filme é destruído. Em seguida, Zimmer parte, mas à espera de Alma, que deveria encontrá-lo depois em Vermont. Os dois mantêm contato por telefone enquanto isso. Na quinta noite, ela não liga. Zimmer fica preocupado, mas dorme. Acorda com um fax recebido de Alma: é um bilhete de suicídio. Ele descobre que ela matou Frieda acidentalmente. Naquela noite, após Frieda ter também destruído o manuscrito de Alma – uma biografia sobre Hector contendo inclusive trechos de seu diário –, as duas têm uma briga, e Frieda cai, bate a cabeça e morre acidentalmente. Alma se suicida, e Zimmer escreve um livro relatando a história que viveu.

A recepção da crítica, quando da publicação do romance, foi positiva. Na resenha “The professor of despair”, publicada no *The New York Times*, D. T. Max destaca o lugar de *The Book of Illusions* na obra de Auster, enfatizando que Zimmer já aparecia em *Moon Palace* (1989) como um professor e autor de livros entediantes sobre cinema. Para Max (2002, s.p.), “‘The Book of Illusions’ sits somewhere in the middle of Auster’s work, between the tricky postmodern mysteries like the New York Trilogy and the more earnest ‘70s-style questing novels like ‘Moon Palace’ and ‘Leviathan’”. Max assinala também o caráter autorreferencial do romance, lembrando que, na parte dedicada a Martin Frost, há uma *mise en abîme*: Auster narra Zimmer narrando Mann narrando Frost que narra sua história. Já Nicci Gerrard, na resenha “Dead men do tell tales”, publicada no *The Guardian*, sublinha a onipresença da morte no romance. Para Gerrard (2002, s.p.),

The novel could have been called *The Book of the Dead*, for the elegant words – reeled around absences – are the words of people who have died. We only learn to live, says Auster’s narrator, when our backs are right up against the wall. You have to die first to know how to live. [...] The lives of the two men reflect one another other in their disintegration and reparations. They have both died and come back to life again; they are both full of guilt

and the need to do penance; they seek salvation through art. They are dead men talking.

Gerrard, a fim de atestar como a morte e o renascer são determinantes no romance, salienta o fato de que Zimmer trabalha na tradução de *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand, a qual Zimmer chama de “Memoirs of a Dead Man”. Se Chateaubriand faz parte do tecido intertextual que *The Book of Illusions* costura ao estabelecer uma ligação entre as memórias narradas de Mann, tido como morto, e as de Zimmer, uma espécie de morto-vivo que habita lembranças dolorosas, o conto “The Birthmark”, de Nathaniel Hawthorne, serve como signo a denotar a cicatriz no rosto de Alma, que se diz leitora de Hawthorne. Para Gerrard, mesmo os filmes descritos pertencem ao círculo de referências que pontuam as vidas das personagens. Em suas palavras, “[t]he lost films show stories that the characters then enact, as if they have made their fates into art before experiencing them in life. Literary references continually spike the text. [...] Pedagogic film criticism becomes another text” (GERRARD, 2002, s.p.). Além das referências explícitas a cineastas como Chaplin e Keaton, para Gerrard, haveria também a tentativa de mimetizar outros gêneros discursivos, sobretudo, o ensaio crítico de cinema e a decupagem. Por fim, Gerrard busca ainda uma aproximação entre o romance e a própria experiência cinematográfica, porquanto “like a film reel in the dark, the story must loop round to its beginning” (GERRARD, 2002, s.p.).

Finalmente, Mel Gussow, em “Just cuddle up with a novel and read a movie”, texto também publicado no *The New York Times*, busca afinidades entre *The Book of Illusions* e o cinema. Para Gussow (2002, s.p.), “Hector's pranks, pratfalls and double takes, his signature gestures, are so vivid that a reader begins to believe that he and his films really exist instead of being creations of Mr. Auster's filmic imagination”. Afinal, a despeito de os filmes descritos serem imaginários, Auster é extremamente hábil no exercício efrástico, como se aqueles filmes existissem de fato. Gussow recorda que o cinema mudo não é uma novidade dentro da obra de Auster, haja vista que, em sua juventude, escrevera a peça *Laurel and Hardy go to heaven* (1976), em clara referência aos dois comediantes do período mudo. Ademais, segundo Gussow (2002, s.p.), “[b]efore beginning the new novel (about four years ago), he [Auster] watched videotapes of these and other comic actors. He indicated that there was more than a touch of Max Linder, the legendary French clown, in Hector”. Gussow traz também trechos de entrevistas tanto de Auster quanto do cineasta Hal Hartley, que teria declarado, após ler o livro, que “written films are better than real films” (apud GUSSOW, 2002, s.p.). É pensando em *The Book of Illusions* como um *filme escrito* que Auster (apud

GUSSOW, 2002, s.p.) diz: “to try to make those films read on the page in such a way that the reader could experience them as films, not as descriptions of films. You needed the detail, but too much detail would have bogged it down”. É como se a literatura, ou melhor, o livro servisse de dispositivo para narrar um filme, mas com certas vantagens: “[y]ou make less money, but the performances are never bad, and the lighting is always perfect” (AUSTER apud GUSSOW, 2002, s.p.). E Auster fala com a experiência de ter dirigido até então três filmes.

No tocante à recepção acadêmica, Lene Schøtt-Kristensen, em “Hector Mann and Henry Roth: Portraits of invisible man in Paul Auster’s *The Book of illusions*”, de 2005, envereda pela questão judaica na obra de Auster e tem como mote o *topos* da desistência, isto é, a opção do artista pelo silêncio como forma de autopenitência. Schøtt-Kristensen busca paralelo entre a personagem de Hector Mann e o escritor judeu Henry Roth, cuja única obra publicada em vida foi *Call it sleep* (1934). Schøtt-Kristensen lembra que, na diegese, além do livro sobre Mann, David Zimmer teria escrito outro, *The Road to Abyssinia*, que trata de autores que desistiram da escrita numa espécie de meditação sobre o silêncio. Nesse livro fictício, Zimmer lida com Arthur Rimbaud, Dashiell Hammett, J. D. Salinger, entre outros poetas e romancistas:

Roth and Mann are both artists who tried to give up their art by taking up very different lives, artists who went into exile, running away from their previous identities as artists. Mann made a pact with himself, promising that he would never make films again; Roth, some time in the 1940s, ritualistically burned most of his manuscripts and journals, ostensibly relinquishing all ties with his past as a writer (SCHØTT-KRISTENSEN, 2005, p. 51).

Schøtt-Kristensen pouco fala sobre o cinema em *The Book of Illusions*, a não ser que o romance lida com a ilusão – o que seria próprio do cinema: “silent movies do not pretend to represent the world, they are aware of the fact that they are illusions” (SCHØTT-KRISTENSEN, 2005, p. 47). O cinema como máquina de ilusões está igualmente presente no artigo “Against the ontology of the present: Paul Auster’s cinematographic fictions” (2007), de Timothy Bewes. A partir de uma leitura lukacsiana, Bewes assume que o cinema seja uma mídia imediata, do presente, e que *The Book of Illusions* mimetiza isso: “[w]riting is here imagined as attaining everything that Auster longs for for it: presence, immediacy, sensation, and simultaneity of past, present, and future. However, behind that aspiration on behalf of writing stands cinema” (BEWES, 2007, p. 285). Ele continua:

Certainly Auster's *The Book of Illusions*, at least at the beginning, looks longingly toward cinema as a symbol of everything that writing is unable to achieve. Cinema, in other words, is inserted into *The Book of Illusions* as a potential solution to the ethical-aesthetic incommensurability that defines the novel as such (BEWES, 2007, p. 291).

O que ilustraria isso é a passagem em que o filme *The Inner Life of Martins Frost* é descrito no romance, uma vez que, ao tentar se colocar “dentro da cabeça de um homem”, Auster dissolve a indiscernibilidade do real e do atual em uma ambiguidade subjetiva. Ou seja, o desejo de Zimmer de registrar na escrita uma experiência que seria própria de outra mídia encontra uma solução conciliatória no jogo de espelhamentos do romance, que confunde as instâncias midiáticas: em um primeiro nível, *The Book of Illusions* é literatura, pois conta uma história por meio de palavras escritas; em um segundo nível, fala-se de um filme, *The Inner Life of Martin Frost*, que tem como personagem um escritor. É como se o cinema ficasse no intervalo entre duas instâncias literárias, as quais se espelham e se anulam pela metalinguagem, possibilitando ao cinema surgir em sua imediatez. O romance intenciona imitar o cinema, enquanto o cinema intenciona imitar a literatura; com isso, cria-se uma fissura entre-mídias. Para Bewes (2007, p. 295),

As long as the novel situates itself in a derivative or imitative relation to cinema, looking enviously to cinema as a solution to its own formal disunity, it seems destined to repeat the traumatic and impossible ethical relation to the present that is consistently staged in Paul Auster's work.

Jim Peacock, em “Carrying the Burden of Representation: Paul Auster's *The Book of Illusions*”, de 2006, dá destaque à personagem de Alma Grund e à imbricação entre arte e morte no romance. A escolha de Auster pelo cinema mudo, uma arte já morta, confirmaria isso. No entanto, há poucas menções ao próprio cinema no artigo de Peacock. Na esteira de Schøtt-Kristensen, Peacock (2006, p. 54) considera que as “ilusões” do título do romance referem-se ao cinema: “[t]he very title boldly refers to itself as na aesthetic artefact. Uniquely, this book of illusions chooses to foreground a particular medium of representation and framing – cinema”. Quem mais avança nas relações entre *The Book of Illusions* e o cinema é Mark Poole, em “The Black and White World of Film Noir in the Black and White Text of Paul Auster's *The Book of Illusions*”, de 2012, a despeito de realizar aproximações um tanto arbitrarias com um gênero/estilo cinematográfico específico: o filme *noir*. Poole recorda que, à maneira de Chateaubriand, o romance é narrado já por um homem morto: “[i]f and when this book is published, dear reader, you can be certain that the man who wrote it is long dead”

(AUSTER, 2002, p. 318). Nas palavras de Poole (2012, p. 81), “[t]he dead narrator speaks from beyond the grave in *Sunset Boulevard* and *The Book of Illusions*, meaning Auster shares with Noir the use of the dead narrator”. A comparação com o filme de Billy Wilder é, no mínimo, discricionária, pois, no próprio romance, o narrador busca um paralelo com a obra de Chateaubriand. De qualquer forma, Poole arrola outros exemplos extraídos do filme *noir* em que há um narrador já morto contando sua história:

Since Zimmer is aware of his impending death, in retrospect the book takes on the quality of a confessional; a man atoning for his acts, setting the record straight, in his own words, giving his own interpretation of events, similar to Frank Chambers (John Garfield) in Tay Garnett’s *The Postman Always Rings Twice* (1946), or to Walter Neff (Fred MacMurray) in Billy Wilder’s 1944 *Double Indemnity* (POOLE, 2012, p. 82).

Assim como nos filmes mencionados, Poole acredita que a escrita do livro por Zimmer é uma espécie de confissão com o propósito de aliviar a culpa pelos crimes em que esteve envolvido: as mortes de Frieda e de Mann, o suicídio de Alma e a destruição dos filmes. Outro paralelo encontrado por Poole jaz no fato de que, à maneira dos filmes *noir*, Zimmer no início da história é alguém marcado pela perda e pelo alcoolismo e que, aos poucos, se vê enredado numa trama sobre o desaparecimento de um homem, Hector Mann. O seu mundo vira de cabeça para baixo quando surge Alma Grund, que desempenharia, conforme Poole, o papel de *femme fatale*. Tanto que, na primeira aparição de Alma, numa noite de tempestade, ela ameaça Zimmer com uma arma, caso ele não quisesse segui-la até o encontro de Mann. E o fato de Zimmer enamorar-se da *femme fatale* segue os clichês do filme *noir*. Poole lembra que a *femme fatale* é, sobretudo, fatal para si mesma, ela não pode vencer: “[t]rapped by her own sense of guilt, after killing Frieda she then uses the valium left behind by her lover as the weapon to terminate herself and, with her suicide, she becomes literally ‘fatal for herself’” (POOLE, 2012, p. 86). Ainda de acordo com Poole (2012, p. 87)

Auster has taken the Noir staples of the undependable, troubled male, the fickle femme fatale, the voiceover, heavy rain and crime and worked them into an examination of the literary and cinematic creative act. In so doing he has intertwined the black and white world of classic Film Noir within the static black and white text of *The Book of Illusions*.

Para além das comparações com o filme *noir*, as quais julgo arbitrárias – porquanto esses filmes são frequentemente adaptações de romances *hard-boiled* –, Poole apresenta, porém, um ponto interessante: o jogo de branco e preto (luz e sombras) desse gênero corresponderia ao branco e preto da página do livro, ou seja, a própria mancha tipográfica do

livro impresso reencenaria a fotografia de um filme *noir*. A materialidade física do suporte manteria uma relação com o cinema. E o fato de, no plano diegético, Zimmer ser um professor de literatura que escreve um livro sobre cinema teria paralelos com a própria atividade de Auster: “much of *The Book of Illusions* reverberates with the echo of filmmaking still so fresh in Auster’s mind and the book reads as if written by a man torn between his love of literature and cinema” (POOLE, 2012, p. 76). Em todo caso, sua análise repousa sobretudo numa aproximação temática com um gênero/estilo específico do cinema.

Já Borbála Bökös, em “Intermedial thematizations and imitations in Paul Auster’s *The Book of Illusions*”, de 2013, aproxima-se de *The Book of Illusions* por meio da intermedialidade. Em suas palavras, “[c]inema appears in Auster’s novel as its main theme as well as a cultural code integrated in the narrative, because it recalls the atmosphere of the silent movies in the 1920s” (BÖKÖS, 2013, p. [2]). O cinema é tematizado em *The Book of Illusions* não porque emularia com um gênero específico, como pretende Poole, mas porque se fazem referências explícitas num nível intertextual: são aludidos Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, British Film Institute, Cinémathèque Française, além de jargões da linguagem cinematográfica: close-up, plano aberto, plano médio, travelling etc. O cinema é constantemente discutido ao longo do romance. Segundo Bökös, ainda no nível temático, os filmes de Mann descritos por Zimmer, bem como a decupagem de *The Inner Life of Martin Frost*, seriam sub-tramas que espelham a narrativa principal. Mais importante, porém, seria como o cinema transpareceria na linguagem do romance. Bökös (2013, p. [2]) afirma que

In the novel’s text the references to the cinematic medium involve a certain iconicity and imitation. The translation of effects occurs through the evocation and imitation of certain filmic techniques (zoom shots, fades, dissolves, and montage editing), and specifically through the insertion of filmscripts.

Essas técnicas filmicas – zoom, *fades*, montagem, enquadramentos – estariam presentes, conforme Bökös (2013, p. [10]), tanto no ritmo do texto, isto é, na alternância entre frases longas e curtas, quanto nas frequentes pausas e silêncios, que funcionariam como meios de “emotional manipulation of the readers as they are allowed to take in the different scenes, thus absorbing their meaning”. Mais ainda:

A literary text only through linguistic means and literary techniques can evoke or imitate actual movies. It may by analogy suggest cinematic structures through using motifs, juxtapositions, repetition of images, altering long and short sentences, and by doing so, will create the illusion in the reader’s mind of experiencing a film. Subsequently, cutting is one of the

most frequente devices employed in Auster's narrative (BÖKÖS, 2013, p. [9]).

Ora, não obstante seus esforços em buscar correlações entre as duas mídias, Bökös recai nas mesmas premissas problemáticas das quais tratei exaustivamente ao longo do capítulo 2.1, na medida em que alternância entre frases longas e curtas, repetições, justaposições e cortes não são necessariamente expedientes cinematográficos. Primeiro porque muitas dessas características existem muito antes da invenção do cinema; segundo porque tal equivalência não se dá de modo mecânico, do tipo: uma frase longa seria um plano de maior duração, e uma frase curta, um plano de menor duração. Tampouco se pode afirmar que espaçamentos entre os parágrafos correspondem aos cortes ou ao *fades*, até porque nem todo filme vale-se de tais técnicas. O que importa reter é a sua asserção segundo a qual “Auster's novel not only subverts the conventional expectations of fiction, but also deconstructs logocentrism, allying with postmodern logic (intertextuality, critique of origins, mise-en-abyme structures)” (BÖKÖS, 2013, p. [8]). Com efeito, há no romance diversos níveis narrativos numa estrutura em *mise en abyme*, além de abundantes referências intertextuais, e esses recursos embaralham a noção de origem e também da especificidade midiática, na medida em que questionam o predomínio do que é literário e do que é cinematográfico – por mais que o logocentrismo não possa ser reduzido meramente à textualidade. De qualquer forma, essa “desconstrução do logocentrismo” alardeada por Bökös reconduz o romance a um estágio anterior às amarras da significação e da especificidade, ou seja, põe lado a lado o que é virtual e o que é atual: e a materialidade reside nas relações, no espaço *entre*.

Por fim, Anna Scannavini, no ensaio “Paul Auster, Hector Mann, and *The Book of Illusions*”, que integra o volume *Imaginary films in literature* (2015), organizado por Stefano Ercolino et al, propõe que a relação com o cinema trazida pelo romance é de um nível diferente do que uma suposta reelaboração das técnicas de uma mídia em outra. Em suas palavras, “Auster does not cast *The Book of Illusions* as a ‘film novel’, or as piece of writing influenced by the language of films” (SCANNAVINI, 2015, p. 81). Ao negar que *The Book of Illusions* possa ser descrito como um “romance filmico” ou um texto influenciado pela linguagem fílmica, Scannavini possibilita outras maneiras de se pensar o cinema na literatura, para além das referências intertextuais, do exercício efrástico ou do uso de técnicas equivalentes. De acordo com Scannavini (2015, p. 81), “Auster deliberately builds the novel as a metanarrative of the practice and theory of cinema, which he couples with the literary

construction of the story”. O romance, nesse sentido, é uma espécie de construção literária da teoria do cinema. Cumpre lembrar a propósito disso as afirmações de Jean-Luc Godard e de Kléber Mendonça Filho sobre o fazer-cinema: escrever e teorizar sobre cinema já é uma forma de fazer cinema. Nas páginas derradeiras de *A imagem-tempo*, Deleuze (2005, p. 331-332) retifica e amplia essa visão:

Pois a teoria é também algo que se faz, não menos que seu objeto. [...] É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais interfere. Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros. É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos. A teoria do cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema.

Não seria exagero dizer que *The Book of Illusions*, mais do que mimetizar a linguagem do cinema, é um livro de teoria do cinema. Na esteira de Deleuze, Scannavini (2015, p. 90), afirma que “Auster point at theory here because theory is a medium that can provide the language to translate cinema within a literary construction. As a discursive genre, film theory is written; it tell us about images but is not composed by images”. Isso não quer dizer que se trata de écfrase, mas de uma conceitualização mediada pela escrita, isto é, um movimento que vai da imagem à palavra pela teoria. Percebe-se isso, no romance, por algumas indagações feitas pelas personagens. Pela boca de Alma Grund, é dito: “[i]f someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not?” (p. 207). Essa questão traz a questão da atividade espectral como componente da *situação cinema* e a subverte. Mais do que isso: propicia a discussão sobre a materialidade física do suporte e da especificidade midiática, além de refletir sobre o cinema como acontecimento singular que, inclusive, trai a noção de reprodutibilidade técnica.

Em *The Book of Illusions*, a iterabilidade é dada num registro midiático diverso em relação ao gesto inaugural, isto é, a decupagem do filme *The Inner Life of Martin Frost* feita por Zimmer é a forma de atestar o filme como pertencente a um sistema de convenções. Essa, porém, é apenas uma das questões que o romance suscita. Segundo Scannavini (2015, p. 87), “*The Book of Illusions* might have been a completely different novel, one that engaged the history of cinema on a different level”. Isso porque reencena, a partir dos filmes de Hector Mann, a transição do cinema mudo para o cinema falado, bem como do *star system* para a

produção independente. Não apenas porque os filmes de Mann produzidos pela Blue Stone Ranch, nas décadas de 1940 e 1950, opõem-se ao cinema hollywoodiano *mainstream* e ensejam o debate sobre arte e indústria, mas também porque a destruição dos filmes de Mann da segunda fase acarreta um debate em voga dos Film Studies: a preservação dos filmes. Isso já é tratado explicitamente no documentário a que Zimmer assiste ainda no início do romance:

One sound entered the movies, silent movies had been left to rot in vaults, had been destroyed by fires, had been carted away as trash, and hundreds of performances had disappeared forever. But all hope was not dead, the voice added. Old films occasionally turned up, and a number of remarkable discoveries had been made in recent years. Consider the case of Hector Mann, it said. Until 1981, only three of his films had been available anywhere in the world. Vestiges of the other nine were buried in an assortment of secondary materials – press reports, contemporary reviews, production stills, synopses – but the films themselves were presumed to be lost (p. 11-12).

Se reconstituirmos o tempo da diegese, Zimmer teria assistido ao documentário em 1985. E, segundo Scannavini (2015, p. 88), “the TV documentary on Hector Mann revolves around the film preservation movement of the 1980’s and early 1990”. No final da década de 1970, surgiram comunidades de preservação de filmes de nitrato e acetato: “[b]y the late 1970s there were five large “nitrate” archives in the United States: George Eastman House, the Library of Congress, the Museum of Modern Art, the UCLA Film and Television Archive, and the National Archives and Records Administration” (LIBRARY OF CONGRESS, 2004, p. 1). Talvez fosse o caso de perguntar se, a despeito de no caso de *The Book of Illusions* Zimmer conservar o filme por meio de sua decupagem, sua prática não corresponderia à dos arquivos de preservação; afinal, como pretende David Kehr (2010, s.p.), “90 percent of all American silent films and 50 percent of American sound films made before 1950 appear to have vanished forever”, e a única notícia de que temos da existência de muitos desses filmes reside justamente em notas em jornais, fotos de divulgação etc. Tais elementos não visam mimetizar ou substituir os filmes, mas fazem parte do conjunto daquilo que chamamos de cinema. Scannavini (2015, p. 90) reitera, porém, a impossibilidade de uma mídia ser traduzida em outra, devido às diferenças físico-materiais:

There is no attempt in the book to emulate the dynamic visual language of cinema; no shift, that is, away from the point of view of Zimmer. The protagonist describes action as if describing a film, but the language remains what it should be, i.e. novelistic, with no attempt to mimic other genres of film writing.

Em suma, para Scannavini, *The Book of Illusions* lida com questões próprias da teoria do cinema sob uma roupagem literária, porém, alertando aos riscos de tentar inscrever a linguagem cinematográfica na literatura. É também essa premissa que assumo na análise do romance, uma vez que buscar correlações entre as técnicas do cinema e da literatura incorreria nos mesmos problemas que aponto nos estudos comparatistas no capítulo 2.1. Todavia, tampouco se trata de analisar o romance a partir do que seu conteúdo oferece, como o faz Mark Poole ao buscar paralelos entre a diegese e o filme *noir*. Isso, ademais, incorreria numa leitura do tipo interpretativa. A questão que importa é: de que maneira as materialidades do cinema atualizam-se em *The Book of Illusions*? Não se trata de criar categorias analíticas à maneira do formalismo russo ou do *new criticism*, porquanto solicitaria um centro no qual as partes orbitam, isto é, recair-se-ia num modelo em que haveria necessariamente uma correspondência entre um dado objeto (uma obra literária, por exemplo) e um conjunto de pressupostos que re-presentam uma premissa teórica – uma verdade da teoria, por assim dizer. Dito de outro modo, seria como tomar um significado *a priori* do que seja o cinema e verificá-lo na literatura. Antes, o que proponho na leitura do meu *corpus*, sob a perspectiva de uma materialidade relacional, é desfazer as fronteiras nitidamente traçadas entre o cinema e a literatura. Trata-se, enfim, de observar o que o cinema tem de literatura, e vice-versa; sabendo, no entanto, que as distinções são arbitrárias. Algumas hipóteses dos artigos supracitados fornecem interessantes vias de acesso: de Timothy Bewes, o jogo de espelhamento intermediático que anula a especificidade ontológica; de Mark Poole, a materialidade física do suporte fazendo as vezes de outra mídia; de Borkalo Bökös, a intertextualidade embaralhando a noção de origem e a desconstrução do logocentrismo; de Scannavini, o cinema como teoria. Convém assinalar que, embora a forma *atual* de *The Book of Illusions* seja um livro, o atual convive com o virtual: ou seja, *The Book of Illusions* é, ao mesmo tempo, cinema e literatura.

Em *O destino das imagens*, Jacques Rancière trata de um conceito que merece atenção: o de frase-imagem. Ao comentar sobre a incomensurabilidade que caracteriza a arte de nosso tempo, Rancière (2012a) ataca a ordem hierárquica que coloca a potência do dizível de um lado e a potência do visível do outro. É a arte *sem medida comum*. Essa medida comum implica o regime de autonomia estética das artes, aventada já no século XVIII por Lessing em seu *Laocoonte* e demonstrada pela impossibilidade de tradução entre mídias diversas. Em suas palavras, a ausência de medida comum “é o núcleo comum da teorização ‘modernista’ do regime estético das artes, aquela que pensa a ruptura com o regime representativo em termos de autonomia da arte e de separação entre as artes” (RANCIÈRE, 2012a, p. 50). E esse núcleo

comum pode ser resumido em três vertentes, a saber: 1) “[é] a potência de cada materialidade específica – verbal, plástica, sonora ou outra – revelada por procedimentos específicos. A separação das artes não é garantida pela simples falta de medida comum entre a palavra e a pedra, mas pela racionalidade mesma das sociedades modernas” (RANCIÈRE, 2012a, p. 50); 2) “há a versão dramática e dialética de Adorno. Aqui, a modernidade artística põe em cena o conflito de duas separações ou, caso se prefira, de duas incomensurabilidades” (RANCIÈRE, 2012a, p. 50); 3) tomando como referência os escritos de Lyotard sobre estética, “[a] ausência de medida comum aí se chama catástrofe. Trata-se, portanto, não mais de opor duas separações, mas duas catástrofes. A separação da arte é assimilada à fratura original do sublime, à defecção de toda relação estável entre ideia e apresentação sensível” (RANCIÈRE, 2012a, p. 51). A ausência de uma medida comum é, portanto, uma recusa da racionalidade que hierarquiza diferentes regimes estéticos. O que Rancière diz a propósito de *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard cabe perfeitamente ao tipo de discurso que se articula em *The Book of Illusions*, na medida em que ambas as obras denegam a especificidade dos materiais que as compõem. Rancière (2012a, p. 52) prossegue:

Assim, a perda da medida comum entre os meios das artes não significa que daí em diante cada qual fique no seu compartimento, outorgando-se sua própria medida. Isso quer dizer sobretudo que toda medida comum doravante é uma produção singular, e que essa produção é possível somente à custa de afrontar, na sua radicalidade, o sem medida da mistura. [...] Quando é desligado o fio da história – isto é, a medida comum que regulava a distância entre as artes de uns e de outros –, já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente.

Rancière, porém, adverte que essa mistura das materialidades é ideal antes de ser real; no entanto, tomando o exemplo emprestado de Michel Serres – o do automóvel –, pode-se afirmar sem hesitação que são diversas materialidades coexistindo em uma única mídia. E isso se dá de maneira *real*, e não ideal. O real não é apenas o sensível, o concreto e o imediato. Tendo em vista as mudanças de suporte da literatura, da oralidade e do código até ao formato digital, bem como as mudanças da forma-cinema tradicional, não há nada que impeça de essas duas mídias compartilharem as mesmas materialidades. Há muito que cinema e literatura se confundem nas transformações operadas tanto em suas técnicas quanto em suas materialidades. Isso não quer dizer, entretanto, que literatura e cinema são doravante uma e a mesma coisa: trata-se, antes, de tomar cada objeto midiático (ou artístico) em sua singularidade. Cada obra é um acontecimento que atualiza as materialidades que virtualmente subsistem nas mais variadas mídias. No caso de *The Book of Illusions*, nem só cinema, nem só

literatura; mas uma literatura-cinema ou literatura-e-cinema. O uso do hífen e/ou da conjunção importa porque desfaz as hierarquias pressupostas em fórmulas como “romance cinematográfico” ou “romance fílmico”, uma vez que aí se preserva o substantivo em detrimento de uma mera caracterização. Em vez de uma sintaxe, uma parataxe. De acordo com Rancière (2012a, p. 55), “a lei do ‘profundo hoje’, a lei da grande parataxe, consiste em que não exista mais medida, apenas o comum. É o comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte sua potência”. A lei da grande parataxe contém a frase-imagem:

Proporei chamar essa medida de frase-imagem. Todavia, designo com isso algo distinto da união de uma sequência verbal com uma forma visual. A potência da frase-imagem pode se expressar em frases de romance, mas também em formas de encenação teatral ou de montagem cinematográfica, ou na relação do dito e do não dito de uma fotografia. A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. [...]. [A frase-imagem é] a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso (RANCIÈRE, 2012a, p. 56-57).

Nesse sentido, a frase-imagem não deve ser confundida com a imagem poética (PAZ, 1982), tampouco com a forma tipográfica dos caracteres impressos: a frase-imagem é o que se encontra na fissura entre dois regimes estéticos ou midiáticos, desfazendo noções como representação e especificidade. É aqui que as referências intermediáticas e a intertextualidade, como instância disruptiva da origem, entram em jogo. O funcionamento de tais expedientes, no romance de Auster, diz respeito não ao exercício efrástico, nem à representação (mímesis), mas à indiscernibilidade entre cinema e literatura. Os exemplos que extraio de *The Book of Illusions* valem, portanto, mais como sintoma do que seja a materialidade relacional do que como conteúdo a ser interpretado.

As referências intermediáticas dizem respeito a técnicas empregadas no cinema, como pode ser verificado, sobretudo, no capítulo 2 do romance, em que se assume o tom ensaístico em *The silent world of Hector Mann*: “[n]one of this would be possible without the intervention of the camera. The intimacy of the talking mustache is a creation of the lens. At various moments in each of Hector’s films, the angle suddenly changes, and a wide or medium shot is replaced by a close-up” (p. 29); “[t]hese close-up sequences are reserved for

the critical passages of a story, the junctures of greatest tension or surprise, and they never last longer than four or five seconds” (p. 30). *Item*:

Think of Arbuckle’s juvenile rotundity, his simpering shyness and painted, feminized lips. [...] Chaplin’s tramp with the floppy shoes and ragged clothes; Lloyd Plucky Milquetoast with the horn-rimmed specs; Keaton’s saphead with the pancake hat and frozen face; Langdon’s moron with the chalk-white skin (p. 32).

Se, por um lado, alusões à câmera, às lentes, aos ângulos, aos planos – aberto, médio, close –, à sequência, à duração e a atores não servem como uma tentativa de transportar o código de uma mídia para outra; por outro lado, tais referências a outra mídia significam um ruído, uma interferência que apela a um código exterior, a um sistema de técnicas e convenções que, devido às suas diferenças em relação à literatura, denominamos cinema. O referente está ausente, é claro: seria improvável – para não dizer impossível – que, num livro, houvesse materialmente presente uma câmera quando o leitor virasse as páginas. Pensar na materialidade relacional em detrimento da materialidade da presença nada tem a ver com isso. Se a materialidade relacional pode também ser identificada nas referências que uma mídia faz de outra é porque põe em crise uma pretensa autonomia midiática, a sua suposta especificidade. Assim como a referência intertextual – um texto remetendo a outro texto –, a referência intermediática desfaz a noção de origem (e, portanto, de presença), insere um elemento estranho naquele código de convenções, embaralha o fora e o dentro do texto.

É digno de atenção também que haja um embaralhamento entre o “real” e o ficcional, isto é, Hector Mann, personagem criada por Auster, é colocado lado a lado com outros nomes reconhecidos do cinema. A propósito do documentário sobre o cinema mudo a que assiste, Zimmer diz:

I came upon the program a few minutes after it started, but it didn’t take me long to figure out that it was a documentar about silent-film comedians. All the familiar faces were there – Chaplin, Keaton, Lloyd – but they also included some rare footage of comics I had never heard of before, lesser-known figures such as John Bunny, Larry Semon, Lupino Lane e Raymond Griffith (p. 10).

Ao pôr Chaplin e Keaton ao lado de Mann, Auster encena uma ruptura entre o “verdadeiro” e o “falso”, entre o factual e o imaginário; na esteira de Deleuze, poder-se-ia falar em uma potência do falso. Em *A imagem-tempo*, Deleuze descreve a potência do falso como a superação do tempo cronológico, engendrando um tempo crônico, que “produz

movimentos necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’” (DELEUZE, 2005, p. 159). Deleuze remete à noção de *impossibilidade*, de Leibniz, que pode ser entendida como a coexistência de mundos comuns ainda que díspares. Em vez de uma forma do verdadeiro unificante, a potência do falso não se distingue da multiplicidade. *Je est un autre*, como diz Rimbaud. Deleuze (2005, p. 161) prossegue:

Resulta disto um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros.

O fato de o narrador afirmar que “Hector Mann did not added anything new to the genre” (p. 11), não sendo mais que “a footnote in some obscure book that no one bothered to read anymore” (p. 2), possibilita uma abertura no discurso coeso que organiza a historiografia cinematográfica. Lança uma luz retrospectiva sobre o passado, cria um novo passado em que é possível Hector emular com Chaplin, por exemplo. Há todo um repertório cultural criado por Auster que recobre a atividade de Hector no final da década de 1920, indo da pré-produção à recepção de seus filmes. Hector teria dirigido 12 filmes no período mudo: *The Teller’s Tale*, *Jumping Jacks*, *The Jockey Club*, *The Snoop*, *Scandal*, *Country Weekend*, *Double or Nothing*, *Tango Tangle*, *Heart and Home*, *Cowpokes*, *The Prop Man* e *Mr. Nobody*⁴⁹. Para justificar o desconhecimento sobre a obra de Hector, Auster apela ao fato de que o cineasta não seria tão reconhecido quanto seus pares mais famosos: “[h]e would have lived on in the things that were said about him, gradually turning into one of those symbolic figures who inhabit the nether zones of collective memory” (p. 2). Não bastasse isso, há ainda sua afiliação aos grandes estúdios cinematográficos: “[a] few cynics suggested that his disappearance was no more than a publicity stunt, a cheap ploy orchestrated by Harry Cohn at Columbia to bring attention to his new star, and that we could expect a miraculous reappearance any day now” (p. 91). Harry Cohn, como se sabe, foi produtor e fundador da Columbia Pictures em 1918. E Auster relaciona um acontecimento da diegese não só a uma “pessoa real”, como também chama a atenção para um expediente comum da indústria do entretenimento. Por fim, quando se fala sobre a obra de Hector do período mudo, o narrador

⁴⁹ Embora não seja o objetivo desta tese analisar a relação entre *The Book of Illusions* e outras mídias além do cinema, convém notar que o cantor irlandês Duke Special lançou, em 2010, o álbum “The Silent World of Hector Mann”, em que as doze faixas recebem o mesmo título que os filmes imaginários do cineasta.

refere a instituições que de fato preservam arquivos do cinema: Museu de Arte Moderna, em Nova York; British Film Institute, em Londres; Eastman House, em Rochester; American Film Institute, em Washington; Pacific Film Archive, em Berkeley; e Cinémathèque Française, em Paris: “Hector Mann’s entire output had been dispersed among these six organizations” (p. 12). É como se assegurasse ao leitor a existência factual das obras desse cineasta desconhecido. Não se trata apenas de criar um “efeito de real”, para falar como Barthes (2004b), mas sim de promover uma clivagem no que seja considerado real ou falso. *The Book of Illusions* coloca-se nessa fissura entre-discursos: “[a] potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras” (DELEUZE, 2005, p. 164). Não é porque Deleuze se refira às potências do falso no cinema que tal conceito não caiba também na literatura: Jorge Luis Borges foi também um exímio “falsificador”. O que Auster realiza é entrelaçar as potências do falso de ambas formas de expressão. Embaralha não só verdadeiro e falso, mas também literatura e cinema. Ambas as mídias se tornam uma só coisa; daí a necessidade de pôr em xeque o “fardo da representação”.

Comentando sobre a precariedade técnica dos filmes de Hector, Zimmer realça a nudez, a ausência de cor e os ritmos espasmódicos que “also relieved the images of the burden of representation” (p. 15). Tais obstáculos, a despeito de dificultarem a atividade espectral, lançariam o espectador num outro *regime de realidade*, ou seja, não era preciso fingir que se estava olhando para o mundo real: “[t]he flat screen was the world, and it existed in two dimensions. The third dimension was in our head” (p. 15). O mundo recriado nos filmes mudos pouco se assemelha ao “nosso mundo”; no entanto, tais filmes existem justamente nesse mesmo mundo: “[t]hey had invented a syntax of the eye, a grammar of purê kinesis, and except for the costumes and the cars and the quaint furniture in the background, none of it could possibly grow old” (p. 15). Há uma impossibilidade entre esses mundos. Todavia, por sua tentativa de ser à imagem e semelhança do “mundo real”, o cinema teria se tornado apenas uma cópia de segunda ordem: “[c]inema was a visual language, a way of telling stories by projecting images onto a two-dimensional screen. The addition of sound and color had created the illusion of a third dimension, but at the same time it had robbed the images of their purity” (p. 14). Essa suposta pureza que Zimmer defende nada mais é o próprio sistema de autonomia das artes, em que o cinema se distinguiria perfeitamente da literatura, por exemplo. Não à toa, nas páginas iniciais do romance, Zimmer a princípio procura estabelecer uma diferença entre o cinema e a literatura:

I wasn't a film person. I had started teaching literature as a graduate student in my mid-twenties, and since then all my work had been connected to books, language, the written word. [...] It wasn't that I had anything against the movies, but they had never been very important to me, and not once in more than fifteen years of teaching and writing had I felt the urge to talk about them. I liked them in the way that everyone else did – as diversions, as animated wallpaper, as fluff. No matter how beautiful or hypnotic the images sometimes were, they never satisfied me as powerfully as words did. Too much was given, I felt, not enough was left to the viewer's imagination (p. 13-14).

O fato de Zimmer assumir uma posição totalmente projetiva em relação aos filmes é equiparada arbitrariamente ao exercício da leitura, que supostamente confere mais espaço à imaginação. A distinção entre cinema e literatura é feita a partir de uma preferência pessoal de um professor de literatura, e não sob uma perspectiva neutra. Subjaz a premissa equivocada de que o cinema nada mais é que diversão frívola, enquanto a literatura permitiria uma reflexão mais profunda. Contudo, ao se deparar com os filmes de Mann, Zimmer modifica sua percepção: “[r]ight from the start, therefore, I didn't only watch Hector's movies, I studied them” (p. 18-19). Vale ressaltar a diferença entre “ver” e “estudar”, pois o cinema doravante, para Zimmer, torna-se objeto digno de estudo tal como a literatura. Rompe-se a hierarquia que havia entre os dois: ele lê os filmes da mesma forma como lê os livros: “I stuck to a *close reading* of the films themselves” (p. 3, grifo meu). O visual entra no mesmo regime do textual:

I took notes, consulted books, and wrote down exhaustive commentaries, detailing the cuts and camera angles and lighting positions, analyzing all aspects of every scene down to its most peripheral elements, and I never left a place until I was ready, until I had lived with the footage, long enough to know every inch of it by heart (p. 19).

Não obstante Zimmer realize a decupagem dos filmes, isso não significa uma tradução pacífica do visto ao escrito: “I was writing about things I couldn't see anymore, and I had to present them in purely visual terms. The whole experience was like a hallucination” (p. 64). Assim, em vez de um exercício efrástico, trata-se de um registro alucinatório que é ao mesmo tempo escrita e cinema, legível e visível. Embora afirme apresentar em “termos puramente visuais”, as coisas que não podem mais ser vistas se dão a ver mediante a escrita. Se o cinema mudo é uma “dead art” (p. 15), como frisa Zimmer, a experiência originária não pode ser repetida, devendo ser inscrita em outro regime: uma espécie de epítáfio, que é, em certa medida, *The silent world of Hector Mann*. Mortos e vivos coexistem num mesmo mundo

comum, o da palavra escrita. Esse resgate das imagens mortas é como uma alucinação algo esquizofrênica que rompe os limites preestabelecidos pela representação, criando rupturas e relações arbitrárias, instaurando um regime que atua não por exclusão, mas por inclusão: em vez do “isto ou aquilo”, o “isto e aquilo” – uma disjunção inclusiva. Uma lógica irracional na qual se revoga o *tertium non datur*; a conjunção *e* no lugar do verbo *ser*. A não-relação torna-se uma relação. Nas palavras de Zourabichvili (2003, p. 80), “[d]u point de vue pratique, la synthèse disjonctive est suspension, neutralisation, épuisement du partage toujours dérivé auquel la nature et la société nous soumettent en ‘stratifiant’ la réalité impartagée de l’être univoque ou du corps sans organe”. Isso não pressupõe intensidades equivalentes, mas uma avaliação permanente: “Il ne s'agit pas d'une existence qui change de mode, mais d'une existence dont le mode est de suspendre tout mode” (ZOURABICHVILI, 2003, p. 80). Alivia-se o “fardo da representação”. Isso fica mais claro quando Zimmer diz: “we can read the content of Hector’s mind as though it were spelled out in letters across the screen, and before those letters vanish, they are no less visible than a building, a piano, or a pie in the face” (p. 30). As palavras estariam no mesmo regime de visualidade das coisas concretas impressas na tela, resultam da mesma materialidade. Evidentemente, essa relação das palavras com o visível apresenta-se dentro da diegese, instando um gesto hermenêutico; entretanto, assumindo a hipótese de Mark Poole (2012), a própria materialidade física do livro – a mancha tipográfica do livro impresso, no jogo entre branco e preto, luz e sombra – faz as vezes de uma sessão de cinema.

Foucault, ao tratar do dispositivo, comenta sobre a sua função estratégica, ou seja, ao estabelecer o nexos entre elementos heterogêneos ou justificar ou ocultar uma prática, oferecendo-lhe um novo campo de racionalidade, o dispositivo tem por “função responder a uma urgência” (CASTRO, 2009, p. 124). No caso de *The Book of Illusions*, a materialidade física do livro não cumpre somente a função de dispositivo tradicional para a leitura; antes, obedece a “um processo de sobredeterminação funcional: cada efeito, positivo e negativo, querido ou não querido, entra em ressonância ou em contradição com os outros e exige um reajuste” (CASTRO, 2009, p. 124). Dito de outro modo: a materialidade do livro cumpre a função estratégica de criar um novo dispositivo cinematográfico, no qual a página, o papel e as palavras impressas funcionam como a tela, o projetor, a película etc. Essa função responde à necessidade que o romance solicita: daí é que o fora e o dentro são uma coisa só, o cinema não está apenas no conteúdo do livro, mas na sua própria dimensão física. Cinema escrito, cinema para um único leitor: “[n]o one’s heard of him. He’s my own private funny man, a court jester who performs only for me” (p. 64). Assim como os filmes de Hector são

assistidos por um único espectador, *The Book of Illusions* é visto também por um único leitor de cada vez. Não a materialidade sensível do cinema, mas uma materialidade relacional.

Em sua tese de doutorado, “The narrative role of films in four contemporary novels”, de 2017, Hannasofia Hardwick propõe que os filmes de Hector Mann se desdobram dentro da diegese, em uma *mise en abyme*. Assim, no filme *Mr. Nobody*, por exemplo, em que pese a leitura de cunho biográfico encetada por Zimmer, Hector estaria encenando a sua própria vida:

It is a meditation on his own disappearance, and for all its ambiguity and furtive suggestiveness, for all the moral questions it asks and then refuses to answer, it is essentially a film about the anguish of selfhood. Hector is looking for a way to say good-bye to us, to bid farewell to the world, and in order to do that he must eradicate himself in his own eyes. [...] We are looking at him as he looks at himself, and in this eerie doubling of perspectives, we watch him confront the fact of his own annihilation (HARDWICK, 2017, p. 53).

Isso porque *Mr. Nobody* reflete a crise por que passava Hector: a chegada do som ofuscava os artistas da pantomima, o seu contrato com Seymour Hunt e com a Kaleidoscopo Pictures chegava ao fim, porém, ao custo de cortes orçamentários e salários atrasados. No filme, o vilão, um retrato de Hunt, é alguém que quer lhe roubar a identidade. Dá-lhe uma poção que o deixa invisível a fim de roubar sua carreira e esposa. A invisibilidade da sua personagem seria a mesma que Hector sofria em sua vida: “[i]n effect, this is just what Hunt did to Hector’s career in the movies. He put him up on-screen, and then hem ade it all but impossible for anyone to see him” (p. 40). A invisibilidade de Hector, entretanto, deu-se sobretudo após o seu misterioso desaparecimento: é como se o filme profetizasse o que aconteceria com o seu criador. Hardwick (2017) tece uma comparação entre uma cena de *Mr. Nobody* – em que o protagonista entra em casa no meio da noite e, por não conseguir ser visto, é incapaz de estabelecer contato com sua família – e a passagem, no início do romance, em que Zimmer, logo após perder a família no acidente aéreo, andava pela casa vazia e interagia com os brinquedos dos filhos mortos. A situação é invertida, mas persiste a mesma incapacidade de interação com o outro: “[f]or David, the invisible ones are the dead ones; in both cases the connection with the self and the Other is lost. In this way, “Mr. Nobody” serves as a double mirror which reflects the lived past of both men on the diegetic level of the narrative” (HARDWICK, 2017, p. 69-70). Essa identificação que tem com a personagem de *Mr. Nobody* é também uma identificação com Hector: não apenas porque é um filme de Hector que lhe resgata de seu luto arancando-lhe um riso, mas também porque apenas Zimmer

lhe conhece: “[h]e’s my own private funny man, a court jester who performs only for me. For twelve or thirteen months, I spent every waking moment with him” (p. 64). De acordo com Hardwick (2017, p. 68),

For both men, losing others amounts to losing the self. Traumatic events in their personal lives have caused guilt and make them want to disappear and escape, not only from others, but also from themselves. As for the guilt that torments both, David blames himself for the death of his family. Hector, for his part, mysteriously disappeared from Hollywood in the 1920s over the guilt of being indirectly involved in the death of his ex-girlfriend. David opts for isolation, which entails disconnection with the self. Hector punishes himself by resolutely effacing his personal history (the self), adopting a new identity, and, most important, abstaining from doing what he loves most: making films.

Nesse jogo de espelhamentos, Zimmer repete o mesmo gesto de Chateaubriand e de Hector. Quando aceita traduzir *Mémoires d’outre-tombe*, Zimmer opta por traduzir a obra de Chateaubriand como “Memoirs of a Dead Man”, e justifica: “[t]he important thing is that it makes sense. It took Chateaubriand thirty-five years to write the book, and he didn’t want it to be published until fifty years after his death. It’s literally written in the voice of a dead man” (p. 62). Já quanto a Hector, a relação morte-obra se dá no fato de que os seus filmes seriam destruídos logo após a sua morte: “[h]is will instructs me to destroy the films and the negatives of those films within twenty-four hours of his death” (p. 78). Tanto que Zimmer só assiste ao filme de Hector após este morrer. É como se a morte do autor fosse a condição de possibilidade para a obra ser trazida à luz. Com efeito, *The Book of Illusions* seria o livro escrito por Zimmer relatando o seu envolvimento com os filmes e com a vida de Hector Mann. Nas páginas finais, ele diz: “[i]f and when this book is published, dear reader, you can be certain that the man who wrote it is long dead” (p. 318). Para que o livro seja publicado, é preciso, primeiro, que seu autor esteja morto. O preço da obra é a morte. Esse, aliás, é o motivo condutor de *The Inner Life of Martin Frost*, o último filme de Hector a que Zimmer assiste.

Em resumo, o filme trata de um escritor, Martin Frost, que, depois de escrever um romance, passa uma temporada de férias na casa de um casal de amigos, Hector e Frieda, em Tierra del Sueño. Certa manhã, ao acordar, ele depara-se com uma mulher em sua cama, Claire. Ela lhe diz que foi igualmente convidada para ficar na casa. Os dois concordam em dividir a casa pelo tempo em que permanecerem: enquanto ele trabalha na escrita de um conto, ela estuda para os seus trabalhos de faculdade, pois estuda filosofia. Ela revela que é fã

de Frost, que leu todos os seus livros. Aos poucos, os dois envolvem-se amorosamente. Contudo, em uma tarde, enquanto almoçam juntos, toca o telefone: é Hector. Ele conta a Martin que não convidou nenhuma Claire para ficar em sua casa. Enquanto Martin fala ao telefone, Claire foge. Ele vai atrás dela. Pergunta quem ela é, mas ela só responde por enigmas; diz que não importa quem ela é: “[i]t doesn’t matter because you love me. Because you want me. *That’s* what matters. All the rest is nothing” (p. 257). Na cena seguinte, os dois jantam juntos e divertem-se. Passam-se alguns dias, e Claire sai para passear pelo jardim. Repentinamente, ela cai e desmaia. Quando acorda, está com Martin, porém, em estado febril. Ele cuida dela, enquanto trabalha em seu conto. À medida que Martin escreve com mais intensidade, em um furor criativo, Claire vai adoecendo. Quando ele está na última página do conto, ela se contorce de dor na cama. Ao pôr o ponto final, e voltar-se à Claire, vê que ela parece sem vida. Ele tenta reanimá-la, mas está fria e sem pulso. Martin então corre até a lareira e joga uma a uma as páginas de seu conto. Aos poucos, ela recobra a vida. Atiram-se um nos braços do outro, e o filme acaba.

A história *The Inner Life of Martin Frost* foi adaptado para o cinema pelo próprio Paul Auster, em 2007, em filme homônimo; entretanto, isso não me interessa para efeitos de análise. Interessam, sim, as questões que *The Inner Life of Martin Frost* suscita no tocante às condições de sua exibição, sua posterior destruição e sua preservação pela palavra escrita. Quanto à projeção do filme, diz-se:

The screen was bolted to the wall, with no stage or curtain in front of it, a rectangle of opaque white plastic with tiny perforations and a glossy oxide sheen. Behind us was the projection booth, jutting out from the black wall. The lights were on in there, and when I turned around and looked up, the first thing I noticed was that there were two projectors – and that each one was loaded with a reel of film (p. 241).

Trata-se da clássica *situação cinema*: o projetor colocado às costas do espectador, a tela grande à sua frente e um filme projetado nela. Contudo, o filme é exibido para um único espectador, e não para uma vasta plateia, como sói nas sessões de cinema. Evidentemente, pode acontecer de um único espectador assistir a um filme numa sala de cinema, mas essa não é a sua condição *sine qua non*. Vale ressaltar que, com as mudanças relacionadas à formação tradicional, é comum que um filme seja visto por único espectador a cada vez: no vídeo ou DVD, bem como nos *smartphones*. Já em *The Book of Illusions*, Zimmer é o único autorizado a assistir ao filme de Hector numa sala de cinema. Isso não significa uma analogia da atividade espectral com o ato da leitura, também individual. Antes, trata-se de assumir

como pressuposto que a condição de exibição de um filme não é sempre coletiva: a cena da *situação cinema* é suscetível a transformações materiais, na medida em que atualizam virtualidades comuns a outras formas de recepção de outras mídias. Em certa medida, a relação do leitor de *The Book of Illusions* é a mesma de Zimmer ao assistir ao filme.

Outro ponto que merece atenção é a tentativa de Zimmer de “salvar” o filme registrando-o no papel:

That was the onky movie I saw. There wasn't enough time to watch another, and given that I sat through *Martin Frost* only once, it was a good thing Alma thought to provide me with the notebook and the pen. There is no contradiction in that statement. I might wish that I had never seen the film, but the fact that I did see it, and now that the words and images had insinuated themselves inside me, I was thankful that there was a way to hold on to them. The notes I took that morning have helped me to remember details that otherwise would have slipped away from me, to keep the film alive in my head after so many years (p. 270-271).

Segundo uma perspectiva na qual as materialidades não são relacionais, *The Inner Life of Martin Frost* pertence a uma mídia específica, isto é, possui uma materialidade concreta: a sala de cinema, a tela, o projetor, as poltronas, a película etc. O que Zimmer faz é somente registrar vestígios dessa mídia em outra, usando bloco e caneta e fazendo anotações: a despeito de serem suas anotações, a decupagem, a única coisa a manter o “filme vivo”, já se trata de outra coisa que não o próprio filme. Todavia, partindo do pressuposto de que as materialidades de uma mídia são relacionais, o fato de *The Inner Life of Martin Life* ter sido apresentado na forma-cinema tradicional é apenas uma das maneiras como o cinema se atualiza. Como demonstrei no capítulo 2.2, o cinema não é sempre igual – e os limites que o separam da literatura, por exemplo, são tênues. Zimmer diz: “if I concentrate hard enough and get myself into the right mood, the words can actually conjure up the images for me, and it's as if I'm watching *The Inner Life of Martin Frost* again – or little flashes of it, in any case, locked in the projection room of my skull” (p. 271). Não obstante a concepção de uma “sala mental” – na qual o filme é projetado dentro da cabeça, bastando, para isso, um esforço consciente –, importa reter a ideia de que “as palavras conseguem conjurar as imagens”, bem como de que “as palavras e as imagens se insinuaram dentro de mim, me senti grato por haver uma forma de mantê-las comigo”. Recriar as imagens posteriormente destruídas não significa a mera transposição midiática, conforme especificidades materiais, mas sim tomar essas imagens como frases-imagens, segundo a fórmula de Rancière. Não uma medida comum, mas apenas o comum: a desmedida que confere à arte sua potência. É contra o regime da

representação que o filme de Hector se volta. O não-visto da imagem encontra lugar no dito da palavra; e o não-dito da palavra se dá a ver na imagem. *The Inner Life of Martin Frost* não possui uma especificidade midiática *a priori*: vale lembrar que tudo quanto se tem sobre o filme já são só as palavras anotadas por Zimmer. Se *de jure*, trata-se de um filme; *de facto*, é um filme que se dá a ver pelas palavras. O cinema é então uma *virtual*-idade que se *atual*-iza como literatura: das anotações de Zimmer ao romance de Auster, o regime estético é o da palavra.

Quando Rancière comenta que a frase-imagem conserva a potência do comum e não permite que ela se perca no consenso, poder-se-ia falar que, em vez da lógica da representação, tem-se o caos; em vez do discurso, o *diferendo*. Não se trata de pensar o visível e o legível a partir de uma medida comum, ambos não pertencem ao mesmo regime de representação: isso incorreria num litígio. Segundo Lyotard (1983, p. 9), “[a] la différence d’un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d’une règle de jugement applicable aux deux argumentations”. É um diferendo porque a legitimidade de uma não implica que a outra seja ilegítima: ambas são legítimas ao seu modo. Lyotard (1983, p. 9) continua: “[s]i l’on applique cependant la même règle de jugement à l’une et à l’autre pour trancher leur différend comme si celui-ci était un litige, on cause un tort à l’une d’elles”. Para não causar prejuízos a qualquer uma das partes, é necessário que se suspendam as condições de julgamento que favorecem uma ou outra; em outras palavras, é preciso sair do regime da representação, do discurso ordenado que se pretende universal. Ou melhor, é preciso recuar a um estágio anterior, pré-discursivo, no qual as mídias apresentam-se em sua virtualidade, no qual as materialidades são relacionais e compartilhadas: uma *partilha do sensível*, para dizer com Rancière (2005).

Outra questão a ser levada em consideração é quando Zimmer pergunta: “[n]o one makes pictures without wanting others to see them. It just isn’t done. What’s the point of putting film in the camera, then?” (p. 211). Um filme que não deve ser visto seria um filme cujas imagens são intoleráveis? Zimmer diz: “I might wish that I had never seen the film, but the fact that I did see it” (p. 270). O que haveria por trás dessa recusa implícita? A decupagem de *The Inner Life of Martin Frost* mostra que, na verdade, trata-se de um filme aceitável, bem-comportado, que não fere o bom senso ou o juízo crítico. Não é um filme sobre a barbárie, mas sobre um escritor cujo gesto em muito se assemelha ao de Hector: a necessidade de destruição do próprio legado artístico motivada pela culpa. A destruição como princípio ético e estético:

The old nitrate stock burned easily, but the films from after 1951, which had been printed on tougher, less flammable triacetate-based stocks, had trouble igniting. [...] The screenplays were next, she told Alma, and after that she was going to make a systematic search for every other document linked to the production of the films: storyboard folios, costume sketches, set-design blueprints, lighting diagrams, notes for the actors. It would all have to be burned, she said, not a single scrap of material could be spared (p. 275; 302).

A expiação de Hector passa pela negação daquilo que lhe dá uma identidade: o cinema. Se volta a fazer filmes na década de 1940, tais filmes não devem, no entanto, ser vistos. É preciso apagar todos os vestígios materiais de seu crime, sua reincidência. O espectador que vê seus filmes torna-se cúmplice. E Zimmer é duplamente cúmplice: primeiramente, porque ele e Hector são marcados pelo signo da culpa; segundo, porque Alma e Frieda morrem também por causa de sua intervenção ao tentar salvar os filmes. A obra de Hector é também a de Zimmer; ainda mais porque Hector seria seu “comediante particular”. Em certa medida, a história de Martin Frost é a história dos dois: ele é um duplo de Hector e de Zimmer e precisa escolher entre a musa e a obra. A obra só existe à custa da vida; paga-se por ela com a morte, quer seja a própria, quer seja a de quem se ama.

No ensaio “A imagem intolerável”, Rancière afirma algo que é pertinente à situação narrada em *The Book of Illusions*. De acordo com Rancière (2012b, p. 87), “[a] ação é apresentada como única resposta ao mal da imagem e à culpa do espectador. No entanto, o que se apresenta a esse espectador ainda são imagens. Esse aparente paradoxo tem sua razão: se não olhasse as imagens, o espectador não seria culpado”. Não um intolerável na imagem, mas o intolerável da imagem. A força das imagens de *The Inner Life of Martin Frost* reside justamente em deixarem de ser imagens, isto é, de se atualizarem em um meio que é impróprio. Não importa o conteúdo das imagens, mas o testemunho daquele que as presenciou. E seu testemunho passa pela questão da impossibilidade da representação, ou melhor, da incomensurabilidade entre palavra e imagem. Todavia, como demonstrei no capítulo 1.4, uma lógica da relação nada tem a ver com o princípio da representação, sendo a ele irredutível.

Cumpra ainda verificar de que modo a decupagem de Zimmer pode ser analisada como outra forma de atualização da materialidade do cinema na literatura. Zimmer afirma que um dos elementos a impedir a suspensão de descrença (*suspension of disbelief*) consiste no fato de que o filme fora rodado na casa de Hector e Frieda, isto é, numa paisagem que lhe era familiar: o jardim, as árvores, a estrada, a casa, o quarto, a mesa de cozinha etc. Ele diz: “[u]ntil the film began to play out on the screen in front of me, all those things had been real.

Now, in the black-and-white images of Charlie Grund's camera, they had been turned into the elements of a fictional world" (p. 243). Embora sugira uma cisão entre real e ficção, Zimmer sabe que "I was supposed to read them [as imagens] as shadows" (p. 243). *Ler como sombras* significa não apenas participar do jogo da ficção – quer dizer, aceitar as regras de um mundo criado pela ficção –, mas sim exorcizar o "real". Com efeito, no filme exibido, o real é somente um rastro, para sempre inacessível, por mais familiar que pareça: tudo é do mesmo material – casa, mesa da cozinha e pedra se dão a ver pela luz do projetor que incide sobre a película. Ler como sombra é ler a materialidade do cinema. E que o relato do filme (seu arquivo) seja por escrito significa que sua materialidade se atualiza também como palavra. A materialidade relacional é como uma sombra que obscurece as formas, uma zona gris entre uma mídia e outra, em que o real e o fictício, o visível e o legível se confundem.

Isso fica mais claro quando Zimmer descreve os créditos iniciais do filme: "[t]he credits came on in silence, with no music playing in the background, no auditory signals to prepare the viewer for what was to come. A progression of white-on-black cards announced the salient facts" (p. 243). Os créditos, na medida em que são letras e palavras sobre um fundo negro, trazem a questão da materialidade da escrita no cinema. Evidentemente, o dispositivo de leitura é a imagem em movimento, e não a superfície do livro; no entanto, a despeito da mudança de suporte, há ainda a materialidade da escrita. Escrita não-diegética, é claro; por isso, chama mais a atenção sobre a própria escrita. A despeito de Zimmer não comentar se a sucessão de "fichas negras com letras brancas" se dá horizontalmente ou verticalmente, ou se as letras se somam aos poucos ou de uma vez, o fato é que a palavra pertence naquele momento ao regime da imagem: as palavras é que tomam a tela. Em *L'écrit au cinéma*, Michel Chion (2013, p. 40) afirma que "[l]'écran noir avec de l'écrit clair est le négatif de la page imprimée, comme la page imprimée (Mallarmé l'avait écrit) est le négatif de la nuit étoilée". Ou seja, entre os créditos de um filme e uma página impressa, a diferença é quantitativa: a diferença, mais do que suporte de inscrição, consiste nas relações materiais que são atualizadas – até porque o conteúdo permanece o mesmo. Nesse sentido, os créditos retomam a premissa de Mark Poole sobre a forma material do livro fazer as vezes da forma-cinema, porquanto, tendo em vista que *The Inner Life of Martin Frost* só existe como decupagem, os créditos em letras brancas sobre fundo escuro apresentam-se como letras negras sobre fundo claro: a folha de papel. A diferença entre literatura e cinema reside, então, na maneira como suas virtualidades são atualizadas, na materialidade de suas relações. Ressalta-se que, com exceção do capítulo em que se lê *The silent world of Hector Mann*, é somente nessa passagem que há um apelo mais direto ao cinema; no restante do romance, não

há quaisquer menções a planos, lentes, câmeras etc. *The Book of Illusions* é, portanto, um romance convencional que traz como assunto o mundo do cinema. Assim é que a decupagem do filme constitui um corpo estranho, visto que se trata de um dos possíveis do cinema (outro possível seria a forma-cinema tradicional, por exemplo) dentro de uma obra literária. Um filme ficcional – não de ficção – dentro de uma obra igualmente ficcional. Essa potência do falso pode ser melhor analisada a partir dos excertos a seguir:

The film begins with a slow, methodical tracking shot through the interior of the house. The camera skims along the walls, floats above the furniture in the living room, and everything comes to a stop in front of the door. *The house was empty*, as offscreen voice tells us, and a moment later the door opens and in steps Martin Frost, carrying a suitcase in one hand and a bag of groceries in the other. As he kicks the door shut behind him, the voice-over narration continues. *I had just spent three years writing a novel, and I was feeling tired, in need of a rest. When the Spellings decided to go to Mexico for the winter, they offered me the use of their place. Hector and Frieda were close friends, and they both knew how much had taken out of me* (p. 244-245).

It is a jagged, efficiently orchestrated montage, combining close and medium shots in a succession of slightly off-kilter angles, varied tempos, and small visual surprises. Normally, one would expect music to be playing under such a sequence, but Hector dispenses with instruments in favor of natural sound (p. 245).

Assim como na narrativa principal, a história de Martin Frost trata de uma estética da destruição: se Hector opta por destruir a própria obra como forma de penitência, Martin necessita destruir seu livro para reavivar Claire, sua amante. A *mise en abyme* constitui-se também em um nível mais complexo, pois há um embaralhamento entre real e ficção. Explico: na história de Martin Frost, Hector é tornado personagem: “*Hector e Frieda eram amigos próximos*”, sendo, aliás, uma personagem-chave, uma vez que é a partir de uma conversa com Martin que ocorre uma reviravolta na trama. Mas Hector é também o diretor do filme sobre Martin Frost. Se no primeiro excerto, ele é personagem; no segundo, é o diretor: “Hector dispensa os instrumentos em favor dos sons naturais”. A homonímia serve não só como expediente autoficcional ou como uma espécie de assinatura autoral à la Hitchcock, mas é a maneira pela qual Hector se coloca simultaneamente dentro e fora do filme, promovendo um embaralhamento entre real e ficção. Destaca-se também o trecho em que se diz: “*The house was empty*, as offscreen voice tells us”. Que a narração em off seja considerada um recurso anticinematográfico, conforme diz o lugar-comum, importa pouco. O que realmente interessa é o fato de a narração estar registrada por escrito na decupagem de Zimmer. É como

se a palavra se reconciliasse consigo própria, isto é, como se sua materialidade saísse do regime do visível e retornasse ao do legível. Mas, embora palavra, continua a ser cinema. Essa indistinção entre-materialidades que o romance encena nada mais é que abdicar de uma materialidade da presença em favor de uma materialidade da relação: não mais o imediato, mas o cruzamento de mediações.

Já no trecho em que se descreve a cena de sexo de *The Inner Life of Martin Frost*, Zimmer lembra que, apesar de o filme ser de 1946 e as convenções do cinema exigirem que a cena terminasse antes da concretização do ato sexual: “the diretor was supposed to cut away from the bedroom to a shot of sparrows taking flight, to surf pounding against the shore, to a train speeding through a tunnel – any of several stock images to stand in for carnal passion, the fulfillment of lust” (p. 254); porém, Hector não seguia as regras hollywoodianas, ou seja, ele podia deixar a câmera rodando a seu bel prazer. Zimmer completa: “Hector doesn’t want to arouse or titillate so much as to make us forget that we are watching a film” (p. 254). Esse “fazer esquecer” consiste, por um lado em não interferir na cena, em criar uma *mise en scène* o mais naturalista possível, respeitando o desenvolvimento natural do sexo; por outro, pode significar: *isso não é um filme*. Ou melhor, não é um filme como os outros. Entretanto, dizer que não é um filme não significa que se trata do “mundo real”, porquanto persiste a mediação dessa mídia; afinal, “assistir a um filme” pressupõe um tipo de agenciamento: o espectador disposto à suspensão da descrença, a situação-cinema, um filme contando uma história. Esquecer que se trata de um filme significa, portanto, abandonar esse pressuposto que envolve o ato de se assistir a um filme. Dito de outro modo: trata-se de libertar a atividade espectral desse agenciamento (inclusive material) a que é convencionalmente submetida, oferecendo uma outra forma de ver o cinema. Ou seja, abandonar esse regime estratificado, repleto de ideias preconcebidas, em favor de algo ainda a se fazer. A virtualidade das relações, um outro cinema possível. Além de *The Inner Life of Martin Frost*, outro filme mencionado é *The History of Light*, sobre o qual Alma diz:

He [Hector] broke a lot of rules. He did things film directors aren’t supposed to do. Voice-overs, for one thing. Narration is considered a weakness in movies, a sign that the images aren’t working, but Hector relied on it heavily in a number of his films. One of them, *The History of Light*, doesn’t have a word of dialogue. It’s wall-to-wall narration from start to finish (p. 208-209).

Convém ressaltar duas coisas: em primeiro lugar, o fato de Hector “confiar fortemente” em um recurso considerado anticinematográfico, literário; em segundo lugar, o destaque à fraqueza das imagens. *The History of Light*, ao lançar mão de um narrador em off,

confere mais destaque à palavra do que à imagem. É ainda cinema, mas também literatura. Se Zimmer o decupasse, o registro soaria como um texto literário. Duplamente literário, uma vez que devolveria à palavra o seu suposto lugar de origem. A fronteira entre literatura e cinema seria ainda mais tênue e, por isso, sua arbitrariedade mais elucidadora. Instalar-se-ia uma crise na representação: afinal, os filmes de Hector sobre os quais Zimmer tão eficientemente escreve, aludindo a ângulos, tomadas, enquadramentos, lentes etc., não se encaixam no mesmo regime estético de *The History of Light*. Nesse ponto, há semelhanças entre este filme e o final de *Martin Frost*, haja vista que ocorre um imbricamento do legível com o visível. Na decupagem de *The Inner Life of Martin Frost*, o relato de Zimmer termina com as seguintes palavras: “[t]em seconds go by, fifteen seconds go by, and then, very abruptly, the screen goes black and the film is over” (p. 269). A palavra cessa no momento exato em que a imagem também desaparece. Imagem e palavra tornam-se uma e a mesma coisa. Assim, se a literatura e o cinema possuem uma medida comum, como diz Rancière, a literatura-cinema é apenas o *comum*, o virtual misturando-se ao atual, a relação sobrepujando a presença – a imediatez, a essência, o próprio. Falar da materialidade relacional é falar de outra maneira de compreender o cinema, de compreender a literatura: não mais a partir de uma suposta especificidade, mas daquilo que nessas mídias há de comum, de im-próprio, isto é, da materialidade que comungam. *The Book of Illusions*, de Paul Auster, longe de ser um romance cinematográfico, serve como exemplo para uma discussão sobre como pensar a materialidade relacional.

3.2 *Man in the Dark*, de Paul Auster

Em entrevista de 16 de dezembro de 2003 ao *The Washington Post*, Paul Auster afirma: “I get the best reviews and the worst reviews of any writer I know, and there's nothing, nothing in the world I can do about it”. Ganhou notoriedade a resenha “Shallow Graves”, publicada no *The New Yorker* em 30 de novembro de 2009, na qual James Wood comenta toda a obra de Auster a fim de demonstrar o que vê como clichês austerianos. Wood começa com uma paródia da prosa de Auster e a resume de maneira demolidora:

A protagonist, nearly always male, often a writer or an intellectual, lives monkishly, coddling a loss – a deceased or divorced wife, dead children, a missing brother. Violent accidents perforate the narratives, both as a means of insisting on the contingency of existence and as a means of keeping the

reader Reading – a woman drawn and quartered in a German concentration camp, a man beheaded in Iraq, a woman severely beaten by a man with whom she is about to have sex, a boy kept in a darkened room for nine years and periodically beaten, a woman accidentally shot in the eye, and so on. The narratives conduct themselves like realistic stories, except for a slight lack of conviction and a general B-movie atmosphere. People say things like “You’re one tough cookie, kid,” or “My pussy’s not for sale,” or “It’s an old story, pal. You let your dick do your thinking for you, and that’s what happens.” A visiting text – Chateaubriand, Rousseau, Hawthorne, Poe, Beckett – is elegantly slid into the host book. There are doubles, alter egos, doppelgängers, and appearances by a character named Paul Auster. At the end of the story, the hints that have been scattered like mouse droppings lead us to the postmodern hole in the book where the rodent got in: the revelation that some or all of what we have been reading has probably been imagined by the protagonist (WOOD, 2009, s.p.).

Com efeito, *Man in the Dark*, de 2008, repisa esses expedientes tipicamente austerianos. Conta a história de August Brill, um crítico literário de 72 anos aposentado que ficou paraplégico após um acidente de carro e, no escuro de seu quarto, rememora o seu passado e inventa histórias para passar o tempo. Brill casa-se, divorcia-se e casa-se novamente com a mesma mulher, Sonia, uma musicista francesa radicada em New York que faleceu vítima de um câncer. Com ela, tem a filha Miriam, divorciada, e a neta Katya, que perdeu o ex-namorado, Titus, de forma trágica na Guerra do Iraque. Na fórmula descrita por Wood, há o protagonista masculino, isto é, o intelectual que amarga o luto pela morte da esposa. Há os acidentes que exemplificam a contingência da existência, como o que deixa Brill paraplégico e a captura de Titus pelos terroristas. Há referências intertextuais: “[s]o far, his most important discoveries have been Chekhov, Calvino, and Camus” (p. 97)⁵⁰; e Miriam está escrevendo uma biografia sobre Rose Hawthorne, filha de Nathaniel Hawthorne, além de já ter trabalhado na biografia de John Donne. Há também o jogo metaficcional, porquanto Brill narra a história de Owen Brick, um mágico que desperta certo dia em um mundo paralelo em que os Estados Unidos estão em uma guerra civil, e a única maneira de cessar a guerra é se Brick matar Brill. Mas Brick é tão-somente uma invenção de Brill. Por fim, quanto aos diálogos, Garan Holcombe, em resenha publicada no *California Literary Review* sobre *Man in the Dark*, afirma que, ao ler a passagem em que Brill conversa com Katya sobre sexo anal⁵¹, sentiu-se

⁵⁰ Nota bene: Valho-me da edição norte-americana da Faber and Faber, de 2008. Todas as citações de *Man in the Dark* serão doravante indicadas apenas pelo número da página.

⁵¹ “Her education was far more advanced than mine, and she was prepared to do things that would have sent most American girls shrieking from the bed. Such as?”

Use your imagination, Katya.

You’re not going to shock me, you know. I went to Sarah Lawrence remember? The sex capital of the Western world. I’ve been all around the block, believe me.

The body has a limited number of orifices. Let’s just say that we explored every one of them.

como os fãs de Muhammad Ali ao verem o grande pugilista, já sem velocidade, sendo socado no ringue e perdendo muitas lutas. Holcombe (2008, s.p.) conclui: “Auster’s dialogue has always been his flaw”. Holcombe, aliás, faz uma crítica ainda mais destruidora que a de Wood: para ele, o constrangimento de ler *Man in the Dark* equivale a flagrar o tio favorito masturbando-se no *playground*, e questiona-se: “[w]hat had happened to [my] hero? Why was he producing such terrible books?” (HOLCOMBE, 2008, s.p.). Holcombe diz também que Auster “perdeu sua mágica”, que seus truques eram muito mais interessantes da primeira vez: “Auster’s schtick, the fluid treatment of existential quest in a world governed by competing fictions and multiple contingencies, no longer seems as wondrous as it did” (HOLCOMBE, 2008, s.p.).

Além da resenha de Holcombe, *Man in the Dark* recebeu apreciações negativas de diversos outros suplementos culturais. Na resenha “Sleepless in Vermont”, publicada em 19 de setembro de 2008 no *The New York Times*, Tom LeClair afirma que *Man in the Dark* poderia ser lido como um escárnio de Auster dirigido aos críticos, uma vez que a personagem principal, August Brill, é um crítico literário que conta para si mesmo histórias mal ajambradas e negligentemente concluídas; no entanto, tal desleixo narrativo pode ser igualmente encontrado em outras obras recentes do escritor, como *Oracle Night*, *Brooklyn Follies* e *Travels in the Scriptorium*. Comparado a *Man in the Holocene*, de Max Frisch, que também tem como premissa um idoso insone, *Man in the Dark* seria, para LeClair, “tacanho e superficial”. LeClair (2008, s.p.) conclui:

After, say, 10 books, maybe novelists should be retested, like accident-prone senior citizens renewing their driver’s licenses. Veterans of literary wars would anonymously submit a new manuscript to agents. Of “Man in the Dark,” I think they’d say, “third-rate imitation of Paul Auster.” Then the author might decide to rev up a first-rate imitation of his first-rate early work. Or he might write a fourth-rate attack on literary agents.

Jenny Diski, em “America through the looking glass”, publicado em 7 de setembro de 2008, no *The Guardian*, é menos incisiva que Holcombe e LeClair; porém, recorda que a sua premissa nada tem de original, uma vez que *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, de 1921, já tratava disso. A ideia de morte do autor já teria sido apresentada por Roland Barthes em 1967, diz Diski; e *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, publicado em 1759, trabalha com metaficção. De acordo com Diski (2008, s.p.), “[i]t doesn’t mean that the meta-fiction thing can’t ever be done again, but it does mean it has to be done remarkably well

in order to justify it as more than a tired trope”. Já Jeff Turrentine, em “Night Terrors”, publicado em 31 de agosto de 2008, no *The Washington Post*, aponta como Auster tem repetido a si mesmo:

Here we go again. Another elegantly slim volume, the perfect size for palming single-handedly while riding the Metro or sipping a double espresso. Another wild fictive device that demolishes the walls separating author, character and reader, leading to that familiar through-the-looking-glass feeling – the one that blew you away when you first discovered *The New York Trilogy*, continued to impress you all the way up through *Oracle Night*, and maybe didn't even begin to wear thin for you until *Travels in the Scriptorium*. Another story that, in the end, turns out to be about storytelling. Another Paul Auster novel, that is. [...] Even in the most flattering reviews, critics have begun to express fatigue at the way he continues to rely on the same hall-of-mirrors approach to narrative design in novel after novel after novel. The man is a magician, indisputably, and his magic is still capable of dazzling. But over the course of 23 years, a lot of his readers have figured out the secret to his signature trick, and it's gotten to the point where some of those Austerian tropes have lost their otherworldly luster.

Uma resenha positiva é a de Stephen Elliott, publicada em 10 de agosto de 2008 no *SFGate*, na qual o crítico afirma que *Man in the Dark* é talvez o melhor livro de Auster, sendo tão diferente de seus trabalhos predecessores que não faz sentido compará-los. Elliott destaca que as digressões sobre cinema, como nas discussões sobre *Ladrões de Bicicleta* e *Era uma vez em Tóquio*, por si só fariam o romance valer ser lido. Segundo Elliott (2008, s.p.),

Despite all the threads, which just barely connect, the book works beautifully. And though it's complicated to explain, it's an incredibly clear and easy book to read. Never a minimalist, Auster somehow takes on the largest questions of our time inside small tales of one family. With August as his storyteller, Auster has created a giant canvas out of what seems like a few effortless strokes, strokes often stunning in their simple beauty.

Ainda quando da publicação de *Man in the Dark*, cumpre destacar as resenhas de Richard Eder, “Behind the kind-of hero, in a sort-of Civil War”, publicada em 25 de agosto de 2008, no *The New York Times*; de Maya Jaggi, “Devoured by darkness”, de 30 de agosto de 2008, no *The Guardian*; de Ruth Scurr, “Review: Man in the Dark by Paul Auster”, de 5 de setembro de 2008, no *The Telegraph*; e de Douglas Kennedy, “Man in the Dark, by Paul Auster”, de 19 de setembro de 2008, no *Independent*. Menos afeitas a um julgamento apreciativo sobre o romance, as resenhas descrevem tanto os procedimentos narrativos utilizados por Auster quanto o diálogo que *Man in the Dark* mantém com o cinema. Richard Eder, por exemplo, comenta a premissa do “homem que deve matar a pessoa que o criou”

relacionando-a à peça de Pirandello; em seguida, menciona a teoria fílmica de Katya, para quem a chave emocional dos grandes clássicos são as coisas: os lençóis em *Ladrões de Bicicleta*, a louça suja em *A Grande Ilusão* e o relógio em *Era uma vez em Tóquio*. Para Eder (2008, s.p.), “Mr. Auster, who has written screenplays, knows a lot about films, and Katya’s examples are suggestive”. A despeito de considerar o romance um tanto “pálido e difuso”, Eder assinala que se trata de algo intencional, isto é, derivado da descrença de Auster em relação à conexão narrativa: “[t]he long Brick section is detached in style, content and emotion from Brill’s subsequent painful recitation. The painfulness itself is suddenly disconnected at the end, with hope breaking out just as the sun rises” (EDER, 2008, s.p.). Nem *camp*, nem paródia, *Man in the Dark* seria um ato de descrença quanto aos valores tradicionais da ficção.

Ruth Scurr, por sua vez, sinaliza o fato de que Auster emprega “técnicas pós-modernas familiares para espelhar a lógica louca de pesadelos”. Esse pesadelo referido por Scurr são a Guerra do Iraque e a lógica de mundos paralelos que a narrativa põe em cena. Scurr comenta que tanto as histórias contadas por Brill quanto os filmes a que ele assiste com Katya são paliativos contra as tragédias que rondam as personagens: as histórias de Brill o distraem da culpa e da insônia, e os filmes distraem Katya das imagens brutais da morte de Titus. Quanto às discussões sobre os filmes, Scurr afirma: “[t]hese interludes are light relief for the reader: Auster on film is diverting and interesting” (2008, s.p.). Se Richard Eder reprime o excesso de digressões, apontando-as como demasiadamente longas, a ponto de interromper o fluxo narrativo; Scurr as vê como integrantes da narrativa principal, como se fossem uma trégua não só para as personagens, mas também para o leitor.

Maya Jaggi assinala tanto a obsessão de Brill pela guerra – e o fato de ele ser “novo demais para a Coreia e velho demais para o Vietnam” – quanto o luto que acompanha as suas fabulações e a escopofilia de Katya. De Brill, a culpa pela infidelidade para com sua esposa Sonia; de Katya, a culpa por se acreditar responsável pela morte de Titus. Segundo Jaggi (2008, s.p.), “[h]ooked on five DVDs a night, she and Brill analyse classics of world cinema, from Renoir and De Sica to Ray and Ozu, in a drive to expunge the videoed image of Titus's death. Yet, as with Brill's fictions, their interests shadow their own preoccupations”. Já a guerra apareceria nas fabulações de Brill sobre a Guerra Civil e a missão de Brick, nos relatos sobre uma mulher da Resistência dilacerada por jeeps nazistas, no espião defenestrado na Guerra Fria e, sobretudo, na decapitação brutal de Titus por terroristas no Iraque. Jaggi destaca ainda a dedicatória do romance, que é dedicado ao escritor israelense David Grossman e à memória de Uri, filho do escritor. Em entrevista de 2008 a Greg LaGambina,

Auster (2013, p. 194) diz: “[Uri] was killed in the war between Israel and Lebanon. I knew the boy, and his death was a shattering experience. Not just for David and his family, of course, who are still suffering horribly, but for me too. I haven’t been able to stop thinking about it”. Para Jaggi (2008, s.p.), *Man in the Dark* traz as marcas registradas de Auster, em um jogo de metaficção e metafísica, consciência e confinamento; no entanto, afirma que as manobras metaficcionalis, rotineiras na obra de Auster, diminuem a potência do romance.

Finalmente, Douglas Kennedy abre sua resenha citando *The Moviegoer* (1961), de Walker Percy: “I’m happiest in a movie, even in a bad movie” – um romance sobre como buscamos distrações de curto prazo para evitar o horror da realidade cotidiana. Para Kennedy, *Man in the Dark* possui uma premissa semelhante, além de haver igualmente uma relação com o cinema: “Brill finds refuge in the world of stories. [...] Brill worries about his grief-stricken granddaughter and sees her movie watching as ‘self-medication... to anaesthetize herself against the need to think about her future’” (KENNEDY, 2008, s.p.). Kennedy salienta ainda que Brill, na sua tentativa de evasão da mesquinha realidade cotidiana, repleta de tragédias individuais, acaba por criar uma versão ainda mais sombria de sua própria realidade contemporânea: a Guerra Civil em que Brick é peça-chave. Cumpre observar que, segundo as palavras de Kennedy (2008, s.p.), “Auster’s novels have always operated like halls of mirrors: the reader is led into a labyrinth of reflecting surfaces”. Trata-se de uma sala de espelhos porque a história dentro da história reflete a narrativa principal, isto é, Auster forja um dispositivo narrativo em que as “fantasmagorias” de Brill condicionam as muitas camadas do romance, relacionando-as.

Para além da recepção crítica pouco calorosa de *Man in the Dark*, que ressaltou o “estilo cansado” de Auster e o abuso da fórmula metaficcional ao longo de sua obra, a crítica acadêmica mostrou-se mais condescendente ao inserir o romance no conjunto da chamada “post-9/11 Fiction”. Em sua dissertação de mestrado “Fiction as resistance: the post-9/11 fiction as an alternative to the dominant narrative”, defendida em 2012 na Massey University, Kathryn Mary Elizabeth Lee analisa *Saturday*, de Ian McEwan, *The reluctant fundamentalist*, de Mohsin Hamid, e *Falling Man*, de Don DeLillo, mas trata brevemente de *Man in the Dark*. Em suas palavras,

It seems that this narrative mode’s function is most closely allied with that of transformative realism, despite their divergent methods. It seeks to create an alternative to reality, a space into which the reader can retreat and discover new possibilities, a safe heaven. This sort of fiction restores a sense of security and enables those who read it to see beyond the current problems of their life and wider society. It also provides a powerful antidote to the

pervasive media and political rhetoric of fear and revenge (LEE, 2012, p. 19).

Lewis S. Gleich, em “Ethics in the Wake of the Image: The Post-9/11 Fiction of DeLillo, Auster, and Foer”, propõe uma interpretação segundo a qual os romances analisados oferecem uma ética para responder à estética imagética da guerra ao terror. Segundo Gleich (2014, p. 166), “Paul Auster’s *Man in the Dark* cautions readers about the illusory nature of mediated images”. Tendo como foco a personagem Titus, o ex-namorado de Katya decapitado pelos terroristas, Gleich afirma que, em vez de as imagens de seu assassinato bárbaro servirem como evidência dos horrores do fundamentalismo islâmico e da necessidade da Guerra ao Terror, Auster oferece uma crítica da própria história violenta dos Estados Unidos – daí a Guerra Civil imaginada por Brill. Em uma realidade paralela na qual os Estados Unidos não estão em guerra contra um país qualquer do mundo, emerge uma guerra intestina. Ademais, se a Guerra ao Terror, bem como o 9/11, foi acima de tudo uma guerra nas/das/sobre imagens (GLEICH, 2014, p. 161), a guerra torna-se, por conseguinte, um espetáculo de iconoclastia. Eis a importância da profanação televisionada do corpo de Titus: “Titus is now only a ‘thing’, a mere ‘still life’, an image mutilated and defiled, a victim of iconoclasm, a symbol to be consumed, circulated, and then propagandized by the media and the Bush administration” (GLEICH, 2014, p. 167). A mutilação de um corpo, lembra Mitchell (2005, p. 98), é a mutilação da imagem e, na guerra das imagens, a resposta precisa vir também na forma de imagem. Não apenas uma resposta bélica, pois as imagens têm também a capacidade de ocultar outras imagens, de resignificá-las. Em *Man in the Dark*, Auster usa as imagens como neutralizadoras dos efeitos do espetáculo. De acordo com Gleich (2014, p. 167), “[a]fter Titus’s death, his girlfriend, Katya, uses cinematic images to escape her pain. After Katya drops out of film school, she and her grandfather spend their days and nights watching foreign films together. Katya is numbed by the ‘mindless passivity’ of the experience”. Gleich, no entanto, ignora que não se trata de uma passividade irracional, até porque os filmes a que Katya assiste com o avô são coincidentemente filmes de cineastas modernos: Vittorio de Sica, Satyajit Ray, Jean Renoir e Yasujiro Ozu. São cineastas da imagem-tempo, isto é, que reagiram à crise da imagem-ação do cinema clássico instaurando um regime de imagens ópticas e sonoras puras que vão além do movimento (DELEUZE, 2012, p. 31-32). Dito em outras palavras, são imagens que tentam atravessar o clichê, sair do clichê que caracteriza as imagens do espetáculo. Se Katya estivesse tão entorpecida e passiva, como seria capaz de elaborar uma teoria a partir dos filmes? Assim, discordo da

conclusão de Gleich (2014, p. 168), para quem “[f]or Katya, the only antidote to the spectacle’s awful power is to consume more spectacle, to bury herself further inside it”. Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag (2003, p. 98) afirma que “[a]s imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto – sem a mediação de uma imagem – ainda é apenas ver”. Não existe uma forma correta de ver as imagens da dor; desse modo, quando Gleich reduz todas as imagens ao espetáculo, desconsidera não apenas os diferentes regimes que as caracteriza, bem como aquilo que elas representam. Além disso, Katya não simplesmente consome imagens de sofrimento, ela é efetivamente afetada por elas; ela não se deixa seduzir pelas imagens dos filmes passivamente, o seu olhar é o de uma especialista: “her remarks tend to focus on the technical aspects of the film: the camera setups, the editing, the lighting, the sound, and so on” (p. 15). De qualquer forma, é inegável que a iconografia do 9/11 é regida pela lógica do espetáculo. Para Sontag (2003, p. 23),

O atentado ao World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001 foi classificado de “irreal”, “surreal”, “como um filme”, em muitos dos primeiros depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto. (Após quatro décadas de caríssimos filmes de catástrofe produzidos em Hollywood, “como um filme” parece haver substituído a maneira pela qual os sobreviventes de uma catástrofe exprimiam o caráter a curto prazo inassimilável daquilo que haviam sofrido: “Foi como um sonho”).

Por um lado, descrever o 9/11 “como um filme”⁵² revela o caráter espetacular do acontecimento, a sua semelhança com os filmes-catástrofe; por outro, a insuficiência da linguagem. Em *After the fall: American Literature since 9/11*, Richard Gray afirma que o ataque ao World Trade Center demonstrou a falência da linguagem, o fracasso dos escritores em tentar representá-lo: “[t]he thing’, ‘the event’, ‘9/11’, ‘September 11’: the vague, gestural nature of these terms is a measure of verbal impotence – or, rather, of the widespread sense that words failed in the face of both the crisis and its aftermath” (GRAY, 2011, p. 2). Essa insuficiência estaria igualmente presente em *Man in the Dark*. Segundo François Hugonnier (2011, p. 275), “[i]n *Man in the Dark*, Auster steps further in the representation of the unspeakable”. Hugonnier ressalta que, no romance, a teoria dos “objetos inanimados expressando emoções humanas” de Katya é marcada pelo fato de as imagens dispensarem

⁵² Em um artigo de 21 de setembro de 2006, publicado em *The New York Review of Books*, Daniel Mendelsohn escreve: “[b]ut at the time, the first, irrational thought that came into my staggered mind was that someone was making a blockbuster disaster movie. What I thought, in fact, was this: In this day and age, with its sophisticated digital special effects, why would anyone use *real* planes?” Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/2006/09/21/september-11-at-the-movies/>>. Acesso em 13 jan. 2019.

diálogos. *Item*: quando da cena da decapitação de Titus, o narrador o descreve como uma *nature morte*: “[t]he *nature morte* enables Auster [...] to express the inexpressible thanks to the sublime. Auster goes beyond the power of words by throwing these unbearable pictures at us. They are part of a silent web movie [...] which confirms that such events need not and cannot be put into words” (HUGONNIER, 2011, p. 276). Em entrevista com Giovanna Borradori publicada em *Filosofia em tempo de terror*, Jacques Derrida corrobora esses argumentos ao se referir à impotência da linguagem em nomear corretamente o atentado, o qual não ultrapassa a caracterização do dêitico da data:

“Alguma coisa” aconteceu, temos a sensação de não a ter visto se aproximar, e certas consequências inevitavelmente se seguirão à “coisa”. Mas essa mesma coisa, o local e o significado do “acontecimento”, permanece inefável, como uma intuição sem conceito, uma unicidade sem qualquer generalidade no horizonte ou sem horizonte algum, fora de alcance para uma linguagem que admite sua impotência e é assim reduzida a pronunciar mecanicamente uma data, repetindo-a interminavelmente, em uma espécie de sortilégio ritual, de conjuração de um poema, de ladainha jornalística ou refrão retórico que admite não saber do que está falando. Não sabemos de fato o que estamos dizendo ou nomeando assim: 11 de setembro, *le 11 de septembre*, o 11 de setembro. [...] O telegrama dessa metonímia – um nome, um número – destaca o inqualificável, reconhecendo que não o reconhecemos ou sequer conhecemos, que ainda não sabemos como qualificar, que não sabemos do que estamos falando (DERRIDA, 2004, p. 96).

Se a linguagem admite a sua impotência, as imagens, no entanto, assumem a tarefa de apresentar o evento: mas as imagens já são mediações. Não à toa, assevera Marc Redfield (2009, p. 26), o testemunho do 9/11 caracteriza-se não pela presença, mas pela mediação do evento pelas imagens: “[m]ost people who experienced September 11 did so not as survivors or eyewitnesses but as TV watchers, who turned in either during the real time of attacks or in the hours after they occurred”. Poder-se-ia dizer que o 9/11 e a Guerra ao Terror existem por causa das imagens e em função das imagens, ou seja, trata-se de uma “iconoclash”, uma guerra de imagens. Segundo Mitchell (2005, p. 13), o real alvo dos terroristas não foram as Torres Gêmeas, mas aquilo que elas simbolizavam, isto é, o capitalismo global e suas formas de vida: “[t]he image of the World Trade Center [...] signifies the potential for the destruction of images in our time, a new and more virulent form of iconoclasm”. Mas essa iconoclastia é mais do que destruir imagens; antes, pretende suplantá-las por outras – tanto que os “símbolos vivos” que era o WTC foram ressignificados: em vez de imagens da globalização e do capitalismo tardio, são agora imagens da necessidade da Guerra ao Terror. Conforme Mitchell (2005, p. 18), “iconoclasm is more than just the destruction of images; it is a ‘creative

destruction’, in which a secondary image of defacement or annihilation is created at the same moment that the ‘target’ image is attacked”. A imagem da destruição exige, portanto, uma contraimagem. Imagens contra imagens. Em *The Spirit of Terrorism*, Jean Baudrillard (2003, p. 30-31) assevera que “[t]he spectacle of terrorism forces the terrorism of spectacle. [...] The repression of terrorism spirals around as unpredictably as the terrorist act itself”. Afinal, continua Baudrillard, o 9/11 não foi o confronto entre duas civilizações ou religiões, o antagonismo reside na globalização triunfante contra si mesma e na reivindicação das imagens, visto que tanto o terrorismo quanto a cultura da mídia são frutos desse mesmo capitalismo global. Isso leva Baudrillard a buscar uma interpenetração entre o cinema e o terrorismo: “in this Manhattan disaster movie, the twentieth century’s two elements of mass fascination are combined: the white magic of the cinema and the black magic of the terrorism; the white light of the image and the black light of terrorism” (BAUDRILLARD, 2003, p. 29-30). De qualquer forma, a resposta ao 9/11 – a Guerra ao Terror – deu-se também por intermédio das imagens. O então Secretário de Estado norte-americano Colin Powell, ao inaugurar a primeira exibição de *After September 11: Images from Ground Zero*, em 27 de fevereiro de 2002, declarou: “we send these chilling photographs out to the world as a remembrance and as a reminder: a remembrance of those who perished, and a reminder of our commitment to pursuing terrorists wherever they may try to hide”⁵³. As imagens do 9/11 cumprem uma dupla função: ao mesmo tempo que servem como memória dos mortos, são também uma prerrogativa para a Guerra ao Terror. Há inúmeros filmes sobre a Guerra ao Terror: *In the valley of Elah* (2007), de Paul Haggis, *Body of lies* (2008), de Ridley Scott, *The Hurt Locker* (2008) e *Zero Dark Thirty* (2012), ambos de Kathryn Bigelow, *American Sniper* (2015), de Clint Eastwood, entre outros, caracterizando um subgênero que Martin Barker (2011) chama de “toxic genre”. Mas, além do cinema, correram o mundo imagens da ocupação norte-americana no Afeganistão e no Iraque.

Em *Soft Weapons*, Gillian Whitlock demonstra como o governo e a mídia norte-americanos promoveram a guerra por meio dessas “armas suaves” que são as imagens. A autora menciona, por exemplo, como os jornalistas registraram a invasão das tropas norte-americanas em Kabul, em 2001, com a intenção específica de mostrar as mulheres afegãs abandonando suas burcas, ecoando a célebre foto de Sharbat Gula na capa da National Geographic de junho de 1985. Segundo Whitlock (2007, p. 58), “[c]over images repeatedly draw on saturated color, indigo and cobalt, to emphasize the burka as an icon”. Fotografar e

⁵³ Disponível em: <<https://2001-2009.state.gov/secretary/former/powell/remarks/2002/8554.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

filmar mulheres sem a burca tem a conotação não apenas de invasão do território “inimigo”, mas sobretudo de violação dessas mulheres. Outro exemplo apontado por Whitlock são as fotografias dos prisioneiros de Abu Ghraib sendo torturados e humilhados pelas tropas norte-americanas em 2004: “images of a triumphant U.S. military taunting naked Iraqi prisoners who were forced into humiliating poses” (WHITLOCK, 2007, p. 81). Ainda segundo Whitlock (2007, p. 31-32),

In the case of the war against terror, it rapidly became evident that developments in new media offered advanced weaponry for ominous projections and identifications of the self. For example, insurgents used webcam and video to distribute images of the ritualistic killing of hostages; the capacity to project images of himself globally and at will was intrinsic to the renegade charisma and authority of Osama bin Laden; the shocking images from Abu Ghraib prison were never just private, they are digital images designed for coercive interrogation.

Mais do que uma denúncia contra os abusos dos soldados norte-americanos cometidos contra a população civil, essas imagens ajudaram a despertar um sentimento anti-americano entre a população islâmica, além de provocar uma mensagem, aos ocidentais, antibélica. Isso porque se as imagens do atentado às Torres Gêmeas, bem como as das mulheres islâmicas de burca – representadas como vítimas de uma religião patriarcal –, justificavam a guerra; as imagens de Abu Ghraib tornaram-se símbolos da “[w]estern arrogance, exploitation and brutality in their crusade against Muslims” (ZEINY; YUSOF, 2015, p. 252). Mais ainda: “[t]hese sordid images sparked disgust and abhorrence; they portray American and its allies as hypocrite and dangerous. These images contradicted the U.S dominant discourse of human rights and had considerable impact on public imagination and their historical consciousness” (ZEINY; YUSOF, 2015, p. 254). As imagens dos prisioneiros de Abu Ghraib auxiliaram também células terroristas da Al-Qaeda, que as usaram a fim de recrutar *mujahidin* (combatentes da *jihād*), levando os jihadistas a contra-atacarem infundindo terror também pelas imagens. De acordo com Zeiny e Yusof (2015, p. 255),

Having understood the importance of images, the Ping-Pong match of indictment and rebuttal between the West and the Muslim countries emerged. Each side has been producing images to hurt each other and to reinforce their ideologies. Images of 9/11 attacks gave birth to the re-currency of anti-Islamic images which spread violence and hatred towards Muslims. When the ‘war on terror’ began, the circulation of Abu-Gharib images brought about anti-American sentiments. These images have been at war in inciting hatred and gaining support. [...] It is a war fought with images schemed to disturb the enemy and designed to shock and demoralize.

A execução de Titus por terroristas, em *Man in the Dark*, ecoa a decapitação de Nicolas Berg em maio de 2004, filmada pelos jihadistas e usada como arma. A *mise en scène* é semelhante:

Mercifully, there is no sound.

Mercifully, a hood has been placed over his head.

He is sitting in a chair with his hands tied behind him, motionless, making no attempt to break free. The four men from the previous video are standing around him, three holding rifles, the fourth with a hatchet in his right hand. Without any signal or gesture from the others, the fourth man suddenly brings the blade down on Titus's neck. Titus jerks to his right, his upper body squirms, and then blood starts seeping through the hood. Another blow from the hatchet, this one from behind. Titus's head lolls forward, and by now blood is streaming down all over him. More blows: front and back, right and left, the dull blade chopping long past the moment of death.

One of the men puts down his rifle and clamps Titus's head firmly in his two hands to prop it up as the man with the hatchet continues to go about his business. They are both covered in blood.

When the head is finally severed from the body, the executioner lets the hatchet fall to the floor. The other man removes the hood from Titus's head, and then a third man takes hold of Titus's long red hair and carries the head closer to the camera. Blood is dripping everywhere. Titus is no longer quite human. He has become the idea of a person, a person and not a person, a dead bleeding thing: *une nature morte*.

The man holding the head backs away from the camera, and a fourth man approaches with a knife. One by one, working with great speed and precision, he stabs out the boy's eyes.

The camera rolls for a few more seconds, and then the screen goes black.

Impossible to know how long it has lasted. Fifteen minutes. A thousand years (p. 175-176).

Além das descrições vívidas, há referências à materialidade da imagem: fala-se da ausência de som, da quebra da quarta parede: “the third man [...] carries the head closer to the camera”, da câmera filmando e da tela escura. Há a consciência dos jihadistas de que a execução é mediada: o fato de a execução estar sendo filmada importa mais do que a própria execução. Conforme a fórmula lapidar de Jean-Marie Mondzain (apud LATOUR, 2008, p. 114): “[l]a vérité est image mais il n’ya a pas d’image de la vérité”. Não obstante o relato seja ficcional, Auster reelabora essa guerra travada nas e pelas imagens. Há, inclusive, a lógica da contraimagem: Katya vê filmes a fim de encobrir a imagem da decapitação com outras imagens.

Sendo uma “iconoclash”, não se trata de uma guerra “real”, mas simbólica. Ataca-se o símbolo do capitalismo global (o WTC), profanam-se os corpos dos prisioneiros em Abu Ghraib atacando sua religião e vilipendiam-se os corpos dos reféns expondo-os em tempo

real. A realidade vem depois, é apenas um suplemento das imagens. Diz Baudrillard (2002, p. 29): “[r]ather than the violence of the real being there first, and the *frisson* of the image being added to it, the image is there first, and the *frisson* of the real is added. Something like an additional fiction, a fiction surpassing fiction”. Em certa medida, *Man in the Dark* recria essa mesma lógica. Em “Postmodern narrative strategies in Paul Auster’s novels *Man in the Dark* and *Invisible*”, Darko Kovačević argumenta que *Man in the Dark* baseia-se em características da literatura dita pós-moderna, tais como desaparecimento do “real”, autorreferencialidade, hibridismo e intertextualidade. Evidentemente, não pretendo assumir todas as premissas de Kovačević como pressuposto analítico, porquanto, ao comentar sobre o hibridismo, ele faz uma afirmação no mínimo estranha – “[o]n the surface, there is a tragic, retrospective *quasi-autobiographical story* that also includes biographical details on other characters” (KOVAČEVIĆ, 2011, p. 338, grifo meu) – e, ao tratar de autorreferencialidade, afirma que “[i]t seems that his [de Brill] story exists only because of itself, simply to be told” (KOVAČEVIĆ, 2011, p. 338). Ora, não existe nada de “quase-autobiográfico” em *Man in the Dark*, pois autobiografia refere-se ao desdobramento do autor na própria obra, e não há indícios no romance que permitam tal interpretação. Paul Auster não é August Brill. Quanto à autorreferencialidade alegada Kovačević, dar-se-ia porque “the world outside it seems completely irrelevant, or important only to give the narrated events correct time, place and context” (KOVAČEVIĆ, 2011, p. 338). Kovačević parece ignorar que, em *Man in the Dark*, os dois níveis narrativos confluem e se espelham. Mas a noção de desaparecimento de real merece atenção. Segundo Kovačević (2011, p. 338), “the entire novel, being a combination of a narrative coming from the – ‘reality’ of the novel containing an imagined – ‘unreal’ narrative, leaves the impression of a chamber, internal reality burdened with tragic, cruelties and horrors of the modern world”. Isso se dá porque ocorre um embaralhamento entre a história de Owen Brick e a de August Brill, isto é, ao mesmo tempo que Brick precisa voltar ao “mundo real” (narrativa principal) para matar Brill e acabar com a guerra, Brill recreia-se com a história de Brick para fugir da realidade trágica em que vive. Não que o “real” simplesmente desapareça, ele jamais existiu: no romance, o real assume que não é mais que uma ficção quando esta lhe invade, ou melhor, quando a “narrativa encaixada” mistura-se à “narrativa encaixante” (TODOROV, 2006). Tudo se torna narrativa, e o processo é desnudado. Conforme a formulação de Linda Hutcheon (1980, p. 7), *Man in the Dark* seria uma “narrativa narcisista”:

In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.

Voltando-se ao leitor, cabe a ele estabelecer a ficcionalidade ou “realidade” desses dois níveis, uma vez que conhece o processo de ocultação e desvelamento que é próprio da metaficção. Ele reconhece que também o “real” é ficcional. *Mutatis mutandis*, a guerra de imagens que sucedeu o 9/11 igualmente desvela que se tratava, desde o início, de uma imagem sobrepondo-se à outra, ou seja, o real tornado inacessível pelo encadeamento de imagens que respondem umas às outras. O “real” está sempre ausente: existem somente mediações, somente imagens, somente ficções. Há nessa “iconoclash” a mesma indiscernibilidade entre o real e o ficcional que se dá em *Man in the Dark*. As fronteiras esboroam-se. Em “Border crossing: American Dreams, illusions and fictions in Paul Auster’s *Man in the Dark*”, Jaroslav Kušnir (2014, p. 19) afirma que, em *Man in the Dark*,

Paul Auster undermines the idea of border as separation and difference and, instead, eradicates the essentialist meaning of a border. Auster uses a metaphor of a border not as a metaphor implying stability (of a territory and people’s cultural identity living on this territory) but he develops it to a metaphor of fluidity. Fluidity becomes connected with the idea of cultural identity not as a stable, fixed but rather transitional concept.

Essa fluidez de fronteiras reside não só na inseparabilidade entre o “real” e o “ficcional”, mas também, e sobretudo, na impossibilidade de definir uma fronteira midiática. Assim como *The Book of Illusions*, *Man in the Dark* situa-se no limiar entre cinema e literatura, tornando-se uma terceira coisa: uma literatura-cinema. Já no *incipit* do romance, August Brill, o narrador autodiegético, diz: “I am alone in the dark, turning the world around in my head as I struggle through another bout of insomnia, another white night in the great American wilderness” (p. 1). Não é acidental o romance chamar-se *Man in the Dark*⁵⁴. Além do título e das linhas iniciais, há diversas menções à escuridão: “[b]right light, then darkness” (p. 1); “I lie here in bed looking up into darkness, a darkness so black that the ceiling is invisible” (p. 2); “in the ink-black dark of this room” (p. 43); “I switch off, and once again I’m in the dark, engulfed by the endless, soothing dark” (p. 49); “August Brill is awake, lying

⁵⁴ Na edição brasileira da Companhia das Letras, publicada em 2008, a capa traz a imagem de projetor cinematográfico.

in bed and staring into the dark. And the war goes on” (p. 118); “it’s better here when it’s completely dark” (p. 130); “and for the next half minute or so we look up into the dark without saying a word” (p. 134); “[m]ostly, I’ve been telling myself a story. That’s what I do when I can’t sleep. I lie in the dark and tell myself stories” (p. 167). O quarto de Brill está quase sempre na escuridão, com as luzes apagadas: é no escuro que Brill inventa suas histórias sobre mundos paralelos. No ensaio “A psicologia da experiência cinematográfica” (1949), Hugo Mauerhofer estabelece que uma das condições necessárias da *situação cinema* é o isolamento de fontes de perturbação visual advindas do “mundo exterior”. O dispositivo cinematográfico necessita, além da tela branca e do projetor às costas do público, de uma sala escura. Apenas quando as luzes se apagam é que se inicia o filme. Em “En sortant du cinéma”, publicado na revista *Communications*, em 1975, Roland Barthes também trata do escuro do cinema. Ele diz:

Que veut dire le “noir” du cinéma (je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser “salle”, plus que “film”)? Le noir n'est pas seulement la substance même de la rêverie (au sens pré-hypnoïde du terme) [...]. Dans ce noir du cinéma (noir anonyme, peuplé, nombreux: oh, l'ennui, la frustration des projections dites privées!) gît la fascination même du film (quel qu'il soit). Évoquez l'expérience contraire: à la TV, qui passe elle aussi des films, nulle fascination: le noir y est gommé, l'anonymat refoulé; l'espace est familier, articulé (par les meubles, les objets connus), dressé: l'érotisme — disons mieux, pour en faire comprendre la légèreté, l'inachèvement: Vérotisation du lieu est forclosée: par la TV nous sommes condamnés à la Famille, dont elle est devenue l'instrument ménager, comme le fut autrefois l'âtre, flanqué de sa marmite commune (BARTHES, 1975, p. 105).

Chama a atenção no fragmento acima que Barthes relacione a palavra cinema mais à sala escura do que aos filmes: é no escuro do cinema que repousa a fascinação do filme. *Item*, o fato de que o escuro é tido como a “substância mesma do devaneio”. Todavia, se para Barthes o escuro está conectado ao erotismo dos corpos disponíveis; em *Man in the Dark*, o escuro é metonímia da solidão e do escapismo de uma realidade trágica. Barthes também fala de um “escuro anônimo, povoado e numeroso”; já, no romance, Brill está solitário no escuro. Uma “frustrante projeção privada”? Por mais que não haja um filme projetado na tela branca, existe uma história sendo contada: a de Owen Brick; por mais que não seja uma sessão pública, há ao menos uma pessoa entretendo-se; persiste, nos dois casos, o mesmo escuro da sala de cinema. Embora nem todos os elementos da *situação cinema* tradicional estejam presentes, o fato é que Brill engendra um dispositivo que muito se assemelha ao cinematográfico. Em todo caso, considerando que não há um único cinema, mas diversas

formas, atualizadas em diversas materialidades e relações, pode-se falar que a história de Owen Brick narrada por Brill se dá em uma espécie de dispositivo cinematográfico?

Primeiramente, a história de Brick guarda muitas equivalências com um filme B, “a general B-movie atmosphere”, conforme as palavras de James Wood. Um homem desmemoriado vê-se de repente transportado para uma realidade paralela em que o seu país vive uma Guerra Civil. Ele está dentro de um buraco, ouve rajadas e explosões, até que o sargento Tobak retira-lhe de lá. Brick descobre-se em uma pequena cidade do interior e, cumprindo ordens de um sargento, precisa encontrar um homem misterioso, Lou Frisk, que lhe dará instruções para matar o homem que iniciou a guerra. Brick vai a uma lanchonete, flerta com a garçonete, Molly, e depois segue para o hotel indicado por ela. Já no hotel, uma mulher de seu passado, Virginia Blaine, bate à porta. Ela é a típica *femme fatale* de um filme *noir*. Ela lhe conta que a ideia de trazê-lo para esse mundo foi dela, e que ele precisa encontrar Frisk. Ele a convence de que precisa dormir e, assim que ela vai embora, foge do hotel e busca a ajuda da garçonete, em cuja casa passa a noite. No dia seguinte, Duke, o namorado ciumento de Molly, lhe dá uma surra para roubar seus pertences. Brick desmaia. Quando recobra a consciência, Virginia Blaine está ao seu lado. Ela diz lhe que Molly e Duke trabalham para Frisk, e que a surra que levou de Duke não passou de uma encenação. Ela o persuade a entrar num jipe que o levará até a casa de Frisk. No caminho, conta-lhe sobre a guerra civil. Chegando à casa, Brick cuida dos ferimentos e conversa com Virginia. Assim que chega Lou Frisk, um homem com aspecto de vilão de filme B, são passados os detalhes do plano de assassinar o homem que iniciou a guerra. Seu nome é August Brill. Frisk diz-lhe que, se matar Brill, poderá retornar à sua vida no mundo em que até então vivia. Ameaça Brick dizendo que, se ele não cumprir o que combinaram, os seus homens vão matá-lo e também sua esposa, Flora. Aplicam-lhe uma injeção com uma substância e, quando Brick acorda, está de volta ao seu mundo, morando em New York, e os Estados Unidos não estão em uma Guerra Civil, mas em uma guerra contra o Iraque. Ele acredita que tudo não passou de um sonho; porém, por conta dos hematomas, sabe que o que aconteceu naquele mundo paralelo é real. Como esteve desaparecido por alguns dias, precisa dar explicações à sua esposa. Em vez de mentir, ele conta a verdade – inclusive que precisa matar Brill. A princípio, Flora é incrédula, mas, quando os dois resolvem pesquisar sobre Brill, certificam-se de que tudo foi real. Flora diz-lhe então que ele não pode matar Brill, que o melhor a se fazer é seguir com a vida. E assim fazem durante um mês. Brick retoma o seu trabalho como mágico profissional, sua esposa engravida, e os dias passam. Completado um mês de seu retorno, Frisk e Duke batem à sua porta. Eles o ameaçam e dão uma semana a Brick para executar o

plano. Assim que vão embora, Brick decide pôr Flora em um avião para Buenos Aires, cidade natal dela. Ela vai embora, e Brick resolve permanecer em New York e esperar seus algozes. No último dia, Virginia Blaine reaparece, dessa vez no mundo de Brick. A pedido dela, vão para Vermont, onde mora Brill. O seu plano é convencer Brill a parar a história, e não matá-lo. Os dois chegam à mesma casa onde encontrou Frisk pela primeira vez, mas sua aparência é totalmente outra. Os dois passam a noite juntos, transam. No meio da noite, Brick acorda e desce à cozinha. Inesperadamente, Brick ouve o barulho de um helicóptero, seguido de uma explosão. Metade da casa é feita em pedaços, e Virginia morre. Ele corre para fora da casa, mas é cercado pelas tropas federais. É fuzilado pelos soldados e morre. Assim acaba a história.

No relato de Brill sobre Brick, exceto pela atmosfera de filme B, com reviravoltas rocambolescas e *femmes fatales*, não há nenhuma referência ao cinema – em que pese o excesso de clichês do cinema na condução da história. Não existem menções à linguagem fílmica e tampouco se pode dizer que se empregam técnicas como montagem, enquadramentos etc. Todavia, apesar de a história sobre Brick estar inserida no livro *Man in the Dark*, de Paul Auster, ou seja, apresentar-se sob a forma literária tradicional, não se trata – pelo menos no nível diegético – de um texto literário dentro de outro texto literário. Quando encontra Frisk pela primeira vez, Brick exige provas de que Brill o criador da guerra. Ele diz: “[t]hen show me the story. Reach into that bag of yours and pull out his manuscript and point to a sentence where my name is mentioned/ That’s the problem. Brill doesn’t write anything down. He’s telling himself the story in his head” (p. 70).

Não existe manuscrito, não existe uma história sendo escrita. A história de Brick é contada mentalmente por Brill no escuro de seu quarto. Isso é reiterado algumas vezes: “[t]hat’s what I do when sleep refuses to come. I lie in bed and tell myself stories” (p. 2); “[b]ecause he owns the war. He invented it, and everything that happens or is about to happen is in his head. Eliminate that head, and the war stops. It’s that simple” (p. 10); “[m]ostly, I’ve been telling myself a story. That’s what I do when I can’t sleep. I lie in the dark and tell myself stories. I must have a few dozen of them by now” (p. 167). Também na história de Brick isso é reafirmado quando Frisk fala de Giordano Bruno e mundos paralelos: “[t]here’s no single world. There are many worlds, and they all run parallel too ne another, worlds and anti-worlds, worlds and shadow-worlds, and *each world is dreamed or imagined or written by someone in another world. Each world is the creation of a mind*” (p. 69, grifo meu). Se, por um lado, a ideia de mundos paralelos como criações de uma mente reforça o aspecto metaficcional de *Man in the Dark*; por outro, pode-se considerar que se trata de um

dispositivo narrativo, isto é, certas condições materiais – a imobilidade do narrador e o escuro de um quarto, por exemplo – possibilitam contar histórias. Ao término da história de Brick, Brill diz:

The only solution is to leave Brick behind me, make sure that he gets a decent burial, and then come up with another story. Something low to the ground this time, a counterweight to the *fantastical machine I've just built*. Giordano Bruno and the theory of infinite worlds. Provocative stuff, yes, but there are other stones to be unearthed as well” (p. 118-119, grifo meu).

A “máquina fantástica” criada por Brill pode se referir tanto à história metaficcional em *mise en abyme* repleta de peripécias quanto ao dispositivo narrativo que lhe permite contar tais histórias. O argumento que aqui defendo é de que essa “máquina fantástica” é uma espécie de dispositivo cinematográfico, uma mídia que atualiza elementos materiais do cinema. Quando Brill diz a Katya, nas páginas derradeiras do romance, sobre as suas histórias: “[w]e could turn them into films. Co-writers, co-creators. Instead of looking at other people’s images, why not make up our own?” (p. 167), o que ele está propondo é transportar o conteúdo de uma mídia para outra, uma *remediação*. Do primeiro dispositivo para o roteiro e, depois, para o filme *tout court*. Mas a “máquina fantástica” de Brill não é ela mesma uma espécie de cinema? Esse processo de transposição midiática não seria redundante? Isso porque existe a história, existe o espectador (“tell myself stories”), existem as condições materiais (o quarto escuro, o espectador imóvel); só não estão presentes as imagens (em película ou digitais) e o projetor. O grau zero do cinema se encontra. Mas, como discuti longamente no capítulo 2, nem sempre todas as condições materiais do cinema estão dadas de uma só vez: não há uma materialidade específica do cinema; antes, uma materialidade relacional, isto é, o cinema só existe na medida em que atualiza relações, em que alguns elementos materiais que constituem o que convencionalmente chamamos de cinema estão em jogo. Assim como outros cinemas foram eclipsados pela forma dominante, há também cinemas que ainda não despontaram, cinemas impensados, cinemas virtuais.

Eric Kluitenberg, no ensaio “On the Archeology of Imaginary Media”, oferece uma interessante abordagem das mídias imaginárias, isto é, mídias que podem ser consideradas “máquinas impossíveis”. Por causa de sua aparente impossibilidade, pertencem ao reino das soluções imaginárias, ao ilógico. Para Kluitenberg (2011, p. 48), “[i]maginary media mediate impossible desires. [...] They would seem to be entirely fictional creations, objects that exist only as literary or folkloristic imaginaries”. Esses desejos impossíveis seriam do tipo: máquinas de teletransporte, dispositivos que permitiriam voltar no tempo ou antecipá-lo, entre

outros. Por serem mídias em princípio impossíveis, existem somente no imaginário, somente como discurso; daí é que os principais exemplos são encontrados, sobretudo, na literatura e no cinema. O aparelho de tortura descrito por Franz Kafka no conto “Na colônia penal”; a máquina do tempo do romance homônimo de H.G. Wells e dos filmes da série *Back to the future*; a parafernália do Dr. Victor Frankenstein que dá vida à matéria morta no romance *Frankenstein*, de Mary Shelley; a cabine TARDIS da série *Dr. Who*; a máquina de teletransporte do filme *The Fly*, de David Cronenberg; os óculos do filme *They live*, de John Carpenter, capazes de desnudar as aparências; o tradutor universal da série *Star Trek*; a máquina que transforma pessoas em imagens eternas em *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares; os dispositivos de vigilância da série *Black Mirror*; todas são mídias imaginárias, que realizam desejos ou temores impossíveis. Além da literatura, há esboços de invenções que jamais saíram do papel: o relógio de Heinrich Suso, um místico católico do século XIV, que permite a comunicação com Deus; a nave descrita pelo jesuíta Athanasius Kircher, que possibilitaria viajar através do sistema solar etc. Por mais impossíveis que pareçam ser, existindo, no mais das vezes, apenas no plano discursivo, essas mídias imaginárias “obey certain specific rules; they appear and reappear across different times, oeuvres, and domains. However, between one discursive and historical setting and another, their signification can be radically different or simply incommensurable” (KLUITENBERG, 2011, p. 53-54). Assim é que, se os autômatos de Hoffman eram tidos como fantásticos; hoje, com os avanços da robótica, parecem uma realidade cada vez mais presente. O que era impossível nos séculos passados pode ter se tornado obsoleto hoje. Convém assinalar que, mais do que servirem de matriz para uma invenção futura, as mídias imaginárias auxiliam-nos a repensar a especificidade de cada mídia. Conforme Kluitenberg (2011, p. 48), “[t]hey articulate a highly complex field of signification and determination that tends to blur the boundaries between technological imaginaries and actual technological development”. Mais ainda: “the imaginaries of imaginary media tend to weave in and out of the purely imagined and the actually realized media machineries” (KLUITENBERG, 2011, p. 48). As fronteiras se tornam indistintas porque basta que novas relações sejam atualizadas em uma mídia já existente para que se materialize uma nova mídia – não se trata, claro está, de uma superação ou remediação. Com efeito, nada há de novo: essas relações já estavam virtualmente contidas desde sempre. Nesse sentido, no âmbito das relações, não há diferenças entre mídias imaginárias e mídias “reais”. Todas as mídias que despontam como atuais são também virtuais. Tendo isso em vista, a “máquina fantástica” de Brill é mais do que um cinema imaginário: isso porque as materialidades do cinema atualizam-se de diversas formas. Trata-

se de um outro cinema, um cinema expandido, um pós-cinema, a despeito de ser descrito por Auster por meio da literatura. É cinema porque se tem: a história sendo contada, a atividade espectral ativa – Brill é ao mesmo tempo o autor e o espectador – e a sala (o quarto) escura. Não há imagens, senão as imagens mentais; no entanto, nem sempre o cinema vale-se de imagens para contar histórias. É cinema, ainda que descrito por palavras no romance.

Mas o cinema aparece também em *Man in the Dark* em formas mais convencionais. Durante o dia, Brill assiste com a neta, Katya, a filmes em DVD que encomendam pela internet: “[f]or the past couple of months, Katya and I have spent our days watching movies together. Side by side on the living room sofa, staring at the television set, knocking off two, three, even four films in a row” (p. 13). Brill lembra que Katya é estudante de cinema, treinando para se tornar montadora/editora; porém, desde o incidente com Titus, abandonou as aulas e foi morar com a mãe e o avô, entretendo-se com filmes para se esquivar da culpa e da depressão. Aliás, não deixa de ser interessante notar que, em *Man in the Dark*, Auster dispõe do mesmo motivo de *The Book of Illusions*, a saber, o cinema como atividade terapêutica. Se em *The Book of Illusions*, David Zimmer encontra nos filmes do cineasta Hector Mann um paliativo para o luto ocasionado pela morte da esposa e dos dois filhos em um acidente aéreo; em *Man in the Dark*, Katya vê filmes com o intuito de distrair-se das imagens da decapitação de Titus, isto é, para encobrir as imagens com outras imagens: “I need the images. I need the distraction of watching other things” (p. 166). Segundo Brill, trata-se de automedicação: “[a]fter a while, though, I began to see this obsessive movie watching as a form of self-medication, a homeopathic drug to anesthetize herself against the need to think about her future” (p. 15). Mas mesmo ele busca outras maneiras de se automedicar: conta histórias para si mesmo, em sua “máquina fantástica”, a fim de “to keep the ghosts away” (p. 48). Para além do escapismo, assim como em *The Book of Illusions*, há também uma suposição primeira de que a literatura seja superior ao cinema. Enquanto Zimmer diz, em relação ao cinema, que “[t]oo much was given, I felt, not enough was left to the viewer’s imagination” (2002, p. 14); para Brill: “[e]scaping into a film is not like escaping into a book. Books force you to give something back to them, to exercise your intelligence and imagination, whereas you can watch a film – and even enjoy it – in a state of mindless passivity” (p. 15). Brill, porém, ao assistir *Era uma vez em Tóquio* (1953), faz uma concessão: “[s]ome films are good as books, as good as the best books (yes, Katya, I’ll grant you that)” (p. 73). Compara-o ainda a uma novela de Tolstói. Ao todo, são discutidos quatro filmes: *A Grande Ilusão* (1937), de Jean Renoir, *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, *O*

mundo de Apu (1959), de Satyajit Ray, e *Era uma vez em Tóquio* (1953), de Yasujiro Ozu. É a partir desses filmes que Katya elabora uma teoria:

Just tonight, however, after we watched three consecutive foreign films – *Grand Illusion*, *The Bicycle Thief*, and *The World of Apu* – Katya delivered some sharp and incisive comments, sketching out a theory of film-making that impressed me with its originality and acumen.

Inanimate objects, she said.

What about them? I asked.

Inanimate objects as a means of expressing human emotions. That's the language of film (p. 15-16).

Sobre *Ladrões de Bicicleta*, Katya diz que, na cena em que Maria, a esposa de Antonio, vai à loja de penhores vender os lençóis da cama a fim de conseguir dinheiro suficiente para comprar uma bicicleta – necessária para que Antonio trabalhe como cartazista –, há um movimento de câmera que revela a universalidade da situação do casal:

The wife sells the sheets, and after that we see one of the workers carry their little bundle to the shelves where pawned items are stored. At first, the shelves don't seem very high, but then the camera pulls back, and as the man starts climbing up, we see that they go on and on and on, all the way to the ceiling, and every shelf and cubby is crammed full of bundles identical to the one the man is now putting away, and all of a sudden it looks as if every family in Rome has sold their bed linens, that the entire city is in the same miserable state as the hero and his wife. In one shot, Grandpa. In one shot we're given a picture of a whole society living at the edge of disaster (p. 16-17).

No caso da cena descrita, os lençóis são os objetos que expressam as emoções humanas e, mais ainda, o retrato da sociedade italiana do pós-guerra. Quanto ao filme *A Grande Ilusão*, Katya comenta uma cena que ocorre quase no fim, em que a louça suja representa as emoções humanas. As personagens de Marcel Dalio e Jean Gabin, depois de terem fugido de um campo de prisioneiros, buscam asilo na casa da personagem vivida por Dita Parlo. Gabin e Parlo se apaixonam, mas ele precisa atravessar a fronteira rumo à Suíça antes que seja novamente capturado pelos alemães. Porém, antes fazem uma última refeição. Gabin e Parlo se despedem e, em seguida, vemo-lo correndo em direção à mata. A câmera volta então para a casa, onde ela está sozinha:

She has to go back into the house and confront the dining room table and the dirty dishes from the meal they've just eaten. The men are gone now, and because they're gone, those dishes have been transformed into a sign of their absence, the lonely suffering of women when men go off to war, and one by one, without saying a word, she picks up the dishes and clears the table (p. 18).

Mais do que a ausência do amado, a louça suja representa, segundo Katya, o sofrimento solitário das mulheres que veem os maridos partirem para a guerra e, às vezes, não voltarem. Já em *O mundo de Apu*, os objetos seriam a janela e as cortinas, o vaso de flores, o sári e o grampo de cabelo. Depois do casamento arranjado, Apu e Aparna encontram-se em Calcutá. Como o casamento foi arranjado, ele não a ama; quanto a ela, por imposição da família, deveria se casar a despeito de amar, ou não, o marido. A casa para que se mudam é um sótão sujo e pequeno; do lado de fora, a vizinhança é ainda mais feia. Ela chora, e Apu a consola. Em seguida, surgem os objetos que expressam o estado emocional das personagens após essa cena:

With a few deft and decisive strokes, everything is revealed to us in less than a minute. Object number one: the window. We fade in, it's early morning, and the first thing we see is the window the girl was looking through in the previous scene. But the ratty burlap is gone, replaced by a pair of clean checkered curtains. The camera pulls back a little, and there's object number two: potted flowers on the windowsill. These are encouraging signs, but we can't be sure what they mean yet. Domesticity, homeyness, a woman's touch, but this is what wives are supposed to do, and just because Apu's wife has carried out her duties well doesn't prove that she cares for him. The camera continues pulling back, and we see the two of them asleep in bed. The alarm clock rings, and the wife climbs out of bed as Apu groans and buries his head in the pillow. Object number three: her sari. After she gets out of bed and starts walking off, she suddenly can't move – because her clothes are tied to Apu's. Very odd. Who could have done this – and why? The expression on her face is both peeved and amused, and we instantly know that Apu was responsible. She returns to the bed, thwacks him gently on the butt, and then unties the knot. What does this moment say to me? That they're having good sex, that a sense of playfulness has developed between them, that they're really married. But what about love? They seem to be of bed as Apu groans and buries his head in the pillow. Object number three: her sari. After she gets out of bed and starts walking off, she suddenly can't move – because her clothes are tied to Apu's. Very odd. Who could have done this – and why? The expression on her face is both peeved and amused, and we instantly know that Apu was responsible. She returns to the bed, thwacks him gently on the butt, and then unties the knot. What does this moment say to me? That they're having good sex, that a sense of playfulness has developed between them, that they're really married. But what about love? They seem to be contented, but how strong are their feelings for each other? That's when object number four appears: the hairpin. The wife leaves the frame to prepare breakfast, and the camera closes in on Apu. He finally manages to open his eyes, and as he yawns and stretches and rolls around in bed, he sees something in the crevice between the two pillows. He reaches in and pulls out one of his wife's hairpins. That's the crowning moment. He holds up the hairpin and studies it, and when you look at Apu's eyes, the tenderness and adoration in those eyes, you know beyond a doubt that he's madly in love with her, that she's the woman of his life. And Ray makes it happen without using a single word of dialogue (p. 20-21).

Por fim, quanto a *Era uma vez em Tóquio*, não é Katya, mas o próprio Brill que o analisa a partir da teoria dos “objetos inanimados que expressam emoções humanas”. Nesse filme, o objeto é o relógio. Um casal idoso viaja para Tóquio para visitar os filhos – uma administradora de um salão de beleza e um médico – e a nora, Noriko, viúva de um dos filhos morto na guerra. A presença dos pais é vista como um incômodo para os filhos, presos à rotina de afazeres; e a nora é a única que lhes dispensa atenção e gentileza. Tanto o incômodo dos filhos quanto a generosidade da nora são extremamente sutis. No final, os pais voltam para a casa, na cidade de Onomichi, e entra em cena a filha mais nova, Kyoko, uma professora primária que mora com os pais e que não havia ido para Tóquio. Logo depois, a mãe morre. Inverte-se o espaço da ação, e os filhos é que vão à cidade dos pais para acompanhar os serviços fúnebres. Atarefados, os filhos olham incessantemente para o relógio de pulso, pois querem retornar a Tóquio. Eles voltam, mas Noriko permanece por mais uns dias. Conversa com Kyoko, que lhe diz que gosta mais dela do que dos próprios irmãos. Kyoko vai trabalhar, e Noriko conversa longamente com o sogro. Ele diz que ela é uma boa pessoa, ela nega; ele diz que ela deve seguir com a vida e abandonar o luto pelo marido, filho dele, que morreu. Por fim, ele a presenteia com um relógio: “[t]he old man stands up, and a few seconds later he returns with the watch, an old-fashioned timepiece with a metal cover protecting the face. It belonged to his wife, he tells Noriko, and he wants her to have it. Accept it for her sake, he says. I’m sure she’d be glad” (p. 77). O velho lhe diz que não foram os filhos, mas ela, com quem não tem laços sanguíneos, foi quem mais fez por ele e pela falecida esposa quando estavam em Tóquio. Pouco depois, Noriko parte em um trem:

A few moments after that, we are inside one of the carriages. Noriko is sitting alone, staring blankly into space, her mind elsewhere. Several more moments pass, and then she lifts her mother-in-law’s watch off her lap. She opens the cover, and suddenly we can hear the second hand ticking around the dial. Noriko goes on examining the watch, the expression on her face at once sad and contemplative, and as we look at her with the watch in the palm of her hand, we feel that we are looking at time itself, time speeding ahead as the train speeds ahead, pushing us forward into life and then more life, but also time as the past, the dead mother-in-law’s past, Noriko’s past, the past that lives in carriages. Noriko is sitting alone, staring blankly into space, her mind elsewhere. Several more moments pass, and then she lifts her mother-in-law’s watch off her lap. She opens the cover, and suddenly we can hear the second hand ticking around the dial. Noriko goes on examining the watch, the expression on her face at once sad and contemplative, and as we look at her with the watch in the palm of her hand, we feel that we are looking at time itself, time speeding ahead as the train speeds ahead, pushing us forward into life and then more life, but also time as the past, the dead

mother-in-law's past, Noriko's past, the past that lives on in the present, the past we carry with us into the future (p. 78-79).

Chama a atenção na leitura *sui generis* que Auster faz desses filmes o fato de que, ao contrário do que se passa em *The Book of Illusions*, trata-se de descrições de filmes reais, e não de “imaginários”. O leitor pode cotejá-las com os filmes. À primeira vista, trata-se de um exercício eufrástico – *grosso modo*, a representação verbal de uma representação visual. É uma *falsa fictio*, pois narra o que não é, “tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada” (HANSEN, 2006, p. 86). Ao mesmo tempo que recorre à memória do leitor e cobra-lhe o conhecimento prévio dos filmes aludidos, *Man in the Dark* ultrapassa a mera descrição. Há uma tentativa de interpretação, agrupando os filmes na mesma categoria de análise e conferindo-lhes uma nova camada de leitura. O leitor é conduzido à mesma conclusão de Katya e Brill: os objetos inanimados dos filmes expressam emoções humanas. Talvez não seja coincidência que, em *A imagem-movimento*, quando Deleuze aborda a imagem mental ou imagem-relação nos filmes de Alfred Hitchcock, haja também a concepção de que os objetos regulam a narrativa. Nos filmes de Hitchcock, em um único plano estão enquadradas a ação, a percepção e a afecção num tecido de relações. O todo está contido num único quadro, e não nas imagens anteriores ou subsequentes, ou seja, dispensa-se da montagem esse papel. Deleuze (2004, p. 269) afirma que “Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. Isto é: ele faz da relação o objeto de uma imagem, que não só se junta às imagens-percepção, ação e afecção, mas enquadra-as e transforma-as”. Mais: a imagem mental exige signos particulares, baseados em relações naturais ou abstratas. Dentro da relação natural, um termo aponta para outros numa série habitual de modo a ser depois interpretado: são “marcas”. Quando um dos termos escapa da série habitual ou contradiz-se em relação a ela, falar-se-á de “desmarcas”. Para Deleuze (2004, p. 269), “[é], pois, muito importante que os termos sejam completamente vulgares, para que um dos dois, primeiro, possa separar-se da série”. Alguns exemplos de “desmarcas” são: o moinho cujas asas giram em sentido inverso em *Foreign Correspondent* (1940), o avião de sulfatagem onde não há plantação em *North by Northwest* (1959), a chave que não entra na fechadura em *Dial M for Murder* (1954) e o copo de leite de luminosidade estranha em *Suspicion* (1941). São elementos triviais, mas causam estranheza porque estão fora de seu contexto habitual. Por outro lado, chama-se “símbolo” um objeto qualquer portador de diversas relações: o bracelete em *The Ring* (1927), as algemas em *Thirty nine steps* (1935) e a aliança em *Rear Window* (1954). Deleuze assinala que as “desmarcas” e os “símbolos” podem convergir num mesmo

objeto: em *Notorious* (1946), a garrafa de vinho suscita uma emoção em um dos espões que escapa da série natural, enquanto a chave da adega leva ao conjunto de relações que a heroína mantém com o marido, de quem roubou a chave, com o amante, a quem ela vai dar a chave, e com a missão de que foi incumbida. E um mesmo objeto pode servir tanto como “desmarca” quanto como “símbolo”: a chave é “símbolo” em *Notorious* e “desmarca” em *Dial M for Murder*. Deleuze (2004, p. 270) prossegue:

Em *The Birds*, a primeira gaivota que impressiona a heroína é uma desmarca, visto que ela sai violentamente da série habitual que a une à sua espécie, ao homem e à Natureza. Mas as milhares de aves, todas as espécies reunidas, apreendidas nos preparativos, nos ataques, nas suas trevas, são um símbolo: não são abstrações ou metáforas, são verdadeiramente aves, literalmente, mas que apresentam a imagem invertida das relações dos homens com a Natureza, e a imagem naturalizada das relações dos homens entre eles. As desmarcas e os símbolos podem assemelhar-se superficialmente aos índices: eles são-lhe completamente diferentes, e constituem os dois grandes signos da imagem mental. As desmarcas são choques de relações naturais (série), e os símbolos, nós de relações abstratas (conjunto).

A aproximação com a teoria de Deleuze não é arbitrária: as leituras de Katya sobre *A Grande Ilusão*, *Ladrões de Bicicleta*, *O mundo de Apu* e de Brill sobre *Era uma vez em Tóquio* convergem com o conceito de imagem mental elaborado por Deleuze a partir dos filmes de Hitchcock. De certa forma, os “objetos inanimados” dos quatro filmes são também imagens mentais ou imagens-relação, uma vez que os lençóis em *Ladrões de Bicicleta* relacionam abstratamente toda a sociedade italiana do pós-guerra, bem como o cotidiano do casal e a busca de Antonio por um trabalho; a louça suja, em *A Grande Ilusão*, simboliza a dor de todas as mulheres que viram seus maridos partirem à guerra, toda a sua solidão; os objetos, em *O mundo de Apu*, condensam as mudanças de hábito de um casal de estranhos que, com o tempo, passam a se amar; o relógio, em *Era uma vez em Tóquio*, simboliza não só as transformações sociais do Japão na década de 1950, mas também a concretude do tempo e as relações intrafamiliares: o ciclo de nascimento, envelhecimento e morte, e a maneira como os filhos lidam com os pais. Dito de outro modo, é como se as personagens de *Man in the Dark* atualizassem a teoria de Deleuze, aplicando-a a um *corpus* distinto de filmes em vez de submetê-los a outros regimes de imagens. Ademais, essa teoria dos “objetos inanimados” pode ser empregada no próprio romance: aqui, o objeto são os DVDs que encomendam pela internet. Katya diz: “I need the images. I need the distraction of watching other things” (p. 166), referindo-se às imagens traumáticas do assassinato de Titus. Os filmes em DVD são como palimpsestos que apagam o trauma encobrendo-o com imagens. Eles promovem uma

relação entre Katya e Titus, estreitam os laços entre ela e o avô e relacionam-se, indiretamente, à Guerra do Iraque e ao 9/11, uma vez que esses filmes os desviam de olhar as imagens do presente. Em *Man in the Dark*, os filmes é que expressam as emoções as humanas. Não à toa, Brill tece comparações entre Miriam, sua filha, e a personagem Noriko, de *Era uma vez em Tóquio*: “[t]here are depths of goodness in that girl, the same kind of self-punishing goodness that Noriko embodies in the film” (p. 103).

Mais do que uma referência intertextual, *Era uma vez em Tóquio* irradia-se na própria configuração narrativa. Isso porque, nos filmes de Ozu, e em particular em *Era uma vez em Tóquio*, não há um “momento decisivo” opondo-se à vida ordinária, ao cotidiano. Em Ozu, diz Deleuze (2005, p. 24), “[t]udo é ordinário e regular. Tudo é cotidiano!”. Um “cinema antinarrativo”, nos dizeres de Kiju Yoshida (2003); uma “estética do cotidiano” (LOPES, 2010). Tudo é simples, banal, comum. Em *Man in the Dark*, à parte a história repleta de peripécias de Owen Brick, o que se tem é a vida ordinária acontecendo. Na conversa com o avô, Katya lhe cobra histórias que ultrapasassem o clichê, o já conhecido sobre sua vida: “I’m not interested in real estate, and I already know about your careers. I want you to tell me about the important things. [...] The nuts and bolts, Grandpa, not just a string of superficial facts” (p. 145). Assim é que não apenas o relato de Brill resvala na banalidade, nos fatos ordinários, mas o próprio romance toca no banal. A história de *Man in the Dark* pode ser assim resumida: August Brill, um crítico literário de 72 anos aposentado, mora com a filha e com a neta num casarão. Sua esposa faleceu vítima de câncer, e ele perdeu os movimentos da perna após um acidente de carro. A filha divorciou-se recentemente e trabalha numa biografia sobre Rose Hawthorne; a neta trancou o curso de cinema e assiste a filmes em DVD como maneira de esquecer de um trauma. Certa noite, Brill, que costuma contar histórias para si mesmo a fim de driblar a insônia, tem uma longa conversa sobre seu passado com a neta. Ele conta como conheceu Miriam, a avó de Katya, os encontros e desencontros amorosos até que finalmente se casaram, as crises matrimoniais, o divórcio e a reconciliação. Katya finalmente se abre sobre o trauma que foi ver, em vídeo transmitido ao vivo, Titus, seu ex-namorado, ser decapitado por terroristas. Após a conversa com a neta, Brill conversa brevemente com Miriam e conta-lhe que acha Rose Hawthorne uma poeta medíocre, apesar de um único verso de que gosta. Miriam assente, e assim termina a história. Entrementes, Brill relembra de histórias de guerra, o cunhado que morreu de câncer e o destino solitário de sua irmã. Como se vê, nada há de extraordinário em *Man in the Dark*: são apenas personagens comuns vivendo suas vidas comuns. Contudo, há o peso da História: a vida de Katya altera-se após o ex-namorado ter morrido na Guerra do Iraque. Mas a guerra é apenas um fato que se torna

cotidiano: o trágico mistura-se ao banal. Isso se torna mais claro num diálogo do filme de Ozu transcrito no romance. Kyoko diz à Noriko: “Life is disappointing, isn’t it” (p. 79), ao que Noriko responde: “Yes, it is”. Já no romance, o diálogo se dá entre Katya e Brill: “Why life is so horrible, Grandpa?/ Because it is, that’s all. It just is” (p. 163). Ao parafrasear a fala do filme, *Man in the Dark* pretende emulá-lo. E o fato de Katya ter perdido o ex-namorado na guerra repete tanto a condição de Noriko, viúva em virtude da guerra, quanto a cena de *A Grande Ilusão* em que a personagem de Dita Parlo olha para a louça suja refletindo a ausência do marido também morto em combate. Quando debatem *A Grande Ilusão*, há o seguinte diálogo entre Brill e Katya: “You’re a brave girl, I said, suddenly thinking about Titus./ Stop it, Grandpa. I don’t want to talk about him” (p. 18). Os filmes (em DVD) a que assistem refletem tematicamente os seus sentimentos: são os objetos inanimados expressando emoções humanas.

Há um processo de mediação que envolve os filmes em ao menos duas materialidades distintas: primeiro, os DVDs; depois, a discussão sobre os filmes. Ressoa a frase-símbolo do letrismo proferida por Isidore Isou: “*Il n’y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat*”. O debate sobre os filmes é também uma forma de fazer cinema. Os filmes interferindo e ecoando a vida das personagens são uma maneira outra de se pensar o cinema. Tudo quanto se relaciona, apesar da fisicalidade do suporte, ao cinema não deixa de ser cinema. Eis por que falo de uma materialidade relacional das mídias e, em especial, do cinema: importa mais a relação material do que a materialidade sensível, que, de resto, não existe. Sob a perspectiva da materialidade relacional, basta que haja dois ou três termos se relacionando e sendo reconhecíveis, em sua atualização, para que se possa falar de uma mídia.

Nesse sentido, o interesse de *Man in the Dark* para esta tese reside no fato de que as materialidades do cinema se dão a ver nesse romance de três modos: em primeiro lugar, a forma como o 9/11 e a Guerra do Iraque, enquanto espetáculo de imagens, são reencenados, ou seja, o próprio livro, em que pese o fato de ser literatura, promove um jogo no qual as imagens traumáticas do terrorismo migram para outro suporte, o qual acaba por lhes restituir a visibilidade. É como palavra que as imagens se dão a ver; no entanto, a metaficção anula o estatuto mimético da palavra escrita, uma vez que o fora e o dentro do texto espelham-se e denunciam a própria arbitrariedade. Tudo não passa de ficção, e as imagens não são mais que imagens, haja vista que a metaficção desnuda a materialidade do romance mostrando as relações que a compõem. Em segundo lugar, o cinema atualiza-se na “máquina fantástica” de Brill, isto é, no dispositivo pós-cinematográfico que lhe serve para contar histórias do tipo

filme B. Mais que uma mídia imaginária, o dispositivo de Brill atualiza algumas relações materiais daquilo que chamamos de cinema. Por último, o cinema encontra-se nas descrições dos filmes, na discussão sobre eles e em seus desdobramentos no interior da diegese. Embora não esgote as possibilidades das materialidades do cinema na literatura, o romance de Auster ilustra algumas das relações possíveis entre essas mídias. Ao ter suas materialidades entrelaçadas e refletidas uma na outra, cinema e literatura tornam-se uma coisa só em *Man in the Dark*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em carta a Gershom Scholem de 5 de abril de 1926, Walter Benjamin revela o desejo de incluir um breve prefácio de dez linhas em sua tese de livre-docência [*Habilitationsschrift*] sobre o barroco alemão submetida ao Departamento de Literatura Alemã da Universidade de Frankfurt. O prefácio irônico, que depois não foi publicado, começa assim: “I would like to retell the fairy tale of Sleeping Beauty”⁵⁵ (BENJAMIN, 1994c, p. 295). Na releitura de Benjamin, a Bela Adormecida desperta não com o beijo do príncipe encantado, mas com um tabefe do cozinheiro. Benjamin (1994c, p. 295) continua:

A beautiful child sleeps behind the thorn hedge of the following pages. If only no fortune-hunting prince in the blinding armor of scholarship approach it. For it will bite back during the bridal kiss. Instead, as head cook, the author has reserved the right to awaken it himself. The blow that is meant to echo shrilly throughout the halls of academia is long overdue. Then this poor truth that pricked itself on the old-fashioned distaff when it illicitly thought to weave a professorial gown for itself in the attic will also awaken.

Não pretendo dizer, evidentemente, que esta tese esteja à altura do trabalho de Walter Benjamin. Se retomo esse prefácio, é porque, a despeito de seu êxito ou fracasso, esta tese também tentou a seu modo recontar a história da Bela Adormecida. Entretanto, minha intenção foi despertar não a princesa, mas a criança que adormeceu lendo os contos de fadas. Em vez do tabefe do cozinheiro, bato-lhe com o livro na cabeça. Esse golpe é a materialidade da literatura. Trata-se de despertar a criança da “narcose narcísica” em que se encontra, uma vez que ela ignora que a história que lê só é lida porque há um livro em suas mãos ou um adulto folheando as páginas enquanto ela lentamente adormece.

É inegável que, desde a provocação de Benjamin na década de 1920, os estudos literários têm se mostrado mais inclinados a abranger outras abordagens do objeto literário: inúmeras correntes críticas surgiram e depois foram escanteadas ao longo do século XX, como o formalismo russo, o *new criticism*, o estruturalismo, o marxismo, a semiótica, a estética da recepção, a fenomenologia, entre outras. Após a hegemonia do estruturalismo na década de 1960 e do pós-estruturalismo na década seguinte, chegaram os *cultural studies* e vertentes como o feminismo, o pós-colonialismo, o pós-modernismo, a teoria *queer* e o *new historicism*. Na nota à terceira edição do primeiro volume de *Teoria da literatura em suas fontes*, Luiz Costa Lima (2002, p. 7) afirma que

⁵⁵ Valho-me da edição norte-americana de *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, publicada pela The University of Chicago Press em 1994.

Ao passo que as décadas de 1960 a 1980 conheceram uma fantástica proliferação de direções teóricas, ao lado da não menos notável ressurreição de nomes que haviam estado esquecidos, sobretudo por motivos políticos (Walter Benjamin, os formalistas russos e tchecos), a década de 1990 tem-se caracterizado ou pela consolidação ou desdobramento daquelas correntes ou pelo surgimento de rumos – os estudos sobre gênero, sobre as minorias sexuais, a literatura pós-colonial, o papel dos *media*, os genericamente chamados “*cultural studies*” – que não se notabilizam particularmente por algum vigor teórico. Pode-se mesmo afirmar que a reflexão teórica do objeto literário deixou de estar na crista da onda, passando a ser vista sob a suspeita de não ser politicamente correta.

Em que pese o juízo categórico de Costa Lima sobre a falta de vigor das novas teorias, bem como certo saudosismo, a sua constatação não é equivocada. Nas palavras de Fábio Durão (2008, p. 55), “[m]esmo que não a nomeie assim, Costa Lima registra [...] a passagem da *teoria literária* para a *Teoria*”. Para a Teoria – grafada assim mesmo, em maiúscula –, “o estatuto do literário é incerto: se, por um lado, quase todos os grandes teóricos foram grandes leitores literários, por outro, a literatura não é de forma alguma indispensável” (DURÃO, 2008, p. 55). Daí é que a leitura dos textos teóricos ofusca a dos textos literários: lê-se, por exemplo, os comentadores de Balzac ou Proust, mas não a obra desses escritores. Durão (2008, p. 55-56) prossegue:

A Teoria não tem objeto específico, pois dispõe-se a ler tudo, de épicos do século XVII ao Pato Donald; não tem uma fundamentação conceitual inequívoca, que pudesse pautar sua metodologia, pois é constituída por códigos (feminismo, estruturalismo, semiótica, psicanálise, desconstrução etc.) que podem ser mobilizados conjuntamente ou simplesmente existir lado a lado; por fim, ela faz surgir, em oposição ao erudito ou especialista, a figura do Teórico, um pesquisador de alta mobilidade, capaz de se adaptar aos assuntos mais díspares e de incorporar as articulações conceituais mais novas.

Nesse cenário, em que convivem pacificamente semiótica e desconstrução, há tanto a suspeita de que o rigor metodológico é escamoteado quanto o desagravo pelo fato de que o texto literário é preterido por digressões que supostamente não lhe concernem. Ora, como demonstram, por exemplo, Compagnon e Eagleton, não existe uma definição cabal do que seja a literatura. Não é que a Teoria não possua um objeto específico: a especificidade do objeto nunca existiu. Essa nostalgia do texto literário puro é um engodo. Pior: com a pretensão de análises não teóricas, corre-se o risco de recair no impressionismo e no senso comum, ressuscitando a figura do erudito sem método que leu todas as obras. Quanto à

alegada falta de rigor, o problema não está na Teoria em si, mas nos usos que se faz dela. Em todo caso, em virtude desse ímpeto de superação, está em voga hoje a discussão sobre o fim da Teoria, o que se reflete em livros como *Reading after Theory* (2002), de Valentine Cunningham, *The Future of Theory* (2002), de Jean-Michel Rabaté, *After the Theory* (2003), de Terry Eagleton, além das coletâneas *Post-theory: new directions in criticism* (1999), *What's left of Theory?* (2000) e *Life. After. Theory* (2003). Em *A reader's guide to contemporary literary theory*, Raman Selden, Peter Widdowson e Peter Brooker (2005) consideram que clamar o “depois” da teoria é muito mais um desejo de reorientação do que propriamente uma profecia apocalíptica. Mas essa reorientação acaba por ser o retorno a um estágio anterior, ou seja, à crença na autonomia da arte, no gênio criador e nos valores transcendentais que sustentam o cânone: “in effect means a return either to the formalist or traditional reading of literary texts or to a reinvigorated literary scholarship which is in fact bored with or indifferent to Theory” (SELDEN; WIDDOWSON; BROOKER, 2005, p. 272). O que chama a atenção dessa pretendida e necessária reorientação dos estudos literários é a tentação de retornar a certo estado de coisas em vez de estimular novas possibilidades de estudo do objeto literário. Condenam-se os excessos da Teoria e clama-se o fim da Teoria como se nada tivesse surgido nas últimas décadas. Apesar de se ressentir pelo atual estado dos estudos literários, mesmo Costa Lima (2002) admite que, entre as décadas de 1980 e 1990, surgiram nomes relevantes como Albrecht Wellmer, David Wellbery, Friedrich Kittler, Timothy Reiss, entre outros. No início de *Produção de presença*, Gumbrecht (2010, p. 21) mostra o mesmo descontentamento em relação ao “Império da Teoria”:

Num tempo em que muitos professores e a maioria dos alunos se cansaram de “teoria” – com razões para tal (alguns com muito boas razões) –, ou seja, de uma espécie de pensamento abstrato, frequentemente importado da ou inspirado pela filosofia, cuja “aplicação” pensamos que poderia dinamizar o ensino e a escrita –, num tempo em que nos cansamos de “teoria”, este livro propõe re-dinamizar nossas relações com todo tipo de artefatos culturais e até mesmo permitir que nos conectemos com alguns fenômenos da cultura atual que parecem fora do alcance das Humanidades.

Mais adiante, Gumbrecht afirma que sua intenção é desafiar a tradição da hermenêutica, que, segundo ele, é a prática única das Humanidades. Se, por um lado, há o gesto crítico quanto à Teoria (um cansaço teórico); por outro, o que ele propõe, em seu livro, não deixa de ser uma variante da Teoria. Quando Gumbrecht fala de re-dinamizar as “relações com os artefatos culturais” que estão fora do alcance das Humanidades, perservera-se na falta de um objeto específico. Não creio, no entanto, que essa inespecificidade seja deletéria; ao

contrário, o ecletismo é muito bem-vindo. Se não há tal coisa como essência da literatura, essa insistência no “texto literário” tingem-se de conservadorismo e de resistência à mudança. No balanço realizado no último capítulo de *Corpo e forma*, Gumbrecht (1998b, p. 167) sinaliza uma superação desse paradigma: “a impressão de progressivo apagamento da noção de ‘literatura’ sugere a oportuna necessidade de substituirmos o campo tradicionalmente abarcado pelos estudos de literatura, por outro mais amplo, o das Ciências Humanas”. Contudo, isso não significa que os Departamentos de Letras devam simplesmente renunciar à leitura dos textos que chamamos de literários; antes, trata-se de tensionar o significado da literatura e de retirar-lhe o estatuto sagrado. Se é verdade que os *cultural studies* reivindicaram, em certa medida, tal tarefa, entretanto, mantiveram-se aprisionados na armadilha da interpretação: a despeito da variedade de “artefatos culturais” dignificados à categoria de objetos de análise, persistiu a ideia de que é incumbência do pesquisador interpretar a obra, isto é, decifrar seu significado oculto, a ideologia que propaga, o sentido que assume em cada época e lugar. Um exemplo disso é a série *Reader’s guide to essential criticism* da editora Palgrave Macmillan, em que são analisados clássicos da literatura ocidental por meio das mais diversas correntes críticas. O fato é que nunca houve tamanha multiplicidade de objetos – poesia oral, pichações, filmes, séries de TV, *graphic novels*, performances artísticas e até mesmo “literatura” –; porém, a forma de abordá-los, em que pesem variações na superfície, é profundamente hermenêutica. Assim, voltar-me contra a interpretação não é um gesto gratuito, é uma tomada de posição. Mais do que despertar os estudos literários dos sonhos nostálgicos de uma literatura pura, é preciso retirá-los do entorpecimento hermenêutico.

Foi com essa tarefa em mente que me propus a retrazar o conceito de literatura a partir da perspectiva da materialidade das mídias. Não arrego qualquer pioneirismo, uma vez que, pelo menos desde a publicação de *Discourse Networks 1800/1900*, de Friedrich Kittler, em meados da década de 1980, passando pela coletânea *Materialities of communications* (1989), pelos trabalhos de Paul Zumthor e sobretudo de Gumbrecht, o estudo das materialidades da comunicação/das mídias tem obtido cada vez mais espaço dentro das Humanidades. A criação do Programa de Doutorado Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, em 2010, atesta essa saudável mudança de ares. Todos esses esforços são tentativas de chamar a atenção do pesquisador da área de Letras para a materialidade da literatura, ou melhor, para o fato frequentemente esquecido de que a literatura é uma mídia entre outras, que ela não se reproduz no vácuo. Não obstante, se me baseio, no capítulo 1.1, nas contribuições de Gumbrecht, não subscrevo suas posições totalmente. Por um lado, tomo de empréstimo suas

críticas ao predomínio da tradição hermenêutica nas Humanidades; por outro, creio que a noção de uma materialidade fundada na presença (e em conceitos essencialistas correlatos) corre o risco de ser uma mera reversão da hermenêutica – e também da metafísica, uma vez que, para Gumbrecht, hermenêutica e metafísica são conceitos quase sinônimos. Isso porque a “presença” está diretamente relacionada à imediatez, ao referente, ao real, ao retorno às “coisas mesmas”, isto é, invoca-se a noção de fundamento, de essência, de arché: não à toa, ao se referir à metafísica, Derrida fale de “metafísica da presença”. Com efeito, o conceito de presença de Gumbrecht nada mais é que um *materialismo metafísico*. A fim de evitar as armadilhas da metafísica, propus, no lugar de uma materialidade da presença, uma materialidade da relação, ou melhor, uma materialidade relacional.

O conceito de materialidade relacional que concebo ao longo desta tese é tributário da proposição nietzschiana de que *as propriedades contêm apenas relações*, da concepção deleuziana acerca da exterioridade das relações e do *quasi*-conceito derridiano de *rastro*. Assim é que, em vez da presença, tem-se relações; em vez do imediato, mediações. O que defendo é que a materialidade de uma dada mídia não se refere à coisidade, à fisicalidade, à concretude do suporte de inscrição. Primeiro, porque tal concepção coloca o aspecto material de um lado e o sentido de outro; segundo, porque, assim como não existe uma essência de uma mídia qualquer, não existe também uma materialidade específica. A passagem da imagem em película para a digital, no caso do cinema, é um exemplo disso. Ao buscar uma redefinição das materialidades das mídias, tenho como consequência um novo entendimento do que sejam as mídias. Decorre da ideia de que uma mídia não diz respeito mais à fisicalidade do suporte de inscrição, o fato de que ela seja composta por relações, ou seja, uma mídia é um campo de relações que se combinam, sendo que, a depender das relações combinadas, ter-se-ia uma outra mídia. A mídia é um meio porque o meio é o *entre* das relações, porque desponta no intervalo das relações. A variação das relações é que permite falar de diferentes mídias ou das diferentes manifestações de uma mesma mídia, bem como do cruzamento intermediático. É devido ao fato de a materialidade ser relacional que as diferenças e semelhanças entre as mídias derivam de quais relações são atualizadas no processo: é nessa premissa que me baseio nos capítulos seguintes ao tratar da relação literatura e cinema.

No capítulo 2, o momento crítico, primeiramente, faço a revisão do estado da arte dos estudos sobre o cinema na literatura, comentando textos de Virginia Woolf, Jean Epstein, Sergei Eisenstein, Walter Benjamin, Peter Bürger, Arnold Hauser, Claude-Edmonde Magny, Flora Süssekind e Tânia Pellegrini. Minha intenção é destacar tanto as virtudes quanto as

insuficiências dessas abordagens, frisando que suas limitações derivam não só da correspondência mecânica entre as duas mídias – por exemplo, um plano equivale a um verso, um *fade-out* corresponde às reticências etc. –, mas sobretudo de uma concepção rígida do que seja o cinema. Ou, como refere Bazin, trata-se de uma noção de cinema que existe somente para o crítico, um cinema ideal que o romancista faria caso fosse cineasta. Tendo essa discussão em vista, ainda no capítulo 2, proponho um debate em torno da questão do específico fílmico. São discutidas a teoria da montagem dos soviéticos – a partir de Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisenstein –, a teoria da cinegrafia (Germaine Dulac), da fotogenia (Louis Delluc e Jean Epstein), do realismo (André Bazin) e, por fim, a teoria do dispositivo – Jean-Louis Baudry, Michel Foucault, André Parente, Gilles Deleuze. Discuto ainda o chamado pós-cinema, pondo em diálogo Raymond Bellour, Jacques Aumont e Philippe Dubois. O que busco nessas discussões é demonstrar, a partir de contraexemplos, as limitações de conceitos essencialistas que busquem estabelecer rigidamente uma definição do que seja o cinema. Aliás, dentro da perspectiva da materialidade relacional, a “inessencialidade” das mídias é o ponto de partida; logo, trata-se de rebater todas as noções de específico fílmico.

Finalmente, no capítulo 3, analiso dois romances de Paul Auster: *The Book of Illusions* e *Man in the Dark*. Na primeira análise, observo que o cinema se faz presente não por uma suposta linguagem cinematográfica que o romance adota, mas sim porque *The Book of Illusions* traz o cinema em suas diversas variações: como *topos* teórico, como decupagem, como gênero discursivo, como “potência do falso” nos desdobramentos metaficcionais etc. Essas diversas formas do cinema vêm a confirmar tanto que não existe uma definição única acerca do cinematográfico quanto que essas variações dependem das relações atualizadas, ou seja, é uma questão das materialidades relacionais. As relações que compõem o cinema apresentadas sob a forma literária destacam também a fragilidade da noção de fronteira midiática, uma vez que *The Book of Illusions* traz à luz a tensão entre palavra e imagem. A conclusão a que chego é que Auster realiza uma obra híbrida entre o cinema e a literatura, a saber, uma literatura-cinema. Trata-se de uma literatura-cinema porque *The Book of Illusions* transita entre dois regimes estéticos, entre materialidades que confluem e se misturam. Já *Man in the Dark* põe em discussão as materialidades do cinema tanto em sua forma quanto no interior da diegese, isto é, o cinema se dá a ver nesse romance ao menos de três maneiras: na forma como reencena a “iconoclash” do 9/11 e da Guerra ao Terror por meio das palavras; no dispositivo pós-cinematográfico de Brill, que lhe serve para contar histórias fantásticas; nas descrições de quatro filmes que se desdobram na diegese. Essas formas que o cinema assume

indicam que as materialidades do cinema são muitas. Mais: quando as materialidades se entrelaçam e se refletem mutuamente, cinema e literatura tornam-se uma coisa só, e tem-se uma obra como *Man in the Dark*.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of early cinema*. London; New York: Routledge, 2005.
- _____. *Photogénie and company*. In: _____. *French film theory and criticism: a history/antology, 1907-1939*. New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 95-124.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- ALLIEZ, Éric. *Deleuze: filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Losango cáqui*. São Paulo: Casa Editora A. Tisi, 1926.
- ANDREW, Dudley. *What Cinema Is!* Malden: Wiley-Blackwell, 2010.
- ARISTÓTELES. *Organon*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.
- ARISTÓTELES. *Órganon*. 2 ed. Trad. Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2010.
- _____. *Poética*. 4 ed. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1994.
- _____. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12 ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-52.
- ARISTOTLE. *The Poetics of Aristotle*. Trad. S. H. Butcher. London: MacMillian and co. limited, 1902.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. Malcolm Heath. Harmondsworth: Penguin Classics, 1996.
- ARVINDSON, Linda. *When the movies were young*. New York: E.P. Dutton & Company, 1925.
- ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. In: _____. *Du Stylo à la Caméra... et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*. Paris: L'Archipel, 1992, p. 324-328.
- AUERBACH, Erich. Adão e Eva. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 125-250.
- AUMONT, Jacques. Que reste-t-il du cinéma. *Rivista di estetica*, n. 46, 2011, p. 17-31.
- _____. *Moderno??: por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AUSTER, Paul. Interview: Paul Auster. Entrevista com Greg LaGambina, 2008. In: HUTCHISSON, James M. (ed.). *Conversations with Paul Auster*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013, p. 193-197.

_____. The Making of *The Inner Life of Martins Frost*. Entrevista com Céline Curiol, 2006. In: HUTCHISSON, James M. *Conversations with Paul Auster*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013, p. 179-192.

_____. *Man in the Dark*. London: Faber and Faber, 2008.

_____. Off the Page: Paul Auster. *The Washington Post*, 16 dez. 2003. Entrevista coletiva online. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A60646-2003Dec12.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

_____. *The Book of Illusions*. New York: Henry Holt & Company, 2002.

AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

BARKER, Martin. *Toxic Genre: the Iraq war films*. London: Pluto Press, 2011.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *A preparação do romance 1: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Ao sair do cinema. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a, p. 427-433.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b, p. 181-190.

_____. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Trad. Richard Howard. Los Angeles: University of California Press, 1994.

_____. O terceiro sentido. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 43-59.

_____. En sortant du cinéma. *Communications*, n. 23, p. 104-107, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. *The Spirit of Terrorism*. New York: Verso, 2002.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 383-399.

_____. Le dispositif. *Communications*, n. 23, p. 56-72, 1975.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. “Cinema alone”/ Multiple “cinemas”. *Alphaville*, n. 5, p. 1-28, 2013.

_____. *La querelle des dispositifs: cinéma, installations expositions*. Paris: P.O.L, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 165-196.

_____. A crise do romance. Sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 54-60.

_____. *The correspondance of Walter Benjamin, 1910-1940*. Trad. Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago: The University of Chicago Press, 1994c.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. de Maria Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BETHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEWES, Timothy. Against the ontology of the present. Paul Auster’s cinematographic fictions. *Twentieth-Century Literature*, vol. 53, n. 3, p. 273-297, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 25-70.

_____. *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. (PhD Thesis. University of Iowa), 1974.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BÖKÖS, Borbála. Intermedial thematizations and imitations in Paul Auster's *The Book of Illusions*. *The Round Table: Partium Journal of American Studies*, vol. 6, n. 1, p. 1-12, 2013.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 16 ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 5-33.

CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 17-25.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. plano piloto para poesia concreta. In: _____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 156-158.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANUDO, Ricciotto. The Birth of a sixth art. In: ABEL, Richard. *French film theory and criticism: a history/antology, 1907-1939*. New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 58-65.

CAROU, Alain. Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909). *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, p. 9-38, 2008.

CARROLL, Noël. *Engaging the moving image*. New Haven: London: Yale University Press, 2003.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CASTRO, Manuel Antônio de. Apresentação. A arte, o originário e a verdade. In: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010, p. vii-xxviii.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHERCHI USAI, Paolo. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute, 2001.

CHION, Michel. *L'Écrit au Cinéma*. Paris: Armand Colin, 2013.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

_____. Inter textos/Inter artes/Inter media. *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez. 2006.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*: revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, p. 37-55, dez. 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre-spectacle*. Lagrasse: Verdier, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes, vol. 1*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DEBRAY, Régis. *Introducción a la mediología*. Trad. Núria Pujol i Valls. Barcelona: Buenos Aires: Paidós, 2000.

_____. “Medium is message”: a critique’s critique. In: _____. *Media Manifestos: on the technological transmission of cultural forms*. Trad. Eric Rauth. London: New York: Verso, 1996, p. 69-74.

_____. *Cours de médiologie générale*. Paris: Gallimard, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 11-37.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo?. In: _____. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016, pp. 359-369.

_____. Carta a um crítico severo. In: _____. *Conversações*. 3 ed. Trad. Peter Pél Perlbart. São Paulo: Ed. 34, 2013, p. 11-22.

_____. Hume. In: _____. *A Ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 211-220.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *A imagem-movimento*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze: filosofia virtual*. Trad. Heloisa b. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 47-57.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELLUC, Louis. Fotogenia. In: RAMIÓ, Joaquim Romaguera; THEVENET, Homero Alsina (org.). *Textos y manifiestos del cine*. 2 ed. Buenos Aires: Corrigidor, 1988, p. 32-38.

DENZINGER, Heinrich. *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral da Igreja Católica*. São Paulo: Loyola, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

_____. *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Trad. Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013b.

_____. *Papel-Máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. Autoimunidade: suicídios reais e simbólicos – um diálogo com Jacques Derrida. In: BORRADORI, Giovanna (org.). *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo da fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 229-249.

DESCARTES, René. *Princípios da filosofia*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1997.

DISKI, Jenny. America through the looking glass. *The Guardian*, 07 set. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2008/sep/07/fiction5>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

DOS PASSOS, John. Questions aux romanciers. *Cahiers du Cinéma*. Film et roman: problèmes du récit, n. 185, p. 89, dez. 1966.

DRUCKER, Johanna. Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality. *Text*, vol. 16 p. 267-276. 2006.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009a, p. 179-213.

_____. *Oui, c'est du cinéma*. 2009b. Disponível em: <<http://www.univ-paris3.fr/cinema-et-art-contemporain-32747.kjsp>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

DULAC, Germaine. “Aesthetics, Obstacle, Integral *Cinégraphie*”. In: ABEL, Richard. *French film theory and criticism: a history/antology, 1907-1939*. New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 389-397.

_____. The Essence of the cinema: the visual idea. In: SITNEY, P. Adams. *The avant-garde film: a reader of theory and criticism*. New York: New York University Press, 1978, p. 36-42.

_____. The avant-garde cinema. In: SITNEY, P. Adams. *The avant-garde film: a reader of theory and criticism*. New York: New York University Press, 1978, p. 43-48.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Giros em falso no debate da teoria. *Alea*, vol. 10, n. 1, p. 54-69, 2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

EDER, Richard. Behold the kind-of hero, in a sort-of Civil War. *The New York Times*, 25 ago. 2008. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/08/26/books/26eder.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

_____. *A forma do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

_____. Béla forgets the scissors. In: _____. *Selected works, vol. 1: writings 1922-34*. Trad. Richard Taylor. London: BFI Publishing; Indiana: Indiana University Press, 1988, p. 77-81.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Trad. Vários tradutores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

ELLIOT, Stephen. Paul Auster's *Man in the Dark*. *SFGate*, 10 ago. 2008. Disponível em: <<https://www.sfgate.com/books/article/Paul-Auster-s-Man-in-the-Dark-3200713.php?>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*. Paris: Éditions Seghers, 1974.

_____. *Bonjour, Cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène, 1921.

FELINTO, Erick. Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. *Ciberlegenda*, n. 5, 2001.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. The confession of the flesh. In: _____. *Power/Knowledge: selected interviews and other writings (1972-1977)*. Trad. Colin Gordon et al. New York: Pantheon Books, 1980.

FLUDERNIK, Monika. *An introduction to narratology*. London; New York: Routledge, 2009.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há um futuro para a escrita?*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *The end of cinema?: a medium in crisis in digital age*. Trad. Timothy Barnard. New York: Columbia University Press, 2015.

_____. Cinéma et généalogie des médias. *Médiomorphoses*, n. 16, p. 24-30, 2006.

GERRARD, Nicci. Dead men do tell tales. *The Guardian*, London, 29 set. 2002. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2002/sep/29/fiction.impacprize>>. Acesso em: 10 set. 2018.

GIDAL, Peter. *Materialist Film*. London; New York: Routledge, 1989.

GLEICH, Lewis S. Ethics in the wake of image: the post-9/11 fiction of DeLillo, Auster, and Foer. *Journal of modern literature*, vol. 37, n. 3, p. 161-176, 2014.

GODARD, Jean-Luc. Jean-Luc Godard (entrevista). *Cahiers du cinéma*, n. 138, p. 20-39, dez. 1962.

GRAY, Richard. *After the Fall: American Literature since 9/11*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2011.

GRUSIN, Richard. Radical mediation. *Critical Inquiry*, n. 42, p. 124-148, 2015.

GUILLORY, John. Genesis of the media concept. *Critical Inquiry*, n. 36, p. 321-362, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Presença na linguagem ou presença contra a linguagem. In: _____. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Trad. Luciana Villas Boas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012, p. 61-74.

_____. Virá o século XXI a ser aristotélico?. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 149-163, jan./jun. 2011.

_____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 3, p. 10-22, set. 2009.

_____. *Productions of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. *A modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998a.

_____. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998b.

_____. *In 1926: Living at the edge of time*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

_____. A Farewell to Interpretation. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (Ed). *Materialities of communication*. Trad. William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 389-402.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; LAGE, Mariana. Da produção de presença ao presente amplo. Entrevista com Hans Ulrich Gumbrecht. *Artefilosofia*, n. 22, p. 186-204, 2017.

GUNNING, Tom. The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, Wanda (ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 381-388.

GUSSOW, Mel. Just cuddle up with a novel and read a movie. *The New York Times*, 10 set. 2002. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2002/10/14/books/just-cuddle-up-with-a-novel-and-read-a-movie.html>>. Acesso em: 10 set. 2018.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Derrida e a oscilação do real. *Sapere Aude*, vol. 4, n. 7, p. 25-46, 2013.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, n. 71, p. 85-105, 2006.

HARDWICK, Hannasofia. *The narrative role of films in four contemporary novels*. 2017. Thesis (Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies). University of Helsinki, 2017.

HATZIUS, Britt. Algumas notas sobre Blind cinema. In: _____. *Blind cinema: cinema cego* de Britt Hatzius. Lisboa: Culturgest, 2016, p. 3-4.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*, tomo 2. 3 ed. Trad.: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HAYLES, N. Katherine. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Ciência da lógica (excertos)*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias. 2 ed. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. *O dito de Anaximandro*. Trad. João Constâncio. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 371-440.

_____. *Serenidade*. Trad. Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. Que é metafísica?. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 43-88.

HOLCOMBE, Garan. *Man in the Dark* by Paul Auster. *California Literary Review*, 23 set. 2008. Disponível em: <<http://calitreview.com/1153/man-in-the-dark-by-paul-auster/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

HOLTBY, Winifred. *Virginia Woolf: a critical memoir*. London: Endeavour Press, 2015 (Kindle).

HUGONNIER, François. Speaking the unspeakable: Auster's semiotic world. In: CIOCIA, Stefania; GONZÁLEZ, Jesús A. *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 259-287.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia*. Trad. Márcio Suzuki. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006.

_____. *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Trad. César Moreno Márquez e Javier San Martín. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JAGGI, Maya. Devoured by darkness. *The Guardian*, 30 ago. 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2008/aug/30/fiction2>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

KEHR, David. Film Riches, Cleaned Up for Posterity. *The New York Times*, 14 out. 2010. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/10/15/movies/15restore.html>>. Acesso em: 10 set. 2018.

KELLMAN, Steven. The cinematic novel: tracking a concept. *Modern fiction studies*, vol. 33, n. 3, p. 467-477, 1987.

KENNEDY, Douglas. *Man in the Dark* by Paul Auster. *Independent*, 19 set. 2008. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/man-in-the-dark-by-paul-auster-934871.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

KIRSCHENBAUM, Matthew. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge: MIT Press, 2008.

KLUGE, Friedrich. Mitte. In: _____. *An etymological dictionary of the german language*. Trad. John Francis Davis. London: George Bell & Sons, 1891, p. 139.

KLUITENBERG, Eric. On the Archaeology of Imaginary Media. In: HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (ed.). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Los Angeles: University of California Press, 2011, p. 48-68.

KOFMAN, Sarah. Baubô: theological perversion and fetishism. In: OLIVER, Kelly; PEARSALL, Marilyn (ed.). *Feminist interpretations of Friedrich Nietzsche*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998, p. 21-49.

KOVAČEVIĆ, Darko. Postmodern narrative strategies in Paul Auster's novels *Man in the Dark* and *Invisible*. In: International Conference on Foreign Language and Applied Linguistics, 1, 2011, Sarajevo. *Anais...* Sarajevo: International Burch University, 2011, p. 335-341.

KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. In: _____. *O ornamento das massas: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 311-326.

KRÄMER, Sybille. *Medium, messenger, transmission: an approach to media philosophy*. Trad. Anthony Enns. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, n. 17, p. 128-137, 2008.

_____. *“A Voyage on the north sea”*: art in the age of the post-medium condition. London: Thames & Hudson, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

KULESHOV, Lev. *Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov*. Trad. Ronald Levaco. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974.

KUŠNIR, Jaroslav. Border crossing: American dreams, illusions and fictions in Paul Auster’s *Man in the Dark*. *Eger Journal of English Studies*, vol. 14, p. 19-27, 2014.

LATOUR, Bruno. O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem. *Horizontes Antropológicos*, ano 14, n. 29, p. 111-150, 2008.

LAW, John; MOL, Annemarie. Notes on Materiality and Society. *Sociological Review*, vol. 43, p. 274-294, 1995.

LeCLAIR, Tom. Sleepless in Vermont. *The New York Times*, 19 set. 2008. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/09/21/books/review/LeClair-t.html>>. Acesso em 10 jan. 2018.

LEE, Kathryn Mary Elizabeth. *Fiction as resistance: the post-9/11 novel as an alternative to dominant narrative*. 2012. Thesis (Masters of Arts in English) – Massey University, Albany (NZ).

LEFÈVRE, Pascal. Ontologias visuais incompatíveis?: a adaptação problemática de imagens desenhadas. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 189-207.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 3 ed. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2003.

LIBRARY OF CONGRESS. *The film preservation guide: the basics for archives, libraries, and museums*. San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2004.

LISBON Story. Direção Wim Wenders. Axiom Films. Alemanha, Portugal, França e Espanha, 1994. 100 min.

LIPPARD, Lucy R. The dematerialization of Art. In: _____. *Changing: essays in art criticism*. New York: Dutton, 1971, p. 255-276.

LOPES, Denilson. O efeito Ozu: em busca de outro cotidiano. In: PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo (org.). *Estudos de cinema e audiovisual*, vol. XI. São Paulo: Socine, 2010, p. 239-252.

LOPES, Edson Pereira; FERNANDES, Janniere Villaça da Cunha. Santa ceia: uma das mais significativas controvérsias entre os reformadores Lutero, Zwínglio e Calvino. *Revista Ciências da Religião*, vol. 6, n. 2, p. 98-122, 2008.

LOPES, Rodolfo. Introdução. In: PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. 3 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 13-68.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, p. 1-4, jan. 2010.

LYOTARD, Jean-François. *Le Différend*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Scipione, 1994.

MAGNY, Claude-Edmonde. *The Age of American novel: The film aesthetic of fiction between the two wars*. Trad. Eleanor Hochman. New York: Frederick Ungar, 1972.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um Lance de Dados* (edição bilíngue). Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARCUS, Laura. *The tenth muse: writing about cinema in the modernista period*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MARTIN, Sara. Literature and film: a bibliography. *Links & Letters*, n. 6, p. 121-132, 1999.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Trad. Teresa Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983, p. 375-380.

MAX, D. T. The professor of despair. *The New York Times*, 1 set. 2002. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2002/09/01/books/the-professor-of-despair.html>>. Acesso em: 10 set. 2018.

MENDONÇA FILHO, Kléber. Kléber Mendonça Filho: “Sou fascinado pela agressão que não é óbvia”. Entrevista com Luís Mendonça. *À pala de Walsh*, 15 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.apaladewalsh.com/2015/02/kleber-mendonca-filho-sou-fascinado-pela-agressao-que-nao-e-obvia/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MITCHELL, W.J.T. Vital Signs | Cloning Terror. In: _____. *What do pictures want?: the lives and loves of image*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 5-27.

_____. Beyond comparison: Picture, text, and method. In: _____. *Picture Theory*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994, p. 83-107.

MOUSSINAC, Léon. Cinema: *Fièvre, L'Atlantide, El Dorado*. In: ABEL, Richard. *French film theory and criticism: a history/antology, 1907-1939*. New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 249-255.

MÜLLER, Adalberto. João do Rio e o *Cinematographo*: primeira modernidade literária e primeiro cinema. *Itinerários*, n. 36, p. 187-197, 2013.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 75-95.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 437-453.

McKEE, Robert. *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York: ReganBooks, 1997.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2015.

_____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOGUEZ, Dominique. Cinéma &... Rien. In: _____. *Cinéma &*. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2010, p. 182-195.

NORMAN, Brian. Reading a "Closet Screenplay": Hollywood, James Baldwin's Malcolms, and the Threat of Historical Irrelevance". *African American Review*, vol. 39, n. 1/2, p. 103-118, 2005.

OTTONI, Paulo. A tradução da *différance*: dupla tradução e *double bind*. *Alfa*, vol. 4 (num. esp.), p. 45-58, 2000.

PAÏNI, Dominique. Should we put an end to projection?. Trad. Rosalind Krauss. *October*, vol. 110, p. 23-48, 2004.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

PARIKKA, Jussi. Materiality grounds of media and culture. In: _____. *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, p. 1-28.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEACOCK, Jim. Carrying the Burden of Representation: Paul Auster's *The Book of Illusions*. *Journal of American Studies*, vol. 40, n. 1, p. 53-69, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et alii. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC: Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

_____. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. *Revista Letras*, Campinas, v. 13, p. 48-59, dez. 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PFEIFFER, K. Ludwig. The materiality of communication. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (Ed). *Materialities of communication*. Trad. William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 1-12.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO NETO, Moysés da Fontoura. *A escrita da natureza: Derrida e o materialismo experimental*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. 3 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

POOLE, Mark. The Black and White World of Film Noir in the Black and White Text of Paul Auster's *The Book of Illusions*. *e-TEALS*, n. 3, p. 76-89, 2012.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 57-65.

_____. Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 66-70.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 51-73.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas, afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galáxia*, n. 32, p. 38-51, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. A frase, a imagem, a história. In: _____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a, p. 43-78.

_____. A imagem intolerável. In: _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b, p. 83-102.

REDFIELD, Marc. *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham University Press, 2009.

RODOWICK, David. N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 27 ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCANNAVINI, Anna. Paul Auster, Hector Mann, and *The Book of Illusions*. In: ERCOLINO, Stefano et. al (org.). *Imaginary films in literature*. Leiden: Brill, 2015, p. 80-92.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2 ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 337-357.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Civilização Brasileira, 2011.

SCHØTT-KRISTENSEN, Lene. Hector Mann and Henry Roth: Portraits of invisible man in Paul Auster's *The Book of illusions*. *American Studies in Scandinavia*, vol. 37, n. 2, p. 44-69, 2005.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. A perplexidade da presença. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012, p. 15-32.

SCURR, Ruth. Review: *Man in the Dark* by Paul Auster. *The Telegraph*, 05 set. 2008. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3558983/Review-Man-in-the-Dark-by-Paul-Auster.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 5 ed. London: Pearson Longman, 2005.

SELDES, Gilbert. *The seven lively arts*. New York: Harpers & Brothers, 1924.

SERRES, Michel. *Diálogos sobre a Ciência, a Cultura e o Tempo: conversas com Bruno Latour*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

SILVA, Wellington Amâncio da. Hans Ulrich Gumbrecht Leitor de Martin Heidegger: concepção de produção de presença. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 505-522, set./dez., 2017.

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

_____. Contra a interpretação. In: _____. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 11-23.

SOUZA, Alisson Ramos de. *Deleuze e o corpo: por uma crítica da consciência*. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo* (Blog Prosa), Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

_____. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, p. 239-252.

_____. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 119-133.

TURRENTINE, Jeff. Night Terrors. *The Washington Post*, 31 ago. 2008. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/08/28/AR2008082802254.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

ULM, Hernán; MÜLLER, Adalberto. A fenda incomensurável: literatura, cinema. *Terra Roxa e outras terras*, Londrina, v. 29, p. 30-39, dez. 2015.

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC dos Kinoks In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 263-266.

_____. Nascimento do Cine-Olho. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 260-262.

VIDLER, Antohny. Architecture's Expanded Field. *Artforum*, vol. 42, n. 8, p. 142-147, 2004.

WENDERS, Wim. A history of imaginary films. In: _____. *The logic of images: essays and conversations*. Trad. Michael Hofmann. London: Boston: Faber and Faber, 1991, p. 86-88.

WHITLOCK, Gillian. *Soft Weapons: autobiography in transit*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1977.

WOOD, James. Shallow Graves: the novels of Paul Auster. *The New Yorker*, 30 nov. 2009. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2009/11/30/shallow-graves>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

WOLF, Werner. *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: WOOLF, Leonard (Org.). *Collected essays*: v. 1. Londres: Hogarth, 1966.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

YOSHIDA, Kiju. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEINY, Esmail; YUSOF, Noraini Md. Clash of Images: 9/11 & Terrorism. *Asian Social Science*, v. 11, n. 16, p. 246-256, 2015.

ZOURABICHVILI, François. *Vocabulaire Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.