

Fotogramas poéticos: a escrita cinematográfica de Ana Cristina Cesar

Virgínia Caeli Passos de Albuquerque
UFES

O fotograma nos dá o *dentro* do fragmento; (...).
Além disso, o fotograma não é uma amostra
(...), mas sim uma citação (...).

Roland Barthes

*Há uma fita
que vai sendo cortada
deixando uma sombra
no papel.*

Ana Cristina Cesar

RESUMO: Este texto foi apresentado em sessão de comunicação no VII Seminário Nacional Mulher e Literatura, realizado em setembro de 1997 na Universidade Federal Fluminense. Trata das relações existentes entre o texto poético de Ana Cristina Cesar, poeta carioca, e a técnica de montagem cinematográfica que em Literatura se configura no contexto de intertextualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; poesia; cinema.

O cinema na obra de Ana Cristina Cesar ¹ está presente em dois aspectos que se entrecruzam: de um lado, o texto científico, resultado da pesquisa sobre Literatura e Cinema, financiada pela FUNARTE, intitulado *Literatura não é documento*, questiona o tratamento dado por cineastas de filme documentário à figura do autor literário no Brasil; do outro, o texto poético revela o cruzamento entre a

Literatura e o Cinema, não só pela utilização de termos pertencentes ao campo semântico da cinematografia, mas principalmente pelo ritmo dado à narrativa poética. Ainda pode perceber-se o princípio de montagem literária análogo ao do Cinema, atualizando a cena literária através da plasticidade “fotogramada” do texto poético. A montagem cinematográfica, nesta hipótese, estaria correlata ao conceito de intertextualidade difundido por Julia Kristeva, considerando-se texto em sentido estrito. O cruzamento dos códigos, portanto, justificaria a prática intertextual; porém, mais do que colagem de textos, a prática intersemiótica contemplaria os textos canônicos como um filme que homenageasse os queridos poetas da galeria brasileira, como a escritora mesma intitula “cromos do país”.

Serão citados, em função desse cruzamento *a priori* detectado, dois livros de Ana Cristina Cesar: *Literatura não é documento* e *A teus pés*. Antes, porém, torna-se necessário explicar alguns conceitos que operam tal leitura. Fotograma é quadro de filme cinematográfico, como se encontra a palavra dicionarizada; no entanto, considerar-se-á sua complexidade conceitual para a teoria do cinema. O fotograma “é a marca de uma ‘distribuição’ superior dos traços” do texto que é o filme. Para Barthes, “filme e fotograma encontram-se em uma relação de palimpsesto, sem que se possa dizer que um é o ‘em cima do outro’, ou que um é ‘extrato’ do outro.” (BARTHES, 1990, p. 59). No poema “Sumário” de Ana C. há uma enumeração significativa de versos como torrente que tentasse apreender a justaposição de planos. A imagem e a palavra são signos que se cruzam no horizonte da metáfora:

Polly Kellog e o motorista Osmar. / Dramas rápidos mas intensos. / Fotogramas do meu coração conceitual. / De tomara-que-caia azul-marinho. / Engulo desaforos mas com sinceridade. / Sonsa com bom-senso. / Antena da praça. / Artista da poupança. / Absolutely blind. / Tesão do talvez. / Salta-pocinhas. / Água na boca. / Anjo que registra.
(CESAR, 1982, p. 20)

Tal “anjo que registra” maneja a palavra como se manejasse a técnica cinematográfica, com dramas encenados, participação de atores (os poetas), a presença da câmera, o sujeito lírico entregue ao texto assumindo-se cineasta das palavras: “fotogramas do meu coração conceitual”. E mais: um sujeito feminino, imprimindo sua marca “de tomara-que-caia azul-marinho”. E de asas.

O conceito de montagem cinematográfica é discutido por Sergei Eisenstein num ensaio escrito em 1934. Para ele, entre as especificidades cinematográficas, dois aspectos, embora também pertencentes a outras artes, são particularmente assumidos pelo Cinema: a gravação de foto-fragmentos da natureza (os fotogramas) e a combinação variada desses fragmentos (a montagem). O cineasta não nega que tal processo seja encontrado, por exemplo, na literatura, porém não com a visibilidade e a intensificação encontradas no Cinema (EISENSTEIN, 1990, p. 15-16). Os dois aspectos apontados por Eisenstein servirão, portanto, de base conceitual para estas reflexões.

Na sua pesquisa sobre Cinema, a escritora examina os filmes documentários sobre Literatura, produzidos no Brasil a partir da criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com Humberto Mauro entre os fundadores, a fim de responder à sua indagação: “Que definição de literatura, que visão de autor literário são postas em circulação por esses filmes?” (CESAR, 1980, p. 5). A pesquisa foi realizada durante seu curso de Mestrado em Comunicação na UFRJ, fazendo parte da tese intitulada *Literatura e cinema documentário*. Inicialmente, a pesquisadora esclarece a vinculação entre o filme documentário e a circulação do literário na cultura brasileira. O Cinema, nesses termos, presta-se ao papel de promotor nacionalista da cultura quando erige autores consagrados, estreitando as relações entre a Literatura e a proposta educativa do filme documentário.

Segundo Ana C., embora sem intenção historiográfica, há dois surtos distintos na produção de documentários sobre autor literário no Brasil: um “educativo”, ligado à afirmação de vultos nacionais;

outro “cultural”, na década de 70, vinculado ao interesse em produzir filmes de ficção baseados em obras literárias e associado ao objetivo de priorizar a “cultura” como projeto ideológico. É importante assinalar que já na pesquisa a escritora questiona a função autor, a função documentário e o conceito de cultura nacional, indagações que se consolidam em sua obra ficcional. Como não é objetivo aqui resenhar o livro citado, mas indicar como o Cinema fazia parte do universo teórico a que se vinculava a escritora, basta apontar esses aspectos para entender-se a influência dessas indagações em sua obra poética.

Daria um extenso texto explorar o caráter mumificador da imagem fotográfica. Tal característica Ana Cristina Cesar identifica em muitos filmes documentários sobre autor literário: “A experiência cinematográfica se apresenta como analogia fotográfica do real, macia, fluida, verossímil; [...]” (CESAR, 1980, p. 36); assim, o autor aparece em sua existência real, próximo dos leitores-espectadores, em seus momentos informais e familiares. Nota-se a existência do compromisso de informar didaticamente a vida do autor e “fixar a literatura como função derivada de uma personalidade prestigiosa.” (CESAR, 1980, p. 36). O conceito de literatura como estetização do real é o que predomina na produção cinematográfica documentária, fazendo jus ao projeto político-cultural do Brasil para o período. No entanto, a pesquisadora aponta outro tipo de produção que “desafina o coro dos contentes”: aquela que não vê o processo de produção de filme documentário “como fixação de momentos reais de um escritor ou monumentos (dentre os quais a literatura) que indiciem seus momentos reais, mas como forma peculiar de representação de uma leitura de textos produzidos pelo autor.” (CESAR, 1980, p. 48). Observe-se que, em tal processo, o enfoque do filme é o texto, e a Literatura deixa de ser mero apêndice do autor. As relações com a Literatura aí estabelecidas são vistas como “matriz de leituras possíveis, como produtividade descompassada do ‘real’, como possibilidade de desconstrução de entidades metafísicas: o Autor, a Cultura, a Nacionalidade.” (CESAR, 1980, p. 57). Enquadrado nessa

perspectiva encontram-se os filmes *Todo dia é dia D*, sobre Torquato Neto, de 1978, e *Harpa esquisita*, de 1978 também, curta-metragem de Raymundo Amado, baseado em Pedro Kilkerry, poeta baiano do século XIX. Os roteiros dos filmes estão incluídos no livro em questão (CESAR, 1980, p.79-94).

Como não bastasse o forte interesse da escritora pelas relações entre Cinema e Literatura, pode-se observar a outra ponta do vetor em sentido inverso: como a Literatura se articula com o Cinema. E de pronto pode verificar-se a influência que o texto poético de Ana C. recebe do cruzamento dos signos de códigos diferentes. Um exemplo é o poema transcrito a seguir:

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura
indiscrição pela tua história bem datada. Meus
arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL,
CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me
encosto contra a mureta do bondinho e choro.
Pego um táxi que atravessa vários túneis da
cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os
jornais não convocam para guerra. Torça,
filho, torça, mesmo longe, na distância de quem
ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho
pub da esquina, mas pensando em mim entre um
flash e outro de felicidade. Te amo estranha,
esquiva, com outras cenas mixadas ao
sabor do teu amor.

(CESAR, 1982, p. 16)

Observe-se, agora, o início do roteiro de Raymundo Amado sobre Kilkerry:

I. Exterior. Noite. Uma rua de Salvador, na Bahia.

1. A tela escura enquanto se ouve um som de bengala nas pedras; vai clareando aos poucos a tela – e começa a surgir o vulto de um homem que não chega a se aproximar totalmente. Ao mesmo tempo ouve-se a fala (off):

... Quem vem aí, de magreza, talhando espaços de sombra como uma faca, talhos negros, silenciosos, golpeadas que me repercutem longínquas o nervo auditivo – basta-me um só olhar por que te julgue ou de logo desgraçado ou de logo além de qualquer felicidade humana bípede.

Apresentação:
panorâmica de Nazaré
– imagens de mangues

– Tu que aí vens sonambulicamente, moves à feição de quem foge um reinado a findar, trono que se esboroa, apodrece a dinamites de gelo, balas de gelo.

Corta. Corta a tua sombra, silenciosamente.

II. Exterior. Dia.

(CESAR, 1980, p. 84)

Será mera coincidência? Creio que não. Há uma estreita ligação formal entre os dois textos. Além disso, o uso de verbos no presente, no poema, completam a ambientação narrativa. A paisagem externa, mixada em várias cenas, mistura-se à paisagem interior. Enquanto no roteiro a presença do diretor deve estar vinculada à idéia de “polifonia enunciativa”², um poema pressupõe a existência de um enunciador singular que, na organização das palavras, deixa suas próprias marcas no texto. Ana Cristina Cesar, no entanto, com aguçado senso de interpenetração do imaginário no simbólico, postula a subjetivação do diretor no documentário. Tirar esse “eu” do esconderijo não quer dizer a presença da subjetividade do diretor no documentário; antes se refere “à evidenciação no interior do filme de que cinema documentário é discurso (leitura) produzido, e não reprodução de uma ‘realidade’”. “ (CESAR, 1980, p. 56). Para a escritora, é possível, portanto, ficcionalizar a “verdade” do documentário, transando o personagem-texto e o personagem-documento. Postula a produção de leituras como conceito de literatura, sempre transformação de outros textos.

No bojo de seu pensamento crítico, a escritora deixa vaziar seu programa literário. Conhecida por sua prática intertextual, ela reúne versos alheios, entrando com eles em processo simbiótico/semiótico. Simbiótico porque, dependendo do repertório de leituras do seu leitor, ele não faz a diferença entre os versos de um e de outro; semiótico, porque é visível a influência do código cinematográfico na composição de seus versos, particularmente no aspecto apontado como específico do Cinema: a montagem.

O conceito de montagem literária também é utilizado por Luiz Busatto em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Montagem em Invenção de Orfeu*, na qual o crítico caracteriza o conceito como “aquele processo de composição que se utiliza de fragmentos provenientes de outros textos ditos literários e que, de alguma forma, deles são imagens.” (BUSATTO, 1978, p. 12). Pode-se aplicar o mesmo conceito ao processo utilizado por Ana Cristina Cesar. No entanto, a hipótese aqui levantada supõe articulação com o Cinema

de forma consciente e programática, o que faz da escritora uma “cineasta das palavras”. Considera-se, nesse caso, a intencionalidade de apreender a simultaneidade dos acontecimentos na cena da modernidade, em que o fragmento e a velocidade são a matéria-prima com que trabalha a poeta. A existência de cortes sintáticos, rompendo a linearidade do discurso, confirma a presença de outra ordem. O próprio sujeito lírico se fragmenta e nessa divisão se vislumbra aquela “polifonia enunciativa” caracterizadora do discurso cinematográfico. A montagem literária tem correspondência com a montagem cinematográfica, nessa proporção: a palavra está para o texto assim como o fotograma está para o filme. Retomando a epígrafe de Barthes, “o fotograma nos dá o *dentro* do fragmento” (BARTHES, 1990, p. 59). Para ele, o conceito de fotograma, tal como formulado por Eisenstein, “inaugura um direito à disjunção sintagmática da imagem, e requer uma leitura vertical da articulação.” (BARTHES, 1990, p. 59). Ora, se o fotograma, concebido como foto-fragmento, deve atenuar suas qualidades fotográficas em favor da essência cinematográfica no processo de montagem, assim a palavra ou o verso citado decorre de um trabalho de desmitificação do texto consagrado, descontextualizados os fragmentos de sua identidade no plano geral (BUSATTO, 1978, p. 21). Assim desidentificados, os fragmentos servem à essência do poema em composição e constituem novo texto, nova significação. É de Pudovkin a defesa do compromisso da montagem cinematográfica com a poesia:

“Para ele [Pudovkin], o diretor de um filme deve manipular os planos como o poeta manipula as palavras. Escolher, rejeitar e tornar a selecionar até atingir a combinação desejada é tarefa da qual não pode fugir o cineasta que tenha a consciência artística da composição.” (CAÑIZAL, 1996, p. 356-357).

Pode-se afirmar que, no caso de Ana Cristina Cesar, a recíproca é verdadeira. A poeta manipula os versos citados como se fossem

foto-fragmentos, em combinação que gera o filme biográfico cujo personagem é a “Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, / mulher farpada e apaixonada” (CESAR, 1983, p. 75). Para ela, fotografar seu coração conceitual só será possível na composição que recolha versos de outros poetas.

Há uma fita
que vai sendo cortada
deixando uma sombra
no papel.
Discursos detonam.
Não sou eu que estou ali
de roupa escura
sorrindo ou fingindo ouvir.
No entanto
também escrevi coisas assim,
para pessoas que nem sei mais
quem são,
de uma doçura
venenosa
de tão funda.
(CESAR, 1982, p. 38)

Finalmente, retorno à epígrafe. A fita sendo recortada e deixando uma sombra no papel, na hipótese aqui aventada, representa, no interior do texto, o mesmo princípio norteador da composição cinematográfica: a montagem. Recolhendo fragmentos aqui e ali que constituem os discursos de sua família poética, a escritora não nega sua subjetividade; pelo contrário, o sujeito lírico assume a responsabilidade de mostrar sua face composta de outras faces, porém numa intrínseca relação que faz do cruzamento entre dois códigos – o literário e o cinematográfico – a pedra de toque de sua obra literária.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. "Cinema e poesia". In: *O CINEMA no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 353-362.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Notas

- 1 A relação entre a poesia de Ana Cristina Cesar e o Cinema foi apontada por Regina Helena Souza da Cunha Lima, de outra perspectiva, em seu livro intitulado *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar (1952-1983): escritura de T(e)s*. A abordagem, mais psicanalítica, relaciona a poesia de Ana C. ao princípio da desconstrução das categorias de tempo e espaço. Recomenda-se sua leitura.
- 2 Esse conceito é utilizado por Eduardo Peñuela Canizal em seu artigo intitulado *Cinema e Poesia*: "Vários são os sujeitos responsáveis pela construção do texto cinematográfico." (CAÑIZAL, 1990, p. 357). Nesse contexto, o autor do filme é seu diretor, "na condição de sujeito que integra de maneira coerente as diversas camadas enunciativas do texto cinematográfico." (CAÑIZAL, 1996, p. 357)